

# **LA SÁTIRA EN *SIN NOTICIAS DE GURB*, DE EDUARDO MENDOZA**

**SATIRE IN *SIN NOTICIAS DE GURB*, BY EDUARDO MENDOZA**



**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**FRANCISCO JAVIER CINTADO FERNÁNDEZ  
GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA  
TUTOR: MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO  
CONVOCATORIA DE SEPTIEMBRE**

**LA SÁTIRA EN *SIN NOTICIAS DE GURB* (1991) DE EDUARDO  
MENDOZA**

<b>0. Estado de la cuestión</b> .....	3
 <b>1. Humorismo, literatura y géneros.</b>	
1.1. Humorismo.....	4
1.2. El humor y la literatura.....	5
1.2.1. Recursos literarios de humor.....	6
1.2.2. Algunos géneros literarios de humor.....	8
 <b>2. La Sátira</b>	
2.1. Ejemplos en la Historia de la Literatura.....	11
 <b>3. <i>Sin noticias de Gurb</i> y la sátira</b>	
3.1. Datos previos y estructura de la novela.....	13
3.1.1. El autor.....	13
3.1.2. La novela.....	13
3.1.3. Estructura.....	14
3.2. El humor en la novela.....	14
3.3. Uso de la sátira en la novela.....	17
3.3.1. Alienación y distanciamiento.....	18
3.3.2. Costumbrismo.....	19
3.3.3. Lo grotesco.....	20
3.4. Similitudes con otras obras anteriores.....	21
 <b>4. Conclusiones</b> .....	23
 <b>5. Bibliografía</b> .....	24

## Resumen:

El objetivo principal de este TFG es hacer un análisis de la función del humorismo en la literatura, centrándonos en la teoría literaria de los géneros y, en concreto, en la sátira. Dentro de este género, un ejemplo contemporáneo y muy representativo es la novela humorística *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza, la cual nos valdrá para poner en práctica nuestra tesis sobre la función desmitificadora de ciertos valores establecidos en la sociedad que la sátira desempeña.

**Palabras clave:** Humorismo, Sátira, Gurb.

## Abstract:

The main purpose of this TFG is to make an analysis of the function of humour in literature, focusing on the literary theory of genres and, specifically, on the the satire. Within this genre, a contemporary and very representative example is the humour novel *Sin noticias de Gurb* by Eduardo Mendoza, which will serve us to put into practice our thesis about the values of the satire in literature and the demythologizing function of certain values established in our society.

**Key words:** Humorism, Satire, Gurb.

## 0. Estado de la cuestión.

Eduardo Mendoza es uno de los escritores españoles actuales a cuya obra se le han dedicado más estudios<sup>1</sup>. La crítica siempre ha solido separar sus novelas “serias” de las novelas “humorísticas”. Dentro de estas novelas humorísticas entraría la obra de nuestro estudio, *Sin noticias de Gurb*, publicada en 1991. Mendoza la considera su novela más extravagante<sup>2</sup>. Abordaremos en este trabajo el carácter humorístico y extravagante que distingue a esta novela.

El estudio del humor y de su uso en la literatura abarca campos muy difusos, y esto se debe principalmente a su propia naturaleza. El humor se da en múltiples aspectos de nuestra vida y abarcarlo como un todo se antoja, cuando menos, ambicioso. Si lo limitamos a su aparición en los textos literarios, tampoco el campo es más preciso, pues dentro de la literatura humorísticas se dan varias expresiones. Sin embargo, para poder acercarnos mejor a la obra objeto de este estudio, primero intentaremos analizar brevemente los mecanismos del humor y cómo pueden manifestarse literariamente, pues *Sin noticias de Gurb* tiene un amplio repertorio humorístico. Para ello, previamente, describiremos las principales figuras retóricas presentes en el juego humorístico del lenguaje

Para seguir delimitando las fronteras de lo humorístico en la novela, sería importante analizar tres géneros que buscan el efecto cómico como principal objetivo. Hablamos del pastiche, la parodia y la sátira. La definición del término “intertextualidad” será fundamental para diferenciarlos y para posteriormente interpretar aspectos de la novela relacionados con otros textos.

Dentro de estos géneros, abordaremos la sátira. Haremos un breve resumen de la historia de la sátira en la literatura que nos servirá para conocer cómo funciona este género. Nos centramos en la sátira porque *Sin noticias de Gurb* responde en gran medida a las reglas de este género. Para poder interpretar la visión satírica del autor, tenemos que conocer qué rasgos la determinan y si hay algún modelo anterior que se le asemeje.

Por último, una vez que ya hemos tratado el humor y la sátira de la novela, habría que delimitar qué modelo de novela humorística tenemos, si realmente se trata de

---

<sup>1</sup> Llàtzer Moiz es uno de los autores que más atención le ha prestado y es uno de los que precisamente distingue entre sus novelas más serias y las humorísticas. Su principal obra es *Mundo Mendoza* publicada por Seix Barral en 2006.

<sup>2</sup> Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, Seix Barral, 1991, Madrid, pág 5.

una sátira o simplemente una novela de fines humorísticos sin otro fin más que el puro divertimento, lo que de alguna manera la condenaría a no entrar en el canon de la literatura de humor.

## **1. Humorismo, literatura y géneros**

### **1.1. Humorismo**

Antes de entrar en el desarrollo de este trabajo, parece conveniente delimitar el término ‘humorismo’. Se trata de un campo de estudio muy amplio y complejo, al que se aplican unos enfoques en ocasiones muy subjetivos debido a su propia naturaleza. Así pues, intentaremos hacer un breve acercamiento que ilumine el campo en el que se inscribe este trabajo. Es conveniente que cualquier estudio en el ámbito de la Teoría de la literatura se remita en primera instancia a Aristóteles y su *Poética*. En esta obra, Aristóteles abordó el estudio genérico de la tragedia ampliamente, pero, si dedicó o pensó dedicar el segundo libro a la comedia, no lo sabremos nunca. A partir de las referencias en el libro I, tenemos solo unas pocas ideas al respecto, pero muy interesantes:

- La comedia es imitación de lo feo del ser humano, de lo risible.
- Representa al ser humano peor de lo que es, a diferencia de lo que hace la tragedia.
- Es menos elevada que la tragedia, pues para Aristóteles solo era representable lo que dignificaba al ser humano.

"La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor" (Aristóteles, 1999: 140).

Entre las reflexiones contemporáneas que cabría destacar, haremos mención a Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud y Henri Bergson. Arthur Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación* comenta: “La causa de la risa en cada caso reside, simplemente, en la súbita percepción de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que fueron pensados a través de él”. (Schopenhauer, 2004: 109). La risa surge a raíz del desorden que se produce cuando dos cosas excluyentes convergen en un lugar. La incongruencia, lo inesperado, por tanto, sería el motivo de lo cómico.

