

# LA IRONÍA Y OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ TÉLLEZ

Gaspar J. Cuesta Estévez / Licenciado en Filología Hispánica

## 1. LA MIRADA IRÓNICA.

La ironía es catalogada por algunos autores como una figura de pensamiento “oblicua”, ya que “*consiste en la mención de una realidad por su contraria, de modo que se pueda entender contextualmente nuestra intención*” (TORRE, E. y VÁZQUEZ, M.Á., p. 142). Sin embargo, el *DRAE* también define este término como “burla fina y disimulada” o “tono burlón con que se dice” (s.v.). Es sobre todo en este sentido amplio, de tono burlón y juego sutil entre lo que se dice y lo que realmente se comunica al lector, donde hay que enmarcar la peculiar ironía que distingue la narrativa de Juan José Téllez Rubio (Algeciras, 1958).

Sus relatos, contenidos la mayoría en los libros *Amor negro* (1990), *Territorio Estrecho* (1991) y *El Loro Pálido* (1998) -que serán citados en esta comunicación con las abreviaturas *A.N.*, *T.E.* y *L.P.*-, están marcados por la mirada irónica del narrador, que consigue así un cierto distanciamiento entre el autor y la historia narrada, o entre el autor y el protagonista, incluso cuando el relato está contado en primera persona. Pero además, la ironía le sirve a Téllez como instrumento para dejar sentir su punto de vista sin que aparezca la clásica voz del autor omnisciente o moralista, y sin comprometerse, pues es difícil distinguir en qué momentos las palabras del narrador sirven para plasmar las ideas o inquietudes del creador, y cuándo éste utiliza al narrador para hacer creer al lector precisamente lo contrario de lo que le interesa.

Dado que la ironía es constante a lo largo de la narrativa del autor, me centraré, para no extenderme, en el relato “Una fulgurante carrera literaria” (de *Territorio Estrecho*), en el cual el escritor algecireño utiliza este recurso para ejercer además una clara labor de crítica literaria indirecta: el protagonista es un escritor decidido a triunfar sea como sea, con el fin de “ser rico y famoso” (p. 55), como él mismo confiesa. Aconsejado por el “fino” olfato literario de su agente, Farabundo García va probando fortuna con diferentes géneros y estilos, decidido a lograr su objetivo. Si el “donoso escrutinio” que realizan el cura y el barbero en la biblioteca del hidalgo D. Quijote antes de la quema purificadora es un pretexto para llevar a cabo un prodigioso ejercicio de crítica sobre los libros de caballería, aquí Téllez va dando cuenta, en clave irónica y a veces corrosiva, de los diferentes subgéneros y estilos narrativos, así como de los trapos sucios del mercado de la literatura y de las ambiciones y mezquindades de los integrantes de ese mundillo.

El protagonista, que narra su historia en primera persona, se estrena en la profesión literaria con una novela de acción y de tesis, *Revés de fortuna*, sobre un aristócrata arruinado que se ve obligado a robar para vivir. A pesar de su estilo, lleno de virguerías, retruécanos y léxico culto, su salida al mercado sólo merece una fría reseña en un diario, lo cual hace decir a Suances, su agente literario, que “*ya no se hace literatura. (...) Ahora se fabrican libros y lo mismo da si son de mariquitinas o de matemática moderna*” (p. 54). Este comentario puede tener una doble lectura: es demasiado pretencioso como defensa de la *ópera prima* de Farabundo García, pero puede esconder los verdaderos pensamientos del autor sobre el mercado literario.

Decepcionado, nuestro novelista se embarca en un relato siniestro, que será publicado en una revista posmoderna, y cuya acción transcurre entre la chatarra de un cementerio de automóviles, buscando el ambiente sórdido de los bajos fondos. La reacción de Suances no puede ser más directa: “-¿*Qué pretendes con este mamarracho, si puede saberse?*”, lo que provoca un irónico pensamiento del narrador García: “*No me cabía la menor duda del exquisito tacto que a sus allegados dispensaba Suances*” (p. 55).

