

La conducta social a través del humor en siete obras de Alfredo Bryce Echenique.

Social behavior through humor
in seven works by Alfredo Bryce Echenique.


DOI: 10.32870/revistaargos.v13.n31.e0172

Ramón Moreno Rodríguez

Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

CE: ramon.moreno@cusur.udg.mx

 <https://orcid.org/0000-0003-3607-0134>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 30/03/2025

Revisión: 26/06/2025

Aprobación: 28/11/2025

Resumen:

El artículo analiza la función del humor como mecanismo de representación y crítica de la conducta social en siete obras narrativas de Alfredo Bryce Echenique, pertenecientes a la tercera generación del Boom latinoamericano. El planteamiento central sostiene que el humor en la narrativa del autor peruano no cumple una función meramente estética, sino que opera como un constructo social que revela la inadaptación, la rigidez y el aislamiento de los personajes frente a las normas colectivas. El objetivo principal del estudio es identificar y sistematizar las formas del humor presentes en dichas obras, así como explicar su relación con la construcción de los personajes y con una visión pesimista de la realidad hispanoamericana. Metodológicamente, el trabajo se apoya en un análisis textual comparativo sustentado en el marco teórico de Henri Bergson, particularmente su tipología de lo cómico expuesta en *La risa*, complementado con aportes de la psicocrítica y del psicoanálisis freudiano. A partir de este enfoque, se examinan cinco modalidades de lo cómico —formas, movimientos, situaciones, frases y carácter— ilustradas mediante ejemplos narrativos concretos. El estudio concluye que el humor en Bryce Echenique funciona como una forma de autocensura y evasión del dolor, más que como sátira social directa, permitiendo a los personajes y al lector enfrentar la frustración amorosa, el fracaso y la desubicación social mediante la risa. De este modo, el humor se consolida como un recurso narrativo esencial para comprender la ética, la psicología y la dimensión social de su obra.

Palabras clave: Humor literario. Conducta social. Alfredo Bryce Echenique. Narrativa latinoamericana.

Abstract:

His article examines the role of humor as a mechanism for representing and critiquing social behavior in seven narrative works by Alfredo Bryce Echenique, a writer associated with the third generation of the Latin American Boom. The central argument proposes that humor in Bryce Echenique's fiction transcends a purely aesthetic function and operates instead as a social construct that exposes characters' rigidity, isolation, and maladjustment to collective norms. The main objective of the study is to identify and systematize the various forms of humor present in these works and to explain their relationship to character construction and to the author's pessimistic view of Latin American reality. Methodologically, the research is based on a comparative textual analysis grounded in Henri Bergson's theoretical framework, particularly his classification of the comic as developed in *Laughter*, complemented by insights from psychocriticism and Freudian psychoanalysis. Through this approach, five types of comic expression—forms, movements, situations, language, and character—are analyzed using specific narrative examples. The study concludes that humor in Bryce Echenique functions primarily as a form of self-censorship and emotional evasion rather than as direct social satire. By laughing at their own failures and frustrations, characters mitigate emotional pain and invite reader empathy. Consequently, humor emerges as a fundamental narrative strategy for understanding the ethical, psychological, and social dimensions of Bryce Echenique's literary universe.

Keywords: Literary humor. social behavior. Alfredo Bryce Echenique. Latin American narrative.

Como sostienen los estudios del Boom Latinoamericano, también conocido como La Nueva Novela Hispanoamericana (Fuentes, 1974, p. 73), este movimiento de nuestra prosa debió surgir hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta con novelas como Pedro Páramo (1955) o La región más transparente (1958) (Rama, 1982, 99-234). Dicha escuela literaria se prolongó, cuando menos, por tres generaciones que José Donoso en Historia personal del Boom llama: Protoboom, Cogollo del Boom y Joven Boom (1993, p. 63).

Por lo tanto, el narrador peruano del que hoy hablaremos pertenece a la tercera promoción y en consecuencia sus obras más representativas se debieron publicar hacia la década de los ochenta, como en efecto pasó. Los siete libros que en este artículo mencionaremos como modelos para explicar la técnica del humor de Bryce Echenique son Un mundo para Julius (1970, novela), Tantas veces Pedro (1977, novela), A vuelo de buen cubero (1977, memorias), La vida exagerada de Martín Romaña (1981, novela), El hombre que hablaba

de Octavia de Cádiz (1985, novela), Magdalena peruana (1986, cuentos) y La última mudanza de Felipe Carrillo (1988, novela).

Es verdad que el peruano inició su andadura de escritor en la década de los setenta como se puede ver en estas fechas que ahora hemos anotado, y también es verdad que él siguió publicando la restante década de los noventa y lo ha seguido haciendo hasta la presente segunda década del siglo XXI, pero es verdad lo asentado inicialmente: lo más importante y relevante de nuestro autor se publicó en los años ochenta y son a estas obras a las que hemos dirigido nuestra atención.

Dice Ángel Rama que esta tercera generación se conformó con narradores que tuvieron que enfrentar la herencia que recibieron de las dos generaciones previas con graves dificultades pues el reto les quedaba muy grande; por ello les llamó “los contestatarios del poder” (1982: 445-494). Entre otros aspectos, sostiene que debieron renunciar a dos señas de identidad fundamentales del Boom: la experimentación formal y los juegos fantásticos. Y en efecto, esta ausencia en las obras de Bryce Echenique es uno de los elementos que mejor la identifican: en sus novelas no hay experimentos en las formas literarias que sean particularmente notables, y aún diríamos que son del todo ausente y, más notorio todavía, es la inexistencia de aquellos juegos fantásticos que se constituyeron en el troquel más elogiado de nuestros autores; nada de realismo mágico, de lo real maravilloso, ni del barroco de indias ni cosa que se le parezca.

En términos generales, el discurso narrativo (Borneuf y Oullet, 1985) constituye el cañamazo sobre el que el autor construye su estilo propio, y en el caso de Bryce éste se caracteriza por dos elementos muy evidentes: personajes inseguros y desubicados, por un lado, y el humor (en una gran cantidad de registros) como acompañamiento inevitable de estos personajes transterrados (por distraídos) de su realidad latinoamericana.

Así pues, en las presentes páginas vamos a tratar de delinear una de estas dos esencias de prosa del peruano: el humor. Para alcanzarlo, hemos dividido en tres partes este estudio. Por un lado, hemos repasado los principales elementos que constituyen el humor a la luz de las ideas sobre el mismo que el filósofo francés Henry Bergson desarrolló en su libro la risa.