Freud, en su libro *El chiste y su relación con el subconsciente*, sostiene que el inconsciente surge en la infancia: “La infancia es la fuente del inconsciente y los procesos mentales del inconsciente no son sino los que se han producido en la infancia”. (Freud, 1999: 163). Cuando intentamos mantener los juegos infantiles, queriendo liberar nuestras presiones, surge la risa como acto inconsciente. El humor y lo cómico son métodos para reconquistar nuestra infancia. Por lo tanto, el humor sería como acto liberador, catártico y de autodefensa.

Por último, Henri Bergson en su obra *La risa* postula que la risa surge en el hombre cuando observa situaciones de la vida cotidiana de un modo racional. Es decir, cuando la mecanización de nuestros actos se desautomatiza, lo que hace que nuestras vidas con sus rigideces se conviertan en caricatura. La oposición rigidez-movimiento es el concepto con el que juega el autor francés: «Es cómica toda combinación de actos y de acontecimientos que nos produce, insertos uno en otro, la ilusión de la vida y la sensación de una disposición mecánica.». (Bergson, 2003: 77).

En estas tres teorías, el rasgo común es una visión positiva del humor en tanto que reacción natural del ser humano de la cual no hay que avergonzarse y en todo debería de acudir a ella más a menudo.

## 1.2. El humor y la literatura

El humor ha tenido una relación complicada con la literatura, en una pequeña historia de amor-odio. Ha habido momentos en la historia literaria donde las obras humorísticas eran igual de respetadas y tenían el mismo estatus que las obras denominadas serias. El drama y la comedia no estaba reñido con la calidad del escrito. Así, lo mismo encontramos obras como *El Quijote* o *Cándido* en lo más alto del canon literario. Pero su apreciación histórica no siempre fue igual. Lo que sí que es indudable es que en todas las épocas siempre disfrutaron de un gran público.

De hecho, Eduardo Mendoza ha dado su opinión en varias ocasiones al respecto. Recogemos aquí una de sus declaraciones más recientes en relación a la tradición humorística de la literatura polaca en una entrevista realizada por Jordi Bernal para la revista cultural *Jot Down Magazine*:

“Pero tienen una tradición de literatura humorística que, a excepción de Inglaterra, en otros países europeos no existe. En Francia, y por reflejo en España, Italia y Alemania, el humor quedó excluido de la literatura seria, cosa que no había pasado antes. La literatura francesa del siglo XVIII es de humor, Voltaire, Diderot y toda esa gente, pero en el siglo XIX se vuelve muy

seria, y eso contagia a los otros países. El humor se deja en manos de lo más chabacano. En Polonia, un país acostumbrado a muchas opresiones externas o internas, la literatura de humor sigue siendo una válvula de escape y la valoran mucho. Entonces aprecian a alguien a quien no le importa escribir cosas de risa” (Mendoza, *Jot Down Magazine*, 2011).

Así, Enrique Gallud Jardiel, nieto del mítico Enrique Jardiel Poncela y experto en su obra, recoge cuatro puntos que resumen la importancia de este tipo de literatura para su abuelo:

“Todo lo apuntado antes tiene un objetivo muy preciso. Jardiel quiere reivindicar un género injustamente menospreciado. Trata de dignificar la intelectualidad del humor y especifica los puntos fundamentales de su visión del tema:

1. El humor no es un aspecto de la literatura, no es un rasgo estilístico, sino un género literario de pleno derecho que podría definirse como la sublimación de lo cómico, como su superación histórica.
2. Como tal género, no constituye un medio, sino un fin en sí mismo.
3. La creación y apreciación del humor no son fáciles, exigen una privilegiada capacidad intelectual y una muy depurada sensibilidad.
4. En el fondo de toda creación humorística debe subyacer un fondo inalterable de poesía y ensueño, que permita distorsionar la lógica de lo cotidiano” (Gallud Jardiel, CVC, 2002).

Es un tema muy interesante que podríamos tratar muy a fondo pero que dejaremos apartado para centrarnos en los aspectos que definen a la literatura humorística.

#### 1.2.1. Recursos literarios de humor

Explicar los elementos de cómo se forma el humor, cómo hacemos un chiste o un gag, es una tarea desmitificadora. Una labor que deja desnuda la gracia en la mayoría de las ocasiones, al contrario de lo que suele ocurrir cuando analizamos recursos en obras no humorísticas. Porque el efecto inmediato del chiste en la mayoría de los casos está relacionado con lo inesperado, lo ilógico, lo absurdo, y precisamente no buscamos indagar más en el origen, como ya hemos explicado más arriba con la teoría de Freud. No queremos buscar la formación. En la deconstrucción de la realidad, usando términos derridianos, está el fin de este. Para ofrecer una muestra de los principales recursos, nos basaremos en las definiciones de José Luis Barrientos en su manual *Las figuras retóricas* (1999):

La personificación o prosopopeya: Ficción de persona, es decir, atribuir cualidades humanas a entidades que no la tienen. En el humor es muy habitual encontrar animales que hablen y reflexionen (fábulas).

La hipérbole: Sustitución de significados con exageración que rebasa llamativamente los límites de la verosimilitud. La literatura humorística casi por definición exagera los rasgos de la realidad hasta deformarla, en ocasiones la lleva a situaciones muy grotescas como sucedía en la Edad Media y la influencia de lo carnavalesco, en otras ocasiones en un tono más amable, reduciéndose a hipérboles en el lenguaje, como era el caso de las comedias teatrales de los sainetes o los astracanes de Muñoz Seca.

La ironía: Expresión en tono de burla de una significación contraria. En el siglo XVIII era muy frecuente en las obras este recurso; Diderot en Francia o Moratín en España son ejemplos muy representativos. Más adelante trataremos este tropo con mayor profundidad, en su relación con los géneros literarios y también respecto al uso que se da de ella en *Sin noticias de Gurb*.

Juegos ilógicos - La paradoja y la enumeración desmesurada: mientras que la paradoja podría definirse como la descripción de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común o la opinión establecida; la enumeración desmesurada o caótica es una acumulación de elementos incoherentes o inesperados, que suelen mostrar una situación agitada o un estado de ánimo desordenado. Suele aparecer en el monólogo interior o en el flujo de conciencia. En las novelas del disparate de principios del siglo XX en España o en el humor vanguardista de Jardiel Poncela o Mihura encontramos ejemplos de este tipo.

Juegos de palabras: Empleo ingenioso de las distintas posibilidades palabras en una oración o texto. Podríamos poner de ejemplo las mismas obras que antes.

- Paronimia o paronomasia: Reunión en posiciones próximas de “parónimos” o palabras de significantes parecidos, por semejanza casual o bien por parentesco etimológico.



- Polisemia y homonimia: Una palabra con varios significados (polisemia) y dos palabras que se escriben igual pero cuyo distinto origen etimológico cambia su significado completamente (homonimia).