La ironía a veces se convierte en sarcasmo en los diálogos de este relato, como en el siguiente pasaje, en el que se discuten los inconvenientes de un nombre poco comercial: “*Lo peor de mis narraciones no suele ser su argumento. Ni siquiera su estilo. Lo peor de mis narraciones es mi propio nombre.*”

- *Llamándote Farabundo García apenas puedes aspirar a escribir en la puerta de los retretes. Suances no sólo es franco. Suances es mi agente*” (p. 55).

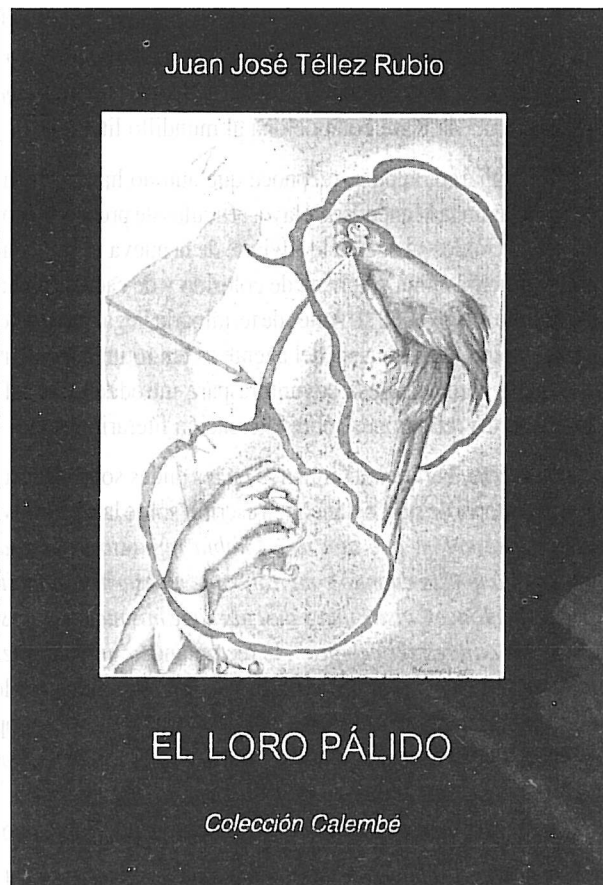
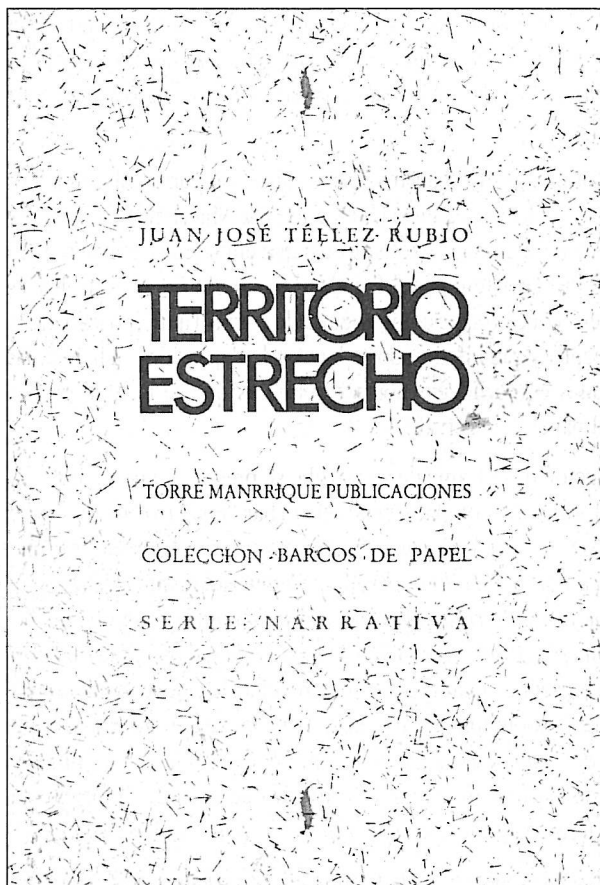
En otros casos el autor juega al equívoco entre su propia biografía y la del protagonista del relato, como cuando éste confiesa a su agente:

- *Yo nací a orillas del Estrecho.*  
- *De Gibraltar. El Estrecho de Gibraltar. Piedra irredenta.*  
- *No, de Bering. Por casualidad. Mis padres eran ricos y viajeros*” (p. 56).