Después de este análisis explicamos las consecuencias que en función de la acción narrativa y la construcción de los personajes tiene las explicaciones teóricas de Bergson. Digamos que partimos del análisis minucioso de la risa que hace el francés aplicándolo a las obras del latinoamericano para de esto, pasar al análisis nuestro en que hacemos una recapitulación de la visión pesimista que de nuestra realidad hispanoamericana tiene el peruano. Finalmente, y en tercer término, derivamos nuestro análisis a ciertos elementos relativos a la llamada psicocrítica y, para arribar a este puerto, nos hemos valido de algunas ideas psicoanalítica que explica Sigmund Freud en su afamado ensayo El chiste y su relación con el inconsciente. De esa manera, mezclando estos tres elementos: Bergson, nuestro análisis y Freud, llegamos a un puerto en que nos ha permitido, a nuestro parecer, dejar muy clara, la factura constructiva del humor en las obras más importantes de limeño Alfredo Bryce Echenique.

Según Henri Bergson, en su afamado libro *La risa*, existen hasta cinco formas de lo cómico y son: La comicidad de las formas, La comicidad de los movimientos, La comicidad de las situaciones, La comicidad de las frases y La comicidad del carácter. Empezaremos por explicar la primera y luego pondremos ejemplos de las obras de Bryce que ya enlistamos párrafos atrás.

La comicidad de las formas

Una forma es cómica cuando en todo lo existente prevalece lo rígido, frente al afán cambiante del espíritu: “Allí donde la materia consigue así espesar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, oponerse, en suma, a la gracia, obtiene del cuerpo un efecto cómico.” (*La risa*, 33–34)

Son muchas las formas cómicas de las que Alfredo Bryce Echenique se ríe. Inés Romaña es quizá el personaje que mejor encarna la definición de las formas rígidas que explica Bergson.

La esposa de Martín es una mujer guapa y acostumbrada a una sola forma de ver las cosas, no podía aceptar las contradicciones de las personas. Coma limeña rica practicaba puntualmente sus actos de fe religiosos, pero el contacto cercano con París, y sobre todo con Martín, le hace adoptar sus nuevas convicciones políticas de izquierda, como una fe religiosa.

Una conducta similar tienen los muchachos miembros de El Grupo Izquierdista. Rigidez a la que el espíritu juguetón y anárquico de Martín jamás logra adaptarse. Para Inés y el Grupo las convicciones políticas son verdaderos actos de fe a los que todo feligrés tiene que someterse. Quieren que Martín y sus actos estén en función de lo que ellos interpretan como la verdad marxista de la vida.

Cuando inicia el movimiento estudiantil del 68 en París, Inés y sus amigos gochistas creen que ha llegado el momento de hacer la revolución... de América Latina. Ella decide dejar a Martín en esos momentos cruciales para su vida de revolucionaria y le escribe una carta plagada de, inevitablemente humorísticos, lugares comunes:

Martín,

Ya es hora de que hablemos claramente. Me es imposible seguir viviendo contigo. Hoy más que nunca estoy convencida de que fue un error quererte y que debí estar ciega cuando me casé con una persona como tú[...] Para mí tú no eres más que un fin de raza, un hombre incapaz de comprender que el mundo puede y tiene que cambiar. No te acuso de ser directamente culpable de ello, pero sí de ser un miembro satisfecho de una familia podrida, un típico descendiente de la clase social que tanto daño y ruina han causado en nuestro país. Un oligarca podrido. Sí, Martín, eso es lo que eres, y yo no puedo convivir con una persona así.[...] Son momentos cruciales y yo tengo que irme a cumplir con mi deber de revolucionaria. A luchar por el poder. Vivir con un tipo como tú es como vivir con un obstáculo permanente para la realización de mis ideales. (La vida..., 345)

El destino, no menos irónico, habrá de reírse de los ideales de Inés pues ésta habrá de casarse, finalmente, con un millonario economista mientras que Martín continuará siendo un pobretón autoexiliado en París. Renglones después de la anterior cita Martín comentará, sin dejar su habitual sentido del humor, la carta de Inés:

El documento, como Inés lo habría llamado, estaba apoyado precisamente en la radio[...] Qué tal concha, además, de entrada me decía que ya era hora de que habláramos claramente, y sin embargo no me daba la más mínima oportunidad de

réplica, sólo esa hoja llena de lugares comunes que mucho más decían sobre ella que sobre mí[...] Inés era terca coma una mula, y cuanto más lela y reflexionaba, más iba captando que su decisión era una especie de discurso grupal y que, aunque poco o nada tenía que ver con sus entrañas, estaba liquidado para siempre[...] algo en esa carta me enternecía mucho más que las absurdas ideas que Inés había expuesto en aquel hablemos clara-mente en el que yo no había tenido derecho ni a voz ni a voto, a nada, ni siquiera a asistir. (La vida..., 346)

La comicidad de los movimientos

De igual manera que hay personas rígidas en sus conductas, también las hay en sus movimientos, y esto es lo que da origen a lo cómico de los movimientos. Como dice Bergson, lo cómico casi siempre se origina en el principio de lo rígido enfrentado al movimiento: “Nuestro punto de partida sigue siendo lo mecánico superpuesto a lo viviente. ¿De dónde proviene aquí lo cómico? Lo cómico se debe aquí a que el cuerpo vivo adquiere la rigidez de la máquina” (La risa, 49). También los movimientos (voluntarios o involuntarios) de las personas son humorísticos cuando se cosifican al realizarlos:

Lo que causa risa es la transfiguración momentánea de una persona en cosa[...] Se ríe uno de Sancho Panza manteado, porque es lanzado al aire como un simple balón. Se ríe uno del barón de Münchhausen convertido en bala de cañón. (La risa, 55)

Así como son humorísticos los movimientos involuntarios de las personas, también hay personas que son humorísticas por sus vestimentas, ya que toda vestidura es cómica en cuanto imite torpemente, rígidamente, lo que por esencia la misma persona no es, y que la conducta o la personalidad lo delata. Estos casos son blanco del humor en Bryce Echenique, en un raro personaje de *Un mundo para Julius*. Un viejo amigo del Tío Lucas, casi enano, pretende ocultar su pequeñez física y mental en una extravagante vestimenta, gestos cómicos que son reforzados por sus movimientos rígidos, como los de un gánster de segunda, razón por la cual Julius apoda al excéntrico personaje como Al Capone:

Ni siquiera se había quitado el sombrero y esa manera de sacar el pecho como si estuviera incesantemente recibiendo una condecoración. Y la mirada terrible bajo el ala del sombrero, ya nadie usaba sombrero en Lima, ni esos ternos tan cuadrados de hombros, ni tantas cadenas de oro en el chaleco[...] “Bienhecho”, pensó Julius, al ver a Capone enano y de luto entre los brazos de tweed a cuadritos vivos[...] “Bienhecho”, seguía pensando Julius, al comprobar que el gigante del taburete se había encogido al ponerse de pie, claro tenía muy cortas las piernas[...]