Neologismos: Palabra o acepción de reciente creación o tomada en el presente de otra lengua. Sirve para nombrar objetos o conceptos nuevos. En épocas de grandes cambios culturales o sociales es frecuente.

Por ejemplo, con la influencia francesa en el neoclasicismo aparecieron nuevas palabras de origen francés procedentes del mundo de la moda y en obras como *La derrota de los pedantes* (1789) de Leandro Fernández de Moratín se parodia este vocabulario. En la actualidad con la influencia masiva del inglés vemos muchos anglicismos que son tratados en monólogos, viñetas e incluso la RAE ha tomado cartas en el asunto con un vídeo con bastantes dosis de humor<sup>3</sup>.

#### 1.2.2. Algunos géneros literarios de humor

Los principales géneros de humor en la historia literaria han sido la parodia, la sátira y el pastiche. Si bien conviene tratarlos un poco más a fondo porque sus características no han sido definidas claramente por la teoría literaria. Intentaremos establecer las similitudes y diferencias entre ellos. Incluso si estás se tratan de un género propiamente, o más bien hablamos de una composición, una técnica o un tropo literario.

El crítico literario francés Gerard Genette en su famosa obra *Palimpsestos* (1982) hace una distinción importante entre sátira, parodia y pastiche.

Pequeñas son las diferencias entre ellas, si bien, el autor francés analiza el tipo de imitación de cada una, estableciendo sus características. El concepto clave que nos introduce es el de “intertextualidad”. Según Genette esto sería:

“una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1982: 10).

---

<sup>3</sup> El vídeo se puede acceder a él a través de la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=JBEomboXmTw>

Es decir, que la presencia de un texto en otro se puede medir en distintos grados, siendo la más literal la cita y la menos explícita la alusión. Siendo la cita la predominante en el pastiche mientras que la alusión sería el fenómeno predominante en la parodia y en la sátira, aunque en esta en menor medida.

Por su parte, la lingüista Linda Hutcheon, en su artículo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1992), no nos habla del pastiche pero nos introduce a la ironía como nuevo protagonista en las similitudes y diferencias que puede haber en estos géneros desde un punto de vista pragmático y no solo semántico. Para Hutcheon la parodia es uno de los géneros intertextuales por excelencia.

“La parodia no es un tropo como la ironía. Se define normalmente no como modelo *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad” (Hutcheon, 1992: 178).

Y lo que mantiene en relación también para la autora tanto a la parodia como a la sátira, es el uso de la ironía como recurso pragmático y no solo semántico. La burla irónica estaría presente en ambos géneros.

“La utilización de la ironía por los dos géneros (aunque por motivos de afinidades diferentes), facilita la confusión de un género por el otro. (...) Las teorías del tropo que se fundan en la especificidad semántica antifrástica de la ironía, no son muy útiles para el análisis más largo que la palabra o el sintagma. Ahora bien, nos queda la orientación pragmática cuyo interés se centra precisamente en el uso de la red de comunicación que establece la ironía” (Hutcheon, 1992: 179-180).

En segundo término, la intencionalidad es la clave para la distinción de estos géneros. Según la intención, seria, cómica, o crítica, podríamos clasificarlas en pastiche, parodia o sátira respectivamente. Para Genette, el pastiche tendría una intención seria, la transformación del modelo anterior no tiene ninguna función aparte que no sea la estética. La parodia busca fines cómicos. El modelo queda retratado en el nuevo texto y suscita risa. Mientras que la sátira tendría una función crítica respecto a la idea de la que parte. Hutcheon (1992) de acuerdo a esta idea lo expresa así:

“Aunque los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo literario de sus ataques sociales (por consiguiente, extratextuales), la parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias” (Hutcheon, 1992: 178).

Es decir, según Genette y Hutcheon, lo que distingue a la sátira dentro del uso los géneros humorísticos, es que más allá de su relación intertextual, la función

extratextual es la clave. Sin embargo, hay autores como Leonard Fielding (1991)<sup>4</sup> y Pozuelo Yvancos (2006)<sup>5</sup> que defienden que la parodia también tiene fines críticos.

Por otra parte, Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (1996), ofrece las siguientes definiciones de los términos:

Sátira: “Composición literaria en prosa o verso en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionadamente burlesco” (1996: 464).

Vemos como la sátira se limita a una composición que gira entorno a una crítica.

Parodia: “Es imitación irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico” (1996: 360).

En este caso, la parodia puede tornarse por la imitación burlesca de géneros literarios que se da desde la literatura griega con Aristófanes, pero también puede ser parodia social, de “desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de innmerecido prestigio”. Lo que sería la tradición carnavalesca de Rabelais y su “trastocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos”.

Este último aspecto acerca a la parodia más a la sátira, pero llamar para llamar a esto “parodia social”, no sería más que un debate terminológico innecesario pues la función y forma es casi la misma.

Por último, en el caso del pastiche nos limitaremos al ámbito literario de la definición, pues el término tiene su origen de las artes pictóricas y se aplica mayormente a estas, pero tiene una presencia importante en la literatura también.

Pastiche: “La técnica del pastiche es utilizada deliberadamente por ciertos escritores, al imitar diversos textos y estilos en una misma obra (a veces, incluso, de géneros llamados subliterarios) o contraponer diversos niveles de lenguaje con finalidad paródica o exclusivamente estética” (Estébanez Calderón, 1996: 350).

Estébanez Calderón, a diferencia de Genette, sí cree que pueda haber una intención paródica en ciertos pastiches, sobre todo porque lo considera una técnica más que un género en sí. Para él, un ejemplo de pastiche, sería precisamente una obra de

---

<sup>4</sup> Fielding, Leonard; Introduction to Satire (1967) Ames, Iowa State University Press

<sup>5</sup> Yvancos Pozuelos José María: Parodiar rev(b)elar (2007) Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes

Eduardo Mendoza, en concreto *La verdad sobre el caso Savolta* (1982) donde habría “elementos narrativos procedentes de la novela policíaca y de folletín y el recurso del lenguaje administrativo, judicial, periodístico, etc.” (Estébanez Calderón, 1996: 351).

Así, podríamos definir a la sátira como una *composición literaria*, es decir, forma literaria total, con fines críticos; la parodia sería una *estructura intratextual* imitación irónica de géneros o actitudes, mientras que el pastiche sería una técnica literaria de imitación deliberada y con fines mayoritariamente estéticos. Todos ellos en mayor o menor medida están rodeados de una actitud irónica. Por lo que la ironía es inseparable de las obras humorísticas. La ironía nos distancia de la realidad y desmitifica lo establecido. El conseguir eso a través de lo cómico y la risa sería el humor. Silvia Hernández Muñoz nos dice:

“El humorismo es un instrumento de la inteligencia liberadora y corrosivo (incisivo, mordaz, hiriente) de la verdad. El humor crítico es cuestionador, contestatario. [...]. Creo que esta definición del humorismo es la que más se acerca a lo que es naturaleza de la sátira” (Hernández Muñoz, 2012: 8).