Este inopinado origen hace que Suances le recomiende escribir aventuras sobre su terruño o, por ejemplo, sobre Marruecos. Farabundo escribe la historia de “*una factoría flotante japonesa, que pirateaba almadrabas y barcos de pesca*”, escenario que recuerda más a nuestro Estrecho que al que separa Asia y América. Cuando la factoría encalla en los arrecifes el esquimal Taruk (¿alguna relación con el musulmán Tarik?) se enfrenta a ellos en solitario. Pero para Suances es demasiado épico para la era de los ordenadores y de la guerra de bloques. Además, rizando la ironía, el agente comenta que el título de la novela, *Territorio Estrecho* (el mismo del libro de relatos de Juan José Téllez) “*no suena, o suena a dramón de solteronas en un caserón victoriano. Algo más llamativo haría falta*” (p. 58). Le recomienda una novela negra, “*que es lo que pita*”, de frases cortas y contundentes. “*Fijo que te lo coloco, y a buen precio*”.

Farabundo García, en su peculiar itinerario por los subgéneros narrativos, escribe una novela negra, pero su agente la rechaza enfadado porque nadie se puede creer la historia de un crimen en la Lexintong Av. de Nueva York, investigado por un detective llamado Raymond Hills, si el autor se llama Farabundo García. Es más razonable que la acción transcurra, por ejemplo, “*en un chiringuito de Málaga, entre raciones de pescadito frito y camareros licenciados en derecho*” (p. 58). La novela se llamó *Negro, no molestes*, y funcionó, aunque en una colección barata de quiosco. A pesar de que llegó a ser calificada como “*la degradación de la gastronomía policiaca*” (p. 65), consigue incluso que le inviten a participar en un debate. El dinero se lo gastó “*con una mocita en Benidorm*” (p. 59).

García escribe una segunda parte -*No fumo negro*- en la que los crímenes se mezclan con la política de la transición. Pero a Suances le parece muy trillado y le regala por Reyes una colección de 500 volúmenes de novela negra para que vea



que el mercado ya está saturado. Aquí se puede percibir un nuevo guiño irónico con los títulos, pues cuando sale a la luz el libro que contiene el relato “Una fulgurante carrera literaria”, Téllez ya había publicado un libro de relatos titulado *Amor negro*, con algunas referencias precisamente a temas propios de la novela negra.

El susodicho Suances, del que sabemos que despidió a su secretaria por sorprenderla leyendo a Scott Fitzgerald y a Marcuse, mantiene relaciones con una bachiller bilbaína que “había escrito una pieza maestra del realismo sucio”, aunque el argumento que se nos cuenta parece una soberana tontería. Sin embargo, aconseja a su representado que pruebe fortuna con el relato erótico. “*Pornográfico, no; erótico, que viene a ser lo mismo pero compromete menos. Hay tres diferencias esenciales que distinguen a la pornografía y el erotismo, no lo olvides: el color de la cubierta, el formato de la publicación o si la venta de ejemplares corre a cuenta de las librerías elegantes o de esos quiosqueros que mueven un mondadientes entre sus paletas amarillentas*” (p. 62). Farabundo prueba con “La pamea de Gloria Gaynor”, una historia de onanismo fetichista protagonizada por un capitán mercante a la deriva en el Estrecho de Bering, pero a su agente le parece demasiado fino: ahora “*se lleva el vicio inglés*”.