Por fin se quitó el sombrero Capone. Tenía sus manías el tipo, y con razón porque era calvísimo y no le iba bien con tanta matonería y elegancia a lo antiguo (Un mundo..., 321–323)

La comicidad de las situaciones

Lo cómico en las situaciones se manifiesta de varias maneras, pero todas tienen un mismo principio: la repetición mecánica de un gesto o una conducta. Dentro del rubro de lo cómico de las situaciones Bergson localiza éstas en las comedias, el teatro guiñol y las marionetas:

Pasemos ahora al teatro. Hemos de comenzar por el guiñol. Cuando el comisario se arriesga a aparecer en escena, en seguida, como es debido, recibe un bastonazo que lo derriba. Vuelve a levantarse, y lo aplasta un segundo golpe. A cada nueva reincidencia recibe un nuevo castigo. Al ritmo uniforme del resorte que se oprime y se suelta, el comisario cae y se levanta, mientras la risa del auditorio va en aumento (La risa, 64)

A esta técnica nuestro autor la llama El diablo de resorte, por aquellos muñecos encerrados en sus cajas de sorpresas, técnica del chiste explotada ampliamente por las comedias del cine mu-do. Otra forma de lo cómico en las situaciones es la del Títere de cordelillos o marionetas; estos gestos cómicos se encuentran tanto en las figuras de madera o de cartón que representan al hombre, como en los gestos de las personas que se conducen como marionetas manipuladas por alguien más poderoso que ellas. Finalmente está la técnica llamada La bola de nieve, ésta consiste en repetir una situación de por sí cómica o no, varias veces e in crescendo.

Un ejemplo de este tipo de situaciones cómicas por repetición del mismo gesto, al estilo de EL diablo de resorte. la encontramos en la novela EL hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Martín Romaña va a casa de los dueños del que será su nuevo departamento para hablar sobre el alquiler del mismo; el esposo de la dueña es demasiado débil de carácter, así que sólo escucha sentado lo que la esposa dice, mientras trata de evitar que la ceniza del cigarrillo le caiga sobre las piernas. Este gesto mecánico no le sirve de nada ya que se cubre totalmente de cenizas:

Suspiró de pronto el juez, ensuciándose todito el pantalón al tratar de limpiarse las cenizas que se le habían caldo. La verdad, fumaba demasiado para ser tan católico [...]

A estas alturas, el juez estaba ya inmundado con toda la ceniza que se le caía, aunque más que nada por tratar de limpiársela, y yo estaba de acuerdo con todo [...]

El juez Forestier seguía distraído como siempre y bañándose de cenizas, cuando su esposa anunció que iban a traer el té [...]

El juez Forestier literalmente cubierto de cenizas. Pensé en el Ave Fénix, cuando se incorporó [...] (EL hombre..., 29–31)

Otra forma de lo cómico es la conducta humana caricaturizada por la comedia. Ésta tiene tres técnicas, que son: la repetición, la inversión y la interferencia de las series. En el caso de la repetición, se explica en nuestra obra de referencia, consiste en hacer lo mismo o parecido a lo largo de la vida:

Muchas obras de Molière nos ofrecen una misma composición de acontecimientos que se repiten de principio a fin de la comedia. Así, en La escuela de las mujeres no hace más que repe-tirse y reproducirse determinado efecto en tres tiempos. (La risa, 80)

En la novela Tartas veces Pedro sucede otro tanto: Pedro Balbuena siempre comete los mismo errores a lo largo de su vida: enamorarse de mujeres que lo habrán de abandonar; primero sucede con Sophie, después con Virginia, posteriormente con Beatrice y finalmente con Sophie.

De hecho, ésta es la principal intención de esta novela: demostrar que el personaje no es capaz de aprender de las experiencias de la vida, actitud reflejada desde el título mismo.

Otra conducta humana cómica es la llamada por Bergson La inversión, ésta consiste en que sucede lo contrario de lo deseado, como el caso en que los niños dan lecciones de conducta a sus padres:

La literatura moderna ha hecho muchas variaciones sobre el tema del ladrón que resulta robado. En el fondo se trata siempre de una inversión de papeles, y de una situación que se vuelve contra el mismo que la ha creado. (La risa, 83)

En efecto, éste es un recurso humorístico-literario ampliamente explotado por Bryce Echenique a lo largo de su obra narrativa. Un caso de este tipo sucede con Pedro Balbuena, que para cobrarse el despecho amoroso que le hace padecer Sophie, decide hacerle la broma más pesada posible: concierta una cita con Sophie para verse por última vez. Pedro habla, después, con Hans, el amante de Sophie, y le propone que –como en la comedia barroca de enredos– una vez encerrados en la recámara, él, Pedro, salga con algún pretexto, a oscuras, y Hans lo sustituya en el lecho de la desprevenida Sophie: “Recordaba que Hans lo había captado todo muy rápido, que estaba dispuesto a ayudarlo, sí, se lo había dicho, Sophie y su orgullo se merecen una buena broma de este tipo” (Tantas veces Pedro, 242)

La “broma” se revierte; Hans, a pesar de su ira contra la voluble amante, decide confesarle el plan del peruano y quien cae en la trampa es Pedro, ya que Sophie lo aprovecha para finiquitar para siempre su relación con Pedro, asesinándolo: “él continuaba cayéndose al suelo y los escuchaba decir tenemos que ir a la comisaría, no te asustes, Hans, toda Italia sabe que estaba loco, Hans, entonces vamos rápido, Sophie” (Tantas veces Pedro, 244)

Como se puede ver, el humor negro de Bryce Echenique no da concesiones para la risa, sino para la mueca, elemento al que volveremos más adelante, pero que desde ahora queremos destacar como una constante; desde el ejemplo anterior queda claro que su humor es a un mismo tiempo trágico.