A continuación, trataremos más en profundidad este género, delimitando *lo satírico* y como ha ido mostrándose en las distintas manifestaciones literarias.

## 2. La Sátira

Hemos definido a la sátira como una composición literaria, que se puede dar de distintas formas: fábulas, poesías, periodismo... Todas estas formas comparten la actitud crítica, lo que se ha llamado *lo satírico*<sup>6</sup>. La actitud de denuncia, de cuestionar a través de la ironía, lo grotesco o la parodia ha estado presente siempre en la literatura de tradición satírica, de la cual haremos a continuación un breve repaso que nos ayudará más adelante a situar la novela *Sin noticias de Gurb* en esta serie histórica.

### 2.1. Ejemplos en la historia de la Literatura

La sátira tiene una larga tradición que comenzó en la Grecia clásica con autores como Luciano de Samosata y sus *Diálogos*; en el mundo romano, está representada por Juvenal, Marcial o Persio. En la Edad Media el carácter carnavalesco y grotesco que

---

<sup>6</sup> Francisco Uzcanga Muzalde defiende esta idea de no poder encorsetar la sátira en un género, en su obra *Sátira en la Ilustración española*. La publicación periódica *El censor* (1781-1787). Iberoamericana, Madrid, 2005.

envolvía a toda ella es la fundamental representación satírica de la época. El crítico literario Mijail Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1941) estudió en profundidad las distintas características de la sociedad medieval y su carácter festivo respecto a las grandes esferas de poder, principalmente, la Iglesia. Esta obra influyó enormemente en el estudio de lo cómico y lo satírico, pues aparece la figura del bufón, que a lo largo de nuestra historia irá sufriendo distintas evoluciones pero su actitud provocativa y ridiculizadora seguirá presente.

Entre la Edad Media y el Renacimiento hay una obra con una influencia inigualable en la literatura posterior, *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais. Una obra con un lenguaje muy escatológico y vulgar, donde la crítica a la sociedad es mordaz. *Lo satírico* toma mucha fuerza y el tono se vuelve más ácido. Así, esta actitud en la obra, es muy importante como modelo crítico para las siguientes obras satíricas. En los siglos XVI y XVII, tuvieron presencia importante las poesías satíricas Dryden, Pope, Quevedo, Lope de Vega... En prosa apareció la obra magna de la literatura española, *El Quijote*. La estructura paródica, el estilo irónico y la crítica mordaz, por nombrar algunas de sus características supusieron un punto de inflexión importantísimo. Cervantes sentó las bases para toda la literatura posterior. Su cosmovisión influyó enormemente en las siguientes generaciones literarias. La primera fue la narrativa inglesa del siglo XVIII. Algunos escritores ingleses influidos por Cervantes fueron: Henry Fielding, Tobias Smollet, Charlotte Lennox o Jane Austen<sup>7</sup>. Mientras, durante el siglo XVIII en Francia y España, la sátira moral de las fábulas y los cuentos filosóficos toma fuerza. En el siglo XIX destacaron autores anglosajones: Charles Dickens destacó por su crítica social de la sociedad victoriana, mientras que otros como los estadounidenses Mark Twain y Ambrose Bierce destacaron más por el ingenio y la habilidad verbal de recursos en sus recursos humorísticos. En España destacó el artículo de costumbres, un género no especialmente crítico, pero que retrataba aspectos ordinarios de la sociedad española en clave de humor.

Por último, en el siglo XX, dos de las principales obras satíricas fueron *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell. Estas dos obras fueron fundamentales para el desarrollo del género de la ciencia ficción y por tanto sin estas obras muy difícilmente se hubiera podido escribir nuestra novela.

---

<sup>7</sup> En relación a esto, el libro de Garrido Ardila: *Cervantes en Inglaterra: El Quijote y la novela inglesa del Siglo XVIII* (2014) Universidad de Alcalá de Henares. Biblioteca de Estudios Cervantinos.

### 3. Sin noticias de Gurb y la Sátira

#### 3.1. Datos previos y estructura de la novela

##### 3.1.1. El autor

Eduardo Mendoza, escritor barcelonés (1943), publicó *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975. Fue su primera novela y rápidamente se convirtió en un éxito y ahora podríamos considerarla un clásico de la literatura española contemporánea. A partir de ahí fue alternando con más o menos asiduidad novelas humorísticas con novelas de corte más serio. De las humorísticas destacaremos: *Una comedia ligera* (1996), *El viaje de Pomponio Flato* (2008), y las novelas donde parodia el género policíaco como *El misterio de la cripta embrujada* (1978) o *El laberinto de las aceitunas* (1982). Aplaudido por el público y bien recibido por la crítica, el autor catalán es uno de nuestros referentes literarios del panorama actual.

##### 3.1.2. La novela *Sin noticias de Gurb*

Esta novela fue originalmente publicada por entregas en el diario *El País*. La publicación como novela completa data de 1991. El autor las escribía sin grandes pretensiones. Según cuenta en el prólogo de la novela se considera un autor que se toma su tiempo para realizar sus escritos literarios. No le atraía la idea de llevar a cabo esta tarea, pero accedió:

“Mi amigo Xavier Vidal-Folch, entonces director en Cataluña del diario *El País*, solía proponerme una o dos veces al año que le escribiera algo para su periódico, a lo que yo sistemáticamente me negaba, porque siempre he sentido un miedo cerval ante el elemento más característico del periodismo: el inapelable plazo de entrega. Escribo con mucha lentitud y me ha sucedido más de una vez acabar un libro y volverlo a empezar desde la primera frase porque no me gustaba el resultado. [...] Es éste un privilegio al que siempre me he propuesto no renunciar, pero al que he renunciado en más de una ocasión. [...] Sea como sea, en una ocasión como tantas otras, la incitación de Vidal-Folch me encontró mejor predispuesto, o quizá sin nada entre manos, y le prometí, como mínimo, pensar en el asunto”. (Págs. 5 y 6)

Tampoco preveía el éxito posterior y lo justifica diciendo que quizá deba a su carácter folletinesco, a la brevedad tanto de los capítulos como de la novela en sí, y a la alegría que desprende en todo momento:

“Visto ahora, después de transcurridos unos años desde su aparición, la razón del éxito es fácil de explicar, al menos en parte: es un libro breve y sumamente fácil de leer. Dudo que

exista en toda la historia de la literatura reciente un libro más fácil de leer, por la sencilla razón de que está escrito en un lenguaje coloquial, su contenido es ligero y las partes que lo integran tienen una extensión de muy pocos renglones. También es un libro alegre, como lo fueron las circunstancias en que fue escrito: una primavera llena de promesas. A diferencia de lo que ocurre con los otros relatos de humor que he publicado (*El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, a los que me he referido antes) en éste no hay una sola sombra de melancolía” (Pág. 8).