El tercer caso de lo cómico de las conductas humanas vistas a través de la comedia es la llamada Interferencia de Las series, ésta consiste en la comicidad surgida por la presencia de algo en dos contextos diferentes: “Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes” (La risa, 84)

Por ejemplo, en una ocasión Martín Romaña le habla a Octavia de Cádiz de Francisco Pizarro y las tres calaveras. Ella, entre sonriente y confusa, pregunta que si no había sido Colón el de las carabelas:

–Francisco Pizarro –continué–, conquistó el Perú con segundas intenciones, esto es indudable, y le llevan encontradas ya creo que hasta tres calaveras en la catedral de Lima. Les da de lo fuerte a nuestros historiadores...

Esta vez tampoco pude terminar porque Octavia pegó un salto desde el diván hasta el Voltaire y se instaló cómodamente sobre las rodillas del enfermo para matarse de risa. Lo había entendido todo pero quería volver a entenderlo todo otra vez [...]

¿Sabes lo que es una calavera, Octavia? –le pregunté, justo antes de ese momento.

–Francisco Pizarro –me contestó, muerta de risa–. Francisco Pizarro fue una gran calavera porque conquistó el Perú con pésimas intenciones. ¿He adivinado? Dime, dime que he adivinado, Martín! Una calavera en castellano quiere decir... (EL hombre..., 83)

4. La comicidad de las frases

La cuarta forma de lo cómico se encuentra en las frases. Esta comicidad se divide a su vez en: decir lo que no se quería decir, sentido literal de una metáfora y transposición. Esta última, a su vez, se divide en: parodia, exageración, cinismo, ironía, humor y lenguaje profesional por lenguaje coloquial. Respecto de lo cómico en las frases, es conveniente aclarar dos cosas:

Primero. La comicidad vista en los casos anteriores, de una u otra forma, ya contemplaba la intervención del lenguaje, razón por lo cual podría considerarse artificial que se hiciese un apartado exclusivo para hablar de lo cómico en las frases.

Si observamos, podremos notar que la presencia del lenguaje en los casos antes vistos juega un papel secundario en la producción de la risa, mientras que lo que ahora veremos se refiere exclusivamente a lo cómico originado en una expresión oral, exenta de cualquier gesto, indumentaria o recurso teatral. Está pues, más cerca del chiste o de la frase ingeniosa que de la actuación humorística. Al respecto, Bergson afirma:

Hay que distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje. La primera podría, en rigor, traducirse de un idioma a otro, a reserva de perder la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad, distinta por sus costumbres, por su literatura y sobre todo por sus asociaciones de ideas. Mas la comicidad de la segunda especie es generalmente intraducible. Debe lo que es a la estructura de la frase y a la elección de las palabras. No consigna, con ayuda del lenguaje, determinadas distracciones particulares de los hombres o de los acontecimientos. Subraya las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje mismo lo que aquí resulta cómico (La risa, 89)

Segundo. Era inevitable dedicar unos párrafos de este artículo al humor en las frases, ya que la obra literaria de Bryce Echenique, en tanto que su base es el lenguaje mismo –no es, por ejemplo, una puesta en escena–, no puede prescindir de un análisis de este tipo; incluso, adelantándonos a las conclusiones, podemos afirmar que la base principal de la obra de Bryce Echenique es la palabra misma, como elemento recreador y creador de toda experiencia, aun por encima de las vivencias amorosas o de la misma búsqueda de lo humorístico.

Decir, incluso hacer, lo que no se quería decir o hacer es uno de los principales elementos cómicos surgidos del lenguaje. Estas actitudes, normalmente, se dan en personas contradictorias e inseguras; personalidades que casi siempre se encuentran en los protagonistas del escritor peruano.

Otra forma de lo cómico en las frases es cuando se interpreta en sentido directo alguna expresión dada en sentido metafórico o simbólico. Dice Bergson: “Se obtiene un efecto cómico si se finge entender una palabra en sentido propio, cuando se empleaba en sentido figurado. O también: En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea resulta cómica”. (La risa, 97–98)

Al inicio de la novela *La última mudanza* de Felipe Carrillo, el narrador explica que se encontraban en un atolladero pues el amor edípico que Sebastián tenía por su madre no les permitiría dormir –a él, Felipe Carrillo, y a Genoveva– juntos. La primera noche, en que se tenían que repartir camas, almohadas y recámaras, era necesario comportarse concesivo con el amor enfermizo del muchacho:

Era pues, como se comprenderá ya ahora, espero, una empresa en la que habría que actuar con muchísimo tacto [el narrador aclara. posteriormente, y aludiendo a esa triangulación de sentimientos amorosos a medias reprimidos por los tres, el otro sentido de la palabra tacto]: lo que iba a sobrar ahí era el tacto. Manual, labial, sexual, me refiero (*La última*, 10)

Según Bergson existen formas cómicas en las expresiones originadas en la transposición del sentido de lo expresado. Las formas de la transposición son muchas y dan como resultado diferentes tonos cómicos, desde una expresión vulgar, hasta el más refinado chiste: “Los medios de transposición son tan numerosos y tan variados, el lenguaje ofrece una continuidad tan rica en tonos, y lo cómico puede pasar aquí por tan gran número de grados, desde la más vulgar de las bufonadas hasta las formas más elevadas del humor y de la ironía” (*La risa*, 104)

La primera forma de la transposición enumerada por el filósofo francés es la parodia. Ésta consiste en sobreponer al tono solemne expresiones familiares: “Si transponemos lo solemne al tono familiar, se tiene la parodia” (*La risa*. 104)

Un efecto en tal sentido es logrado por el narrador del cuento pantagruélico, que da título al libro mismo en el que se encuentra, “*Magdalena Peruana*”. El personaje principal, don Eduardo Rosell está a punto de morir de una congestión intestinal; el anciano había comido excesivamente con la intención de recuperar en la memoria, y en el paladar, sus viejos tiempos compartidos con su amigo don Felipe Alzamora. Al personaje–narrador no se le ocurre sino comparar dicho gesto con la actitud de Marcel Proust y las famosas magdalenas y el té. Tal transposición produce el siguiente resultado:

Don Eduardo comía anticuchos y ceviche y ají de gallina y de postre picarones y suspiros a la limeña, cada jueves, a pesar de su edad, a pesar de sus hijas, y a pesar de todo, con la

esperanza de un nuevo pedo, en busca del tiempo perdido o del viento perdido, más bien, en su caso, con el más tierno deseo de un tiempo recobrado como único medio de volver a encontrarse con su viejo amigo don Felipe Alzamora en el ventarrón aquel de aroma denso e intenso que ni las rosas de su jardín podrían darle jamás. Hasta que lo encontró y, en agradecimiento a Proust por la genial idea que le había dado, le llamó magdalena peruana a ese último pedorro, ya que por su edad, por el atracón que se había pegado, y porque se estaba muriendo, Dios le pagó con creces y hasta con heces (Magdalena peruana, 187)