Entonces vemos que quizás la novela menos ambiciosa para Eduardo Mendoza es probablemente la más recordada de las humorísticas (ya que la más conocida podríamos decir que es *La verdad sobre el caso Savolta*, la cual se aleja del tono ligero de *Sin noticias de Gurb*).

### 3.1.3. Estructura

La novela está planteada como un diario de a bordo. Dos marcianos llegan a la tierra y uno de ellos desaparece. El compañero debe ir en su búsqueda sin conocer el planeta Tierra. Entonces opta por narrar día a día y en cada hora precisa, lo que le ocurre, ve, o siente. Así esos relatos ocupan distintas extensiones de la novela, según el interés de lo que tenga que contar el protagonista. Son en total quince días, desde el día del aterrizaje hasta el día en el que finalmente deciden quedarse. En resumen, se trata de una estructura sencilla y amena para la lectura.

### 3.2. Uso del humor en la novela

Mendoza en su prólogo a la novela dice que esta es “extremadamente local” y su humor es “conceptual”. Las referencias a personajes públicos como Marta Sánchez, piensa Mendoza que no tendrán “la inmediatez” necesaria para que se siga captando igual con el paso de los años o cuando sea traducida.

Si entramos a analizar el humor de la novela, lo primero que destacaremos es que hay una gran variedad de registros humorísticos a lo largo de esta pese a su brevedad. Si por algo destaca es que casi siempre la situación será cómica, por muy pocas palabras que intervengan en el relato. A pesar de la gran variedad, la unidad temática se mantiene. La trama avanza a un ritmo adecuado. Pero en lo que vamos a centrarnos es en el dominio de las técnicas humorísticas por parte de Mendoza. A continuación, haremos un resumen de las principales características.

Como comenta Ruiz Tosa (2003), lo anecdótico es importante. El humor costumbrista está muy presente puesto que vemos la rutina de la ciudad de Barcelona.

Lugares comunes son parodiados constantemente: discusiones de barra de bar, compra de ropa, asistencia a la iglesia... El uso de palabras llanas choca con el lenguaje extremadamente analítico del extraterrestre, y este recurso es uno de los más hilarantes. Mendoza explota a la perfección el choque de las dos racionalidades, marciana y terrícola. Veamos un ejemplo:

09.30                    Hablamos de mi vecina (¡ya era hora, coño!). La portera dice que ella (mi vecina) es buena persona y que paga religiosamente a la comunidad de vecinos la cuota trimestral que le corresponde, pero que no asiste (mi vecina) a las reuniones de vecinos con la asiduidad que debería. Le pregunto si está casada (mi vecina) y me responde (la portera) que no. Pregunto si debo inferir de ello que (mi vecina) tuvo el hijo fuera del vínculo. No: estuvo casada (mi vecino) con un *fulano* que no servía para nada, según ella (la portera), del cual se separó (mi vecina) hará cosa de un par de años. Él (*fulano*) se hace cargo del niño (de mi vecina, y también del *fulano*) los fines de semana. El juez le condenó (al *fulano*) a pasarle (a mi vecina) un dinero al mes, pero a ella (a la portera) le parece que no lo hace (el *fulano*), al menos, no con la asiduidad que debería. A ella (a mi vecina), añade (la portera) no se le conocen novios, ni siquiera acompañantes ocasionales. Seguramente quedó escarmentada (mi vecina), opina ella (la portera). Aunque esto, en el fondo, le trae sin cuidado (a la portera), agrega (la portera). Por ella (por la portera), que cada cual se lo monte como quiera, mientras no haya escándalo. Eso sí, dentro de su casa (de la casa de mi vecina). Y sin hacer ruido. Y no más tarde de las once, que es cuando elle (la portera) se va a dormir. Le quito la escoba y se la rompo en la cabeza. (Pág. 55)

El contexto es fundamental en cada situación. El protagonista se expresa siempre con exactitud, lo cual en muchas ocasiones resulta ridículo, sobre todo cuando se comparan los datos de un planeta con el otro. El choque de realidades da lugar a situaciones muy irracionales, impensables para nuestra sociedad, totalmente exageradas. A continuación, un ejemplo:

17.30                    Devuelvo la bicicleta. El ejercicio me ha abierto el apetito. Encuentro abierta una churrería y me como un kilogramo de churros, un kilogramo y medio de buñuelos y tres kilogramos de pestiños. (Pág. 38)

Un recurso muy presente en la comedia es el uso de muletillas, es decir, una frase cómica habitual en un personaje y que pronto asignamos a este porque ya esperamos su intervención sin que esta pierda su gracia pese a la repetición. Este recurso lo encontramos en nuestra época en el caso de los humoristas y monologuistas y



anteriormente eran usadas con gran éxito por los bufones en las comedias renacentistas y barrocas

Esto también es usado por Mendoza de una forma peculiar en *Sin noticias de Gurb*. Desde el comienzo hasta el final de la novela, el extraterrestre analiza en distintos momentos del día la situación atmosférica, independientemente de lo que haya ocurrido justo antes, consiguiendo un efecto cómico, como ya hemos comentado, esperado por el lector.

18.40                      Cuando regreso de mi paseo, veo a lo lejos a mi vecina. Un encuentro verdaderamente providencial. Evito que ella me vea por razones de buena crianza, pero tomo la firme decisión de aclarar *lo nuestro* hoy mismo. En la papelería compro recado de escribir; en el estanco, sellos. Temperatura, 28 grados centígrados; humedad relativa, 79 por ciento; viento encalmado; estado de la mar, llana.  
(Pág. 59).

Por último, creo que es destacable el uso de la semántica. El desconocimiento de los dobles sentidos de nuestro vocabulario, provoca muchas incertidumbres en nuestro protagonista. Esto le lleva a reflexiones muy interesantes, humorísticamente hablando, claro. El equívoco, por lo tanto, es un recurso muy común. Veamos un ejemplo:

08.05                      Intento regresar a casa arrastrando los pies. O la expresión (coloquial) no se ajusta a la realidad o existe un método para avanzar arrastrando los dos pies al mismo tiempo que yo desconozco. Pruebo de arrastrar un solo pie y dar un salto con el otro (pie) hacia delante. Me doy de bruces.  
(Pág. 72)

Enrique Gallud Jardiel (2007) comenta que otro de los recursos humorísticos de gran resultado es la repetición:

La repetición le da igualmente excelentes resultados, habiéndose de destacar el buen sentido de la medida con que Mendoza la trata, pues es éste un recurso un tanto traicionero: cuando algo se repite, tiene gracia. La comicidad aumenta con el número de repeticiones, pero únicamente hasta un punto determinado e impreciso, a partir del cual la repetición cansa, en lugar de aumentar la hilaridad. Saber cuántas veces puede repetirse algo sin que pierda su efecto es uno de los trucos más complejos del humorismo. Mendoza sabe

dosificarse y su extraterrestre apunta en un diario sus vicisitudes en un paseo por Barcelona:

*15.01 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Catalana de Gas.*

*15.02 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Hidroeléctrica de Cataluña.*

*15.03 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía de Aguas de Barcelona.*

*15.04 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Telefónica Nacional.*

*15.05 Me caigo en una zanja abierta por la asociación de vecinos de la calle Córcega.*

Ruiz Tosaus (2003) clasifica los recursos utilizados por Mendoza en los siguientes apartados: críticas a la vida en la gran ciudad, alusiones a aspectos de la vida cotidiana, la parodia cultural, la parodia por la parodia y los "cortocircuitos".