El presentar las cosas pequeñas como grandes constituye una exageración, situación que puede explotarse como un elemento cómico cuando es utilizada constantemente: “Hablar de las cosas pequeñas como si fuesen grandes es, de un modo general, exagerar. La exageración resulta cómica cuando es prolongada y sobre todo cuando es sistemática” (La risa, 104)

Bryce Echenique más que presentar lo chico como grande, presenta lo que es por sí mismo grande, como gigantesco. Parte, pues, del mismo principio, pero, digamos, en grado superlativo. La exageración constituye, hablando en términos numéricos, el recurso humorístico más explotado por el peruano. Veamos este ejemplo de la novela Tantas veces Pedro: “—¿Estás llorando por ella? [...] —No. Normalmente me suicidaba por ella”. (Tantas veces Pedro, 14)

En la novela El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz el protagonista afirma: “En un cine del barrio estaban pasando un viejo western, Martín Romaña en Apachelandia, en el que Burt Lancaster mataba hasta al director de la película (EL hombre..., 79)

Lo que podría ser una forma de lo cínico es a lo que Bergson se refiere cuando explica otro aspecto de lo cómico, que consiste en una especie de transposición de abajo hacia arriba:

Más artificial, pero también más refinada es la transposición de abajo hacia arriba que se aplica al valor de las cosas, y no ya a su tamaño. Expresar honestamente una idea deshonesto, tomar una situación escabrosa, un oficio bajo o una conducta vil y describirlos en términos de estricta *respectability*, resulta generalmente cómico (La risa, 106)

Esa estricta *respectability* es la que ejerce la señora Forestier con su inquilino Martín Romaña. La torpe rigidez de las cláusulas del contrato de arrendamientos que aplica a sus

arrendatarios hace que se comporte como si ella fuera el juez, y no su esposo. El ejemplo que transcribimos posee claramente la cuarta parte del enunciado (conducta vil) y parte del primero (Expresar honestamente una idea deshonesta):

Madame Forestier sacó otra caja de manzanas, las puso en el suelo, cerró con llave la puerta de su auto, recogió la caja de manzanas, y me pidió s'il vous plaît que le abriera la puerta del edificio. Puse mi caja en el suelo, abrí la puerta de par en par, recogí mi caja de manzanas, y la dejé pasar primero s'il vous plaît[...] había que cerrar la puerta del edificio por temor a la juventud de hoy. Puse mi caja en el suelo cerré, recogí, y empezó la primera ascensión de la tarde. Llegamos a su departamento, puse la caja en el suelo para sacar mi—su llave del bolsillo, cuando, para mi asombro, vi que también ella había puesto su caja en el suelo.

Señor Romaña —me explicó, asombrada, al verme llave en mano—: olvida usted esa cláusula de mi contrato según la cual yo debo tocar el timbre tres veces antes de entrar con mi llave, para que no se levante usted a abrir por gusto. (EL hombre..., 165)

La broma (la ironía) consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, aunque la definición de Bergson parte del sentido de censura que encierra dicha expresión, ya que la explica bajo el principio del deber ser: “La transposición también puede hacerse aquí en dos direcciones inversas. Unas veces se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es; en esto consiste la ironía” (La risa, 107).

Así, Felipe Carrillo censura a un español por no elaborar pensamientos profundos, y por lo tanto, da a entender lo contrario de lo que dice:

—Soy español, señor Carrillo, y usted perdonará, pero allá en mi tierra hay un refrán que dice, con su perdón:

Quien nace para burro, muere rebuznando.

—Viva la España profunda, caballero (La Última..., 142)

El humor se puede definir como lo contrario de la ironía, pues se acepta lo que se ha hecho indebidamente como correcto, aunque se sabe que lo expresado es censurable: “Otras veces, por el contrario, se describirá minuciosa y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser; así procede a menudo el humor” (La risa, 107). Es

claro que para el teórico francés el concepto de humor es más amplio y no se limita a una sola fórmula; por otro lado, nosotros podemos agregar que cada vez más el concepto de humor ha ido ampliando su significado hasta llegar a ser sinónimo de cómico. A continuación un ejemplo ateniéndose a la definición de Bergson.

Sigo caminando hasta llegar, campo arriba, al Vulcan Park, donde se le ha erigido al dios de los metales la más grande estatua de hierro del mundo entero. Pesa algo así como unos cincuenta mil kilos y no sólo cabemos muchos en ella y todo eso, sino que además tiene su tiendecita en que le venden a uno vulcancitos y ortos souvenirs para llevarle a los amigos[...] En el Vulcan Souvenir Shop Area nos enteramos, gracias a un folletito, de que por la noche a Vulcano se le enciende una antorcha ver-de en la mano en alto, si es que no ha habido ningún accidente de tráfico en la ciudad. De haberlo habido, la antorcha es de color rojo y arde veinticuatro horas in memo-riam. Nos enteramos también que el Vulkan Park está abierto al público todo el año y aprovechamos la oportunidad para hacerle extensiva a nuestros lectores la recomendación del folletito: traiga su cámara. (A vuelo de buen cubero, 56)

5. La comicidad del carácter

La quinta y última forma de lo cómico que localiza Bergson es lo risible en el carácter. Exis-ten personas con carácter humorístico y otras totalmente exentas de tal sentido. Para definir qué es lo cómico en tales circunstancias aborda primero la esencia de lo cómico: ¿Dónde se origina lo risible? y ¿Por qué alguien o algo es cómico?

El carácter de una persona es cómico cuando se evidencia qué en ella existe cierta inadaptación social, cierta rigidez que demuestra no haber comprendido del todo las exigencias sociales de comportamiento. De una u otra manera esa inadaptación se origina en un aislamiento, razón por la cual no se sabe a ciencia cierta cómo comportarse e interpreta torpemente esas exigencias.

La respuesta social a tal comportamiento es el chiste, el humor; es una manera “blanda” de evidenciarle al sujeto su error, es, en palabras de Bergson, una novatada: “Ésta debe ser la función de la risa. Siempre un poco humillante para quien es objeto de ella, la risa es verdaderamente una especie de novatada social.” (La risa, 113)

El comportamiento de tal persona no indica que ésta sea inadaptada, sino por el contrario, dicha hipotética persona puede estar totalmente de acuerdo con los cánones de conducta social: “La verdad es que el personaje cómico puede estar perfectamente de acuerdo con la más estricta moral. Sólo le falta ponerse de acuerdo con la sociedad.” (La risa, 115)

6. El humor como constructo social

Los protagonistas de las novelas y los cuentos de Alfredo Bryce Echenique se encuentran precisamente en esta situación: son cómicos a fuerza de no comprender del todo la conducta social existente; son cómicos porque se aíslan de la sociedad, voluntaria o involuntariamente.

Una prueba contundente de que los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique están de acuerdo con las normas sociales es el caso de Martín Romaña que nunca se plantea, a pesar de ser un gochista, vivir en unión libre con Inés. De hecho, él es el que más se preocupa por cumplir con sus obligaciones sociales de marido, en el sentido de no casarse hasta que no tenga una “heladera y un perro” para poder llevar una buena vida burguesa con Inés. Cuando Martín está en Bruselas, Octavia y el tío de ésta, le insisten de que se fuguen para América, una vía para que la aristocrática familia de ella lo acepte. Martín se niega una y otra vez: él está dispuesto a hablar con los padres de ella y hacerse aceptar de acuerdo con como lo ordenan las costumbres. En efecto, Martín Romaña, y la mayoría de los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique, son personas que por su personalidad aislada y “desorientada” no son capaces de comprender hasta qué punto hay que respetar las conductas sociales formales, y hasta qué otro, hay que acomodarse a las situaciones.

Martín Romaña nos hace reír por la torpeza de su conducta. Lo único risible del drama de Martín en el aeropuerto de París, cuando Inés lo abandona, es el hecho de que no pueda “ver”, lo que para todo mundo era evidente: la imposibilidad de retenerla. No hay aislamiento más cómico que el aislamiento de Martín. No quiere saber nada del mundo porque en él vive la mujer que ama y lo ha abandonado: es un enfrentamiento: yo contra el mundo, es una manera de castigarlo por aceptar en su seno a la traidora. Para Martín sólo existen dos esferas: en la que él vive, y la otra, donde están y viven todos los demás. Su protesta son sus gafas oscuras,

su gabardina negra y su grabadora para no tener que dirigirle la palabra a ninguno de sus alumnos: “Todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo” (La risa, 116).

El carácter de Martín Romaña es cómico, en parte, por su torpeza, por su rigidez, por su incapacidad de comprender lo que pasa, por su torpe castigo a la sociedad que, finalmente, se revierte contra él: él se autocastiga por haber perdido a su amada Inés, y este castigo no es más que fuente de humorismo de censura, de autocensura.

En efecto, aquí está una de las fuentes principales del humor de Bryce Echenique. Dijimos que lo cómico es una censura social, una novatada. En el caso del peruano tendremos que corregir y aclarar que su humor es de una naturaleza diferente, invertida. Los protagonistas de Alfredo Bryce Echenique son capaces de desdoblar su personalidad, descubrir en sí mismos sus inadaptaciones y hacerse ellos mismos víctimas de su humor. Hay en ellos una doble personalidad, una imagen de la autocorrección que les permite asumir el papel de personaje y el papel de la mirada social, así pues, su humor no es una censura social sino una autocensura. Una pregunta obligada sería ¿Hay un sentido de la autoflagelación, masoquista, en estos personajes? No, creemos que no sucede así, pero esto lo veremos líneas adelante, cuando incorporemos las ideas de Freud al respecto.

Lo que sí es evidente es que todo humorista es un moralista. Hay un deseo de corregir lo mal hecho, un deseo no evidenciado de volver a una especie de orden primigenio, porque, como ya vimos, el humor, la ironía o cualquier tipo de sátira conlleva una apreciación desde el deber ser y en consecuencia eso implica tanto una censura, como un deseo del retorno a una etapa primigenia de orden, que ignoramos por qué razón se ha perdido; por lo tanto, la censura humorística funcionará en este sentido: “yo quiero volver a ese principio y tú también debes regresar a él”, diría un humorista a la persona que hace blanco de sus chistes. “En ese placer entra la intención no confesada de humillar y, con ello, de corregir, al menos de un modo exterior” (La risa, 114).

Ahora bien, es conveniente aclarar que hay una diferencia cualitativa entre la rigidez mostrada por Martín, por ejemplo, y los personajes secundarios del díptico, como Madame Forestier, Madama Labru, Inés, los integrantes del grupo gochista, etc.

La causa principal de rigidez en los caracteres radica en la incapacidad de los amigos del protagonista de saber echar un vistazo a su alrededor, de no poder tener un juicio autocrítico. Los personajes secundarios antes enumerados son incapaces de mirar a su alrededor y plantearse si se conducen con acierto en sus decisiones, hay pues en ellos una autocomplacencia en sus ideas y sus conductas. No saben mirar con objetividad el mundo que los rodea, ni a sí mismos. En oposición, los protagonistas de estas obras sí entienden la realidad que les rodea pero no logran acomodar, digámoslo así, la observación de su yo con la conducta general.

Respecto de las personalidades que tienen estos personajes secundarios, Bergson hace una inteligente interpretación en su libro sobre el humor que muy bien se acomoda a lo que venimos diciendo:

La causa de rigidez por excelencia es descuidarse de mirar alrededor de sí y sobre todo hacia sí mismo. ¿Cómo moldear la propia persona sobre la de otro si no se comienza por conocer a los demás y por conocerse a sí mismo? (La risa, 122)

Por lo tanto es risible en Martín Romaña, y los demás protagonistas de las obras que nos ocupan, su torpeza y rigidez para tratar de adaptar su conducta a la forma en como lo exige el medio, mientras que de los personajes secundarios es risible su rigidez en la medida en que son incapaces de ver un poco a su alrededor, es su actitud prepotente de sus actos e ideas y la manera en cómo las practican: ellos son torpes al practicar un pensamiento unidireccional. Inés y El Grupo son risibles porque son obtusos para interpretar el ritual de sus posiciones ideológicas. Para ellos su ideología de izquierda es un ritual del cual no pueden modificar ni siquiera un gesto. En Madame Forestier y Madame Labru sucede otro tanto, asumen sus funciones de caseras de tal manera rígida, que exigen que las personas estén en función del oficio de ellas y no el oficio de ellas en función de las necesidades de los inquilinos.