Los tres primeros hacen referencia a la ciudad de Barcelona<sup>8</sup>, mientras que los dos últimos son de naturaleza lingüística. Todos estos recursos, le sirven a Mendoza según Ruiz Tosaus para:

“tratar de retorcer, transgredir y observar la realidad social e histórica esencialmente barcelonesa y española para poner en entredicho todo un sistema de valores y creencias asumidos pero en muchos casos absurdo.” (Ruiz Tosaus, 2003: falta página).

Es decir, crear una sátira. Más adelante comentaremos el funcionamiento de la sátira en la novela y nos remitiremos de nuevo al texto de Tosaus.

### 3.3. Uso de la sátira en la novela

El género empleado en *Sin noticias de Gurb* es la eficaz y siempre infravalorada parodia que, a decir de Henri Bergson, es la que ha sugerido a algunos filósofos la idea de definir lo cómico en general como una degradación, creándose así la teoría de la superioridad, que postula que la risa surge al considerar al prójimo como un ser inferior, pues si nos reímos del que resbala con una piel de plátano es porque consideramos que

---

<sup>8</sup> Para más información sobre la relación de *Sin noticias de Gurb* con el espacio urbano, está el estudio de Suzanne Schwazburger *La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza* (2002).

nosotros somos más listos y, en su situación, no nos caeríamos<sup>1</sup>. Según esta definición, Mendoza parodia a toda la sociedad, en la línea de la degradación carnavalesca de la sociedad, con mayor o menor intención crítica según los casos. La clasificación de Gallud Jardiel es pertinente, si bien, *Sin noticias de Gurb* siempre anda entre el cuadro de costumbres y la sátira “alegre”<sup>9</sup>

Mendoza nos narra los sucesos con un humor inofensivo, muy verbal, donde el contexto influye bastante. El ensayo-error está muy presente. Nuestro personaje actúa, se equivoca y sacamos conclusiones. Normalmente no hay mucha reflexión post-acto. En este sentido, difiero de la consideración de Ruiz Tosaus respecto al carácter crítico de la novela:

“destaca por encima de todo, la crítica despiadada contra la condición humana de la gran ciudad, el aniquilamiento del ser humano en la sociedad moderna y lo absurdo de muchas de las acciones del hombre en el mundo de hoy” (Ruiz Tosaus, 2003).

A continuación, analizaremos los tres aspectos principales que se dan en la novela con el objetivo de un tratamiento satírico de la realidad.

### 3.3.1. Alienación y distanciamiento

Un aspecto muy marcado es la visión de la realidad desde la visión del extraño recién llegado. Un caso de novela humorística donde un extranjero analiza la sociedad española es la obra de Ramón J. Sender, *La tesis de Nancy* (1962). En ella, una estudiante americana viene a realizar su tesis a Sevilla. La novela basa su humor en los equívocos de la protagonista, que cuestiona el lenguaje y los comportamientos de la sociedad andaluza de la época y los compara con los suyos. Algo muy parecido ocurre con nuestro extraterrestre y su planeta. Esto nos permite una visión crítica imposible desde un punto de vista interior a esa sociedad. En este sentido, Vera Cazorla comenta:

“El desconocimiento del entorno, con las sensaciones desagradables e incluso amenazantes que conlleva, es uno de los recursos utilizados por los novelistas actuales para crear situaciones de humor. Es el «humor como mecanismo de defensa” (Vera Cazorla, 2006: 317).

Esta teoría del humorismo, como ya hemos comentado, fue formulada por Freud. Según él, el humor y más concretamente la risa sería un mecanismo de liberación ante la ansiedad y la frustración.

---

<sup>1</sup> Cf. Gallud Jardiel (2007).

<sup>9</sup> Eduardo Mendoza en su prólogo a la novela comenta respecto al éxito de esta: “dudo que exista en toda la historia de la literatura un libro más fácil de leer, por la sencilla razón de que está escrito en un lenguaje coloquial, su contenido es ligero y las partes que lo integran tienen una extensión de muy pocos renglones. También es un libro alegre (...).

Para mostrar esta visión del “angustiado” en tierra ajena, Mendoza aplica un método racionalista que contrasta con la irracionalidad de la vertiginosa rutina de los actos cotidianos. En el personaje apenas hay improvisación, todo está premeditado y medido como podemos ver en la narración de los hechos en forma de diario de abordó. Ruiz Tosaus nos compara este método con el usado por Voltaire en su relato *Micromegas*:

“Micromegas reúne, ensamblados en una, la técnica de los relatos de viajes y la exposición de ideas filosóficas. Entrecruza, pues, la anécdota y la información. Si a esto añadimos la finalidad instructiva y la proyección indirecta que hace, de su propia personalidad, un hombre viajero como Voltaire, que al llegar a Inglaterra se siente extranjero, diferente, tendremos planteados los parámetros sobre los que se sustenta el relato y que coinciden esencialmente con nuestra novela” (Ruiz Tosaus, 2003).

En otro relato de Voltaire, *El ingenuo* (1767)<sup>10</sup>, la visión del foráneo se plasma claramente. Aquí un indio hurón llega a Francia con una visión desprejuiciada de la sociedad, esto pondrá en evidencia la maldad, hipocresía y egoísmo de la gente común del siglo XVII en Francia. En este caso aparece del *mito del buen salvaje*, es decir, de la visión del otro inadaptado y que va aprendiendo. De hecho, la estructura de diario de a bordo de *Sin noticias de Gurb* recuerda a los cuadernos de los descubridores de América y su visión de los indígenas. Mendoza en su prólogo a la edición de 2011 comenta que el modelo de la novela es este: “la historia de estos dos extraterrestres se adapta a un modelo clásico que existe en todas las literaturas: la novela de aprendizaje”. Nuestro extraterrestre podría ser una adaptación moderna de este tópico. Aunque aquí se jugaría sobre quién sería el individuo más avanzado, si el ser extremadamente racional y tecnológico o el más pasional e impulsivo. El protagonista finalmente opta por quedarse, quizás gane en esta ocasión las cualidades humanas.