Cuando este tipo de personas extreman sus actitudes y luchan por doblegar la conducta de otro a sus preconceptos, terminan por someter todas las cosas a sus ideas, y no sus ideas al mundo que los rodea. Lo anterior los conduce por completo a la enajenación, similar a la de don Quijote, que intentó someter el mundo que lo rodeaba a sus ideas. De hecho, la imagen que queda al lector de ellas, sobre todo de Madame Labru y Madame Forestier es la de cierta insania mental. “El espíritu que se obstina acabará por doblegar las cosas a su idea, en lugar de ajustar su pensamiento a las cosas. Todo personaje cómico está en el camino de la ilusión que acabamos de describir” (La risa, 150)

Así, poco a poco, hemos ido bajando por los caminos menos esperados de lo cómico, hasta llegar a sus etapas más oscuras, en ese intento por fijar lo que es risible en el carácter humano. Ahora nos corresponde hablar del sentido más positivo de lo cómico visto en el carácter, es decir, lo que encierra de festivo y placentero.

El distraído, el que no se somete al común de la conducta social, de una u otra forma, está ejerciendo su libertad frente al grupo. Eso es lo que pasa con los personajes protagonistas de las novelas de Alfredo Bryce Echenique, su distracción, su incapacidad de tomar el “ritmo” del resto del grupo social son las ocasiones que a ellos les sirven para poder diferenciarse del resto de las personas. Pensamos, por ejemplo, en la ocasión en que Pedro Balbuena aprovecha su excentricidad frente al grupo de profesores norteamericanos para poder espetarles su desprecio por sus formalismos:

Pedro en el suelo rodeado de latas de cerveza y con una mano chancada por el peso de Malatesta. Virginia y varios invitados corren a ayudarlo, mientras él pide un trago y desde el suelo le dice a Virginia que nada ha cambiado en su proyecto de salir con ella al jardín, pero que le diga a toda esa gente que lo dejen descansar un ratito así como está porque así se está muy bien y porque ésa es la posición lógica para acariciarle el pie a una muchacha que está parada. La gente comprende y se retira, preocupada por la angustia que se refleja en el rostro de Virginia[...]

—¿Quiénes son los estridentes esos que cantan?

—Los Rolling Stones. ¿No te gustan?

—¿Por qué no ponemos un disco de Frank Sinatra? Fuerte, para que se oiga bien hasta afuera.

—Pedro aquí a nadie le gusta Frank Sinatra.

—Lo siento... Sólo quería decirte el estado de mi edad.

—Pedro...

—No te preocupes. Lo importante es que tuve una educación muy católica, de tal manera que las mejores erecciones de la adolescencia quedaron en reserva para mi primavera californiana. Pasemos al jardín.

—Tengo miedo, Pedro.

—Yo también Virginia. (Tantas veces Pedro, 35–36)

El pago que tienen que hacer dichos personajes por el uso de su libertad será la risa; inevitablemente surgirá la risa como elemento de la censura social: “La sociedad se venga así, dice Bergson, de las libertades que uno se ha tomado con ella”. En efecto, párrafos adelante Virginia, la gringa que acompañaba a Pedro Balbuena, recuerda la ocasión, en que Pedro se comportaba tan extrañamente, frente a los profesores norteamericanos y cómo era objeto de las burlas: “Recordaba también aquella primera noche, aquella fiesta en que había perdido la cabeza por él, y la angustiada pena que sentía escuchándolo cantar flamenco ante un público que cada vez entendía menos y que apenas disimulaba su burla” (Tantas veces Pedro, 37)

Pero, así como hacemos blanco de las burlas a dichos personajes, es cierto también que, inevitablemente surge en quien observa al personaje cómico, un sentimiento de adhesión para con aquel desvalido, con el que, por su desubicación, se encuentra indefenso: “El personaje cómico es a menudo un personaje con el que comenzamos simpatizando materialmente”. Así pues, es evidente que quien ríe en tales circunstancias tiene un gesto de jovialidad, de bondad, con respecto del personaje risible: “Por lo tanto, hay en quien ríe al menos una apariencia de bondad, de jovialidad amable, que haríamos mal en no tenerla en cuenta” (La risa, 156).

Pero los gestos, del que ríe y del hombre risible, tienen un principio de evasión. El que ríe, censura de una manera amable, no coercitivamente; de una u otra forma se hace cómplice

de la transgresión al permitirla o soportarla; ya dijimos que se identifica con el hombre que es objeto de las risas. El que ríe quiere evadirse de lo que en verdad está viendo y censurando, minimizando la gravedad de la transgresión. En cambio, el personaje cómico es evasivo porque su conducta refleja un deseo de no darse cuenta de que está transgrediendo las normas conductuales, se deja ganar por el vértigo que le provoca las risas que escucha por lo que está haciendo y se deja llevar por él, como se deja llevar el que sueña. En efecto, la embriaguez que padece el personaje cómico es equivalente al sueño, ya que en la risa, como en los sueños, logramos vencer la autocensura que norma nuestras conductas sociales:

Quando el personaje cómico sigue su idea de un modo automático, acaba pensando, hablando y actuando como si soñase. El ensueño es una evasión. Permanecer en contacto con las cosas y con las personas, no ver más que lo que hay y no pensar más que en lo que sucede es algo que exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual. El buen sentido consiste en ese mismo esfuerzo. Es trabajo. Mas despegarse de las cosas y sin embargo seguir percibiendo aún imágenes, romper con la lógica y no obstante unir aún ideas, es sencillamente un juego o, si se prefiere, es pe-reza. El absurdo cómico nos causa primeramente la impresión de un juego de ideas. Nuestro primer impulso es asociarnos a ese juego. El algo que nos descansa de la fatiga de pensar (La risa, 15–17)

En efecto, éste es uno de los puntos en donde confluyen las ideas bergsonianas y freudianas de la risa. Para ambos, la risa es un ahorro de energía, de esfuerzo; es una forma del placer, de la transgresión y de la evasión, como sucede en los sueños. De una u otra manera estos tres puntos ya han quedado demostrados con respecto de la teoría de Henri Bergson. Pasaremos ahora a ver los matices de la interpretación freudiana que podemos aplicar a las obras del autor peruano.