### 3.3.2. El costumbrismo en la novela

Como comenta Ruiz Tosaus, lo anecdótico es importante. El humor costumbrista está muy presente puesto que vemos la rutina de la ciudad de Barcelona. Lugares comunes son parodiados constantemente: discusiones de barra de bar, compra de ropa, asistir a la iglesia...

España destaca por una larga tradición costumbrista. La historia literaria suele poner como inicio género costumbrista como tal en el siglo XIX con Mesonero

---

<sup>10</sup> Otras obras de Voltaire que tienen cierta relación con la obra pero que no voy a tratar son *Cándido* (1759) y *Zadig* (1748).

Romanos, Larra o Estébanez Calderón. Sin embargo, Russell Sebold, en su introducción a las *Cartas Marruecas*<sup>11</sup> de José Cadalso defiende que en esta obra se da el costumbrismo pese a que el término no aparece ni siquiera en los diccionarios de la época. Sebold comenta:

“Otro procedimiento para recoger materiales que comparte Cadalso con los costumbristas es el paseo en el que se puede observar una gran variedad de tipos humanos, o bien la visita a barrios de diferentes niveles sociales” (Sebold, 2000: 63).

Respecto a esto, nuestra novela lo cumple perfectamente. El protagonista la mayor parte del relato recorre las calles de Barcelona y se encuentra tipos de toda clase, desde borrachos (Día 12) a ejecutivos de grandes empresas (Día 22). Y en lo que se refiere a los barrios, el extraterrestre visita barrios pobres y ricos, pues en su tercer día en La Tierra (Día 11) visita San Cosme y luego Pedralbes, los barrios rico y pobre de Barcelona respectivamente, tras esto, reflexiona sobre la diferencia del nivel de vida en los humanos:

Según parece, los seres humanos se dividen, entre otras categorías, en ricos y pobres. Es ésta una división a la que ellos conceden gran importancia, sin que se sepa por qué. La diferencia fundamental entre los ricos y los pobres parece ser ésta: que los ricos, allí donde van, no pagan, por más que adquieran o consuman lo que se les antoje. Los pobres, en cambio, pagan hasta por sudar.

(Pág. 15)

El recurso de la narración autobiográfica en primera persona persigue los mismos objetivos en *Sin noticias de Gurb*: conseguir una visión lo más objetiva posible y desde un punto de vista externo (un extraterrestre) de la vida urbana moderna. Se trata de una estrategia muy utilizada en el género de ciencia ficción.

La perspectiva del extraterrestre, aprovechando estas convenciones aceptadas en el código de la ciencia-ficción, es explotada también para naturalizar los mayores disparates sin incurrir en flagrantes inverosimilitudes.

### 3.3.3. Lo grotesco y lo esperpéntico.

Por último, uno de los aspectos más destacables de las sátiras es la deformación grotesca de la realidad. La deformación de la vida es un proceso que hemos comentado que tiene una larga tradición, dándose muy frecuentemente en la Edad Media con lo carnavalesco. Un género que explota muy bien este aspecto es la ciencia ficción.

---

<sup>11</sup> Russell P. Sebold: Costumbrismo y novela en la *Cartas Marruecas*. En: *Cartas Marruecas – Noches Lúgubres*, Cátedra, Madrid, 2000.

Mendoza utiliza algunos recursos de este género para llegar a mostrarnos la visión transformada y ridiculizada que pretende.

El extraterrestre es un actante recurrente en este género, en nuestro caso es un personaje que pierde partes de su cuerpo, que adopta distintas formas y sufre situaciones irrealizables en nuestro mundo. La ciencia ficción permite este pacto de inverosimilitud y cuando las reglas de la razón son truncadas respecto al funcionamiento de una sociedad, en este caso Barcelona, esta queda deformada. Los actos absurdos de rutina en la ciudad condal consiguen que esta se vea más grotesca.

Precisamente respecto a la rutina y en relación al costumbrismo nombrado anteriormente, Mendoza mueve al protagonista, mayormente en la madrugada, por tabernas y malos hoteles donde las situaciones, lugares y conversaciones esperpénticas que llegan al absurdo son moneda corriente. Una de las más representativas es la que se da el día 12 del diario de a bordo del extraterrestre, donde tras llegar a una especie de tasca en mal estado, el lenguaje de la conversación entre los borrachos y la pelea final recuerdan a los encuentros de Max Estrella y Don Latino por los bares en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán.

### 3.4. Similitudes con otras obras anteriores

Mendoza afirmó en su día que *Sin noticias de Gurb* era una parodia de la ciencia-ficción, también dijo que era una novela propia del XVIII y que estas novelas son una cortina de humo, detrás están *Los viajes de Gulliver de Swift* y *El Ingenuo* de Voltaire<sup>12</sup>. De hecho, tras la publicación de esta novelita alguien afirmó que Mendoza estaba plagiando a Voltaire.

Antes hablamos de la intertextualidad desde la perspectiva de Genette, pero previamente Julia Kristeva<sup>13</sup> abordó el término por primera vez. Según ella, que se apoya en Bajtín, esta sería la definición de la intertextualidad:

“Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble* [...]” (Kristeva, 1997: 3).

---

<sup>12</sup> Extraído de la hemeroteca digital del periódico ABC de una entrevista de 1999 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/05/01/018.html>

<sup>13</sup> Julia Kristeva: *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela en Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* Selección, traducción del francés y prólogo de Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997. Pág. 3.

Esta visión que expone como se ejercen las influencias, la presencia indirecta del estilo de otros autores, muy similar al que posteriormente adopta Harold Bloom en su *The anxiety of influence* (1973), se distingue de la teoría en la que la intención del autor es la de reflejar otros textos en su nueva obra, como interpretó Genette. Esta definición nos servirá para ver obras similares a la que tratamos aquí.

Hemos hablado anteriormente de la perspectiva del extranjero, en este aspecto, las reminiscencias nos llevarían a *Las cartas marruecas* de Cadalso, o *La tesis de Nancy* de Ramon J. Sender. Con esta última comparte un estilo de humor muy absurdo donde la abundancia reside en el humor verbal y el contraste de interpretaciones culturales. Las novelas cortas de Voltaire, *Cándido*, *Micromegas* y *Zadig* también hemos dicho que comparten parecido en temática y estilo.

Respecto al costumbrismo hemos hablado también de *Las cartas marruecas*, pero tiene la novela un toque costumbrista muy cercano a los artículos de Larra y Estébanez Calderón y más posteriormente al esperpento valleinclanesco.

Siguiendo la línea del esperpento, llegamos a lo grotesco, aquí la obra que más cumple estos requisitos y asemeja en temática son *Los viajes de Gulliver*, en ella tanto lo grotesco, como la figura del principiante se reúnen. Además, ya hemos comentado en varias ocasiones que el propio Mendoza la toma como modelo.