7. El humor según la perspectiva freudiana

Para Freud su teoría sobre el chiste, y en general sobre lo cómico, descansa en la hipótesis de que todo lo que causa risa tiene un origen y un deseo de placer “El chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer”. (El chiste..., 1132)

Pero es también, como afirma explícitamente Bergson, el chiste, un ahorro de energía por-que nos evita la fatiga de pensar, pero también porque este ahorro tiene su origen en la búsqueda del placer infantil, pues en la infancia la labor psíquica se realizaba con mucho menor gasto. Son pues, los estados anímicos que causan risa una especie de regresión a las etapas infantiles:

En los tres mecanismos de nuestro aparato anímico proviene, pues, el placer de un ahorro, y los tres coinciden en constituir métodos de reconquistar, extrayéndola de la actividad anímica, un placer que se había perdido precisamente a causa del desarrollo de esta actividad, pues la euforia que tendemos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el estado de ánimo de una época de nuestra vida en la que podíamos llevar a cabo nuestra labor psíquica con un muy escaso gasto; esto es, el estado de ánimo de nuestra infancia (El chiste..., 1167)

La evasión, como una de las condicionantes de lo cómico, surge por las mismas razones an-tes expuestas: hay una búsqueda del placer, una necesidad de no experimentar el dolor, pero a veces las circunstancias no pueden sino producir sensaciones de dolor, de displacer, razón por la cual la persona tiende a evadirlas a través de lo cómico, que es precisamente lo que pasa con Mar-tín Romaña y otros personajes de Alfredo Bryce Echenique que, ante la inminencia del dolor, se fugan por la puerta de encontrar cómicos esos acontecimientos.

Para que lo cómico surja es necesaria la presencia de un estado anímico neutro; es decir, un estado espiritual en que la emotividad no gane al espectador o actor de los acontecimientos; esta-do que no comparte Martín Romaña, por ejemplo, cuando Inés lo deja; pero que sí habrá de venir cuando Martín se pone a repasar su vida en el sillón Voltaire.

Al ver desapasionadamente los sucesos, Martín logra rescatar la parte humorística de ellos porque es una forma de obtener placer de lo que en otra ocasión le había procurado dolor, es una manera de evadir la realidad que le agredía y es una manera de ahorrar la energía psíquica que le implicaba pensar sobre su desastre matrimonial. Respecto de lo dicho aquí, podemos traer a colación que Freud en su ensayo El chiste y su relación con lo inconsciente que:

Hemos visto que el desarrollo de afectos dolorosos constituye el obstáculo más importante para el efecto cómico. En cuanto el movimiento inútil produce un daño, lleva la simpleza a la desgracia o causa dolor la decepción, desaparece la posibilidad de todo efecto cómico, por lo menos para aquellos sobre los que recae el displacer resultante o tiene que participar de él, mientras que las personas extrañas al suceso testimonian, con su conducta, que en el mismo se halla contenido todo lo necesario para un efecto cómico. El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ellos se oponen y aparece en sustitución de los mismos (EL chiste..., 1162)

Con base en la cita de Freud podemos explicar la pregunta hecha páginas atrás en la que nos cuestionábamos la posibilidad de que Martín Romaña fuese un masoquista. Es precisamente su deseo de no sufrir, de alejarse del recuerdo doloroso lo que lo lleva a reírse de sus desgracias.

8. Conclusión

Es evidente que al autor peruano nuestro no es la compleja realidad del mundo hispanoa-mericano lo que quiere mostrar, según lo había intentado el realismo mágico, ni siquiera se preocupó Bryce por edificar grandes estructuras narrativas que le quitaran el aliento al lector como lo hacen Cortázar, Borges o Lezama Lima, según explica Luis Harss (2012: 123), las construcciones narrativas de Bryce Echenique se centran en un mundo íntimo, complejo, atormentado de los personajes, que entre otras cosas apelan a la pasión amorosa que no se cumple (Bataille, p. 193) pero ésta fracasa porque apela al sentido de muerte y tarde o temprano el protagonista o su amante deben de tirar de cuchillo o navaja para cortar ese lazo que los asfixia. El amor (tema central de Bryce) no puede ser la pasión, ni tan siquiera un mínimo contrato social (Ortega: 1966) en que los protagonistas y sus amantes se puedan refugiar, sino más bien una comedia de enredos y no pocas veces un sainete ridículo que con el tiempo hace reír a los protagonistas. Y eso, nos desgarrarse las vestiduras ni apelar a la muerte es lo mejor que se puede hacer cuando el alma romántica ha dejado muy lejos el ensueño de nuestra realidad. Reír es la mejor manera de curar las heridas y de hacer cómplice al lector del sufrimiento que padecen los inseguros protagonistas de Bryce.

Es evidente que cuando Martín, Pedro, Felipe y otros protagonistas de las obras de Alfredo Bryce Echenique se ríen de sí mismos no lo están haciendo por efecto de la autoflagelación, sino por la búsqueda del alivio, ya que ellos están totalmente conscientes de sus errores y en eso precisamente radica la función de lo cómico.

Referencias

- Anderson, E. (1974). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo II: Época contemporánea, 9.ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (Colección Breviarios, 156).
- Bataille, G. (1989). *El erotismo* (5.ª ed.). Tusquets. (Colección Marginales, 61).
- Bergson, H. (1900). *La risa* (2.ª ed.). Espasa-Calpe. (Colección Austral, 1534).
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1985). *La novela* (4.ª ed.). Ariel.
- Bryce Echenique, A. (1977a). *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*. Anagrama.
- Bryce Echenique, A. (1977b). *Un mundo para Julius*. Argos Vergara. (Colección Libro DB, 39).
- Bryce Echenique, A. (1989). *Magdalena peruana y otros cuentos*. Plaza y Janés.
- Bryce Echenique, A. (1999a). *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Plaza y Janés.
- Bryce Echenique, A. (1999b). *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Plaza y Janés.
- Bryce Echenique, A. (1999c). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Plaza y Janés.
- Bryce Echenique, A. (1999d). *Tantas veces Pedro*. Plaza y Janés.
- Carrión, B. (1984). *La novísima novela latinoamericana*. En A. M. Ocampo (Ed.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* (pp. 121–129). Universidad Nacional Autónoma de México.



- Castagnino, R. H. (1984). Estado actual de la novela en Hispanoamérica. En A. M. Ocampo (Ed.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* (pp. 131–139). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Donoso, J. (1993). *Historia personal del boom*. Seix Barral.
- Freud, S. (1982). El chiste y su relación con el inconsciente. En *Obras completas* (Vols. 1–3; trad. L. López-Ballesteros y de Torre). Biblioteca Nueva.
- Fromm, E. (1962). *El arte de amar*. Paidós. (Colección Hombre Contemporáneo, 6).
- Fuentes, C. (1974). *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz.
- Harss, L. (2012). *Los nuestros*. Alfaguara.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Ensayos sobre el amor* (16.ª ed.). Revista de Occidente.
- Rama, Á. (1981). *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha* (1964–1980). Marcha Editores.
- Rama, Á. (1982a). Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922–1972). En *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980* (pp. 99–234). Procultura.
- Rama, Á. (1982b). Los contestatarios del poder. En *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980* (pp. 455–494). Procultura.