Por último, respecto a la parodia de la ciencia ficción con abundancia de recursos humorísticos conversacionales (modelo que repetiría en la obra *El último trayecto de Horacio Dos*, 2004), tienen un precedente en la obra de Douglas Adams, *Guía del autoestopista galáctico*, aunque no queda claro si se trata de una influencia directa o indirecta a través del cine, pues Mendoza reconoce que no es muy aficionado a la literatura de ciencia ficción, pero sí a las películas<sup>14</sup>. El hecho de que las novelas de Douglas Adams y algunas de estilo similar tuvieran gran éxito en la época y años previos de la escritura de *Sin noticias de Gurb* apunta a la posibilidad de que Mendoza tuviera conocimiento de ellas.

---

<sup>14</sup> Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*: “No soy aficionado al género de la ciencia ficción; a decir verdad, lo detesto. En cambio me gustan las películas de la ciencia ficción”. Pág 6. Seix Barral, Madrid, 1991.

#### 4. Conclusiones

A partir de los análisis precedentes, podemos preguntarnos en qué género deberíamos clasificar la novela *Sin noticias de Gurb*, y si reúne las cualidades que la clasificarían como sátira. Es cierto que tiene aspectos de crítica social, de crítica cultural... ¿Pero el texto hace tambalear los cimientos de algún aspecto de nuestro sistema? ¿Consigue que el lector se replantee qué funciona mal a su alrededor? *Sin noticias de Gurb* no es una novela basada en un humor que nos inquiete.

Cuando estamos ante una crítica mordaz, el lector se siente inquieto porque siente que lo que ha vivido ha sido un engaño y eso en cierto modo crea una especie de desasosiego. Pese que hay buenos recursos para que podamos clasificar la novela como novela satírica, el contenido que subyace, sin embargo, no es lo suficientemente transgresor o crítico para etiquetarla así, puesto que, como hemos comentado antes, la novela es demasiado alegre y, si se quiere, naíf para alcanzar esos niveles. Podríamos hablar de aspectos satíricos, pero en el fondo lo que transcurre en la novela son situaciones puramente cómicas, en una sucesión de gags que siguen el amable hilo de una trama consistente en la búsqueda de un extraterrestre perdido en la Tierra. Al fin y al cabo, el humor siempre pretende dar la vuelta a algún aspecto de la realidad con alguna finalidad cómica. Es esto lo que hace Mendoza con su extraterrestre en Barcelona. Pone patas arriba la ciudad, le da la vuelta, busca la comicidad continuamente pero no mira más allá, lo que ocurre es que a veces, se asoma.

Por lo que podríamos decir, que la novela es simplemente una novela humorística, con algunos toques de parodia, varios de sátira, pero que su mayor pretensión es hacernos reír y eso lo consigue con creces, de tal modo que ahora, en 2016, veinticinco años después de su publicación se sigue reeditando de manera exitosa.



## 5. Bibliografía

- Adams, Douglas. *Guía del autoestopista galáctico*. Trads. Benito Gómez Ibáñez y Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003.
- Barros Grela, Eduardo. *Modernidades tru (n) cadas: parodia de la Razón en la obra de Eduardo Mendoza*. Bulletin of Hispanic Studies 90 (6), 697-716. 2013.
- Bergson, Henri. *La risa*. Trad. Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada, 2003.
- Bernal, Jordi. Entrevista en Jot Down Magazine. *Eduardo Mendoza: “Los novelistas deberían tener prohibida la opinión”*. <http://www.jotdown.es/2011/11/eduardo-mendoza-%E2%80%9Clos-novelistas-deberian-tener-prohibida-la-opinion%E2%80%9D/>
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence*. Oxford: Oxford University, 1973.
- Cadalso, José de. *Cartas Marruecas; Noches Lúgubres*. Ed. Russell Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- Feinberg, Leonard. *Introduction to Satire*. Ames: Iowa State University Press, 1967.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La derrota de los pedantes*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Freud Sigmund. Obras completas. Vol VIII. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1991.
- Gallud Jardiel, Enrique. *Jardiel Poncela: el gran innovador*. Centro Virtual Cervantes. Jardiel se escribe con... 2002. Consultado en junio de 2016.
- Gallud Jardiel, Enrique. *Las claves del humor en las obras de Eduardo Mendoza*. [www.literaturas.com](http://www.literaturas.com).  
<http://www.literaturas.com/v010/sec0704/educomania/educomania.htm>.  
Consultado en mayo y junio de 2016.
- García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- García Rodríguez, María José. *La Parodia: Muñoz Seca, Eduardo Mendoza, Woody Allen*. Tonos digital, nº 29. Murcia: Universidad de Murcia, Editum, 2015.

- Garrido Ardila, J. A. . *Cervantes en Inglaterra: el Quijote y la novela inglesa del siglo XVIII*. Universidad de Alcalá de Henares: Alcalá de Henares, 2014.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: La Literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. Trad. Pilar Hernández Cobos. Poétique, nº 45. Paris: Ed. du Soleil. 1981.
- Kristeva, Julia. *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela en Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección, traducción del francés y prólogo de Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997.
- Hernández Muñoz, Silvia. *El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad*. Revista Monográfica. Marzo 2012.
- Mendoza, Eduardo. *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- Mendoza, Eduardo. ABC Hemeroteca Digital. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/05/01/018.html>. 1999. Consultado en junio de 2016.
- Moix, Llàtzer. *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Llera, José Antonio. *La investigación en torno al humor verbal*. Revista de literatura. Tomo 66. Nº 132, 2004, págs. 527-535.
- Saval, José V.. *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Sender, Ramón J.. *La tesis de Nancy*. Ed. Francisco Troya y Pilar Úcar. Barcelona: Casals, 2000.
- Schopenhauer Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Pilar López de Santa María. 2 vols. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Schwarzburguer Suzanne. *La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad*. Revista de filología románica. Nº Extra 3, 2002, págs. 203-219.
- Swift Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Trad. Pollux Hernández. Ed. Pilar Elena. Madrid: Cátedra, 1992.
- Tosaus Ruiz, Eduardo. 'Sin noticias de Gurb', la paradoja corrosiva. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, Nº. 25, 2003.
- Travi, Vera Lucia Silva. *Ironia e intertextualidade em Sin Noticias de Gurb*. Tesis. Universidade de Santa Cruz do Sul, 2011.

- Uzcanga Meinecke, Francisco. *Sátira en la ilustración española: la publicación periódica El censor (1781-1787)*. Iberoamericana: Madrid, 2005.
- Voltaire. *Cándido; Micromegas; Zadig*. (Trad.) y (Ed.). Elena Diego. Madrid: Cátedra, 1994.
- Voltaire. *El ingenuo*. Trad. A. Cardona de Gilbert. Madrid: Punto de Lectura, 2002.