Nuestro tenaz novelista se busca una experta en la disciplina sadomasoquista, la mujer de un coronel, de cuyas enseñanzas es fruto “*Chúpame la punta*”, que sería calificada por la crítica especializada como “*cumbre del sadomasoquismo hispano*”, aunque el propio autor teme que este elogio vaya “*con segundas*”.

Después de una trayectoria tan extravagante Farabundo García tiene la ocurrencia de declarar en una entrevista televisiva: *“Creo que he demostrado coherencia y un estilo propio a lo largo de mi carrera”* (p. 65). A pesar de que se trata de un programa de la segunda cadena en el que *“aparece gente rara para hablar de naderías que no interesan ni a la presentadora”*, la frase conmociona al mundillo literario.

Sin embargo, aunque reconoce que aún no ha escrito su obra maestra, nuestro literato sigue su carrera ascendente: conferencias en la Menéndez Pelayo, artículos de prensa, prólogos, un lectorado en la Universidad de Maryland... A la vuelta de Estados Unidos su agente le advierte de la nueva moda: de nuevo funciona el exotismo, así que enmarca su nueva novela en la revolución china y la llena de colorido y de cacatúas y bambúes (¿referencia solapada al poemario *Bambú* que Téllez había publicado en 1988?). Antes de terminarla llega a un punto en el que no sabe cómo seguir y le envía el anticipo a Suances para que opine. La respuesta del agente es tan rotundamente negativa que Farabundo se lanza a la depresión y a la bebida. Pero Téllez aprovecha esa coyuntura para introducir, camufladas como interrogaciones retóricas que se hace el propio García, ciertas reflexiones sobre la creación literaria y sobre el papel del escritor.

En efecto, Farabundo, inmerso en las dudas sobre la resolución de la trama de su novela, se pregunta, por ejemplo, la razón del interés de sus coetáneos en escribir sobre la guerra civil. Además, comparte penas en un bar *“con otro bala perdida, solemne y sesentón, que aún no se había repuesto de cuando a los veinte le concedieron el premio ‘Adonais’”, y que abandonó la poesía cuando comprobó que un escritor se limita a imitar. “Todo es plagio. ¿Siguen existiendo bibliotecas? Por aquel entonces, visité una y descubrí que mis mejores versos ya los escribió un griego del siglo quinto antes de Cristo”* (p. 72). *“Si quieres ser célebre”,* le recomienda, *“intenta que tus plagios parezcan originales. Lo único que faltaría sería un libro que tuviese vida propia”* (p. 73). Esta sugerencia se le presenta a García como una revelación que le ayuda a salir de las tinieblas: decide acometer un relato que tenga vida propia y autónoma. Sin que él se lo proponga surge una historia cuyas letras se atacan unas a otras, *“hablan y mueren y acaban devorando a sus lectores”* (p. 74). De hecho, en las últimas líneas de *“Una fulgurante carrera literaria”*, el protagonista, tras darle a su agente el original que ha redactado, intenta localizarle para saber su opinión, pero Suances no aparece por ninguna parte: *“Como si la tierra se lo hubiera tragado”*.

Por otra parte, como suele ser habitual en su narrativa, J.J. Téllez mezcla en la trama tanto personajes ficticios como reales, con lo que se apunta a dinamitar, con pólvora borgeana, las lindes entre realidad y ficción, y a levantar el armazón de un universo paralelo, pero conectado con el nuestro, con el cotidiano, merced a una técnica realista y a unos personajes verosímiles, aunque independiente y libre en sus posibilidades de fabulación y de deformación esperpéntica. Así, junto a los personajes inventados que pululan por *“Una fulgurante carrera literaria”* encontramos, tratados con la fina ironía típica del autor algecireño, a otros reales, como Luis García Berlanga, Emilio Romero o Francisco Umbral.

## 2. EL REALISMO MÁGICO DE J.J. TÉLLEZ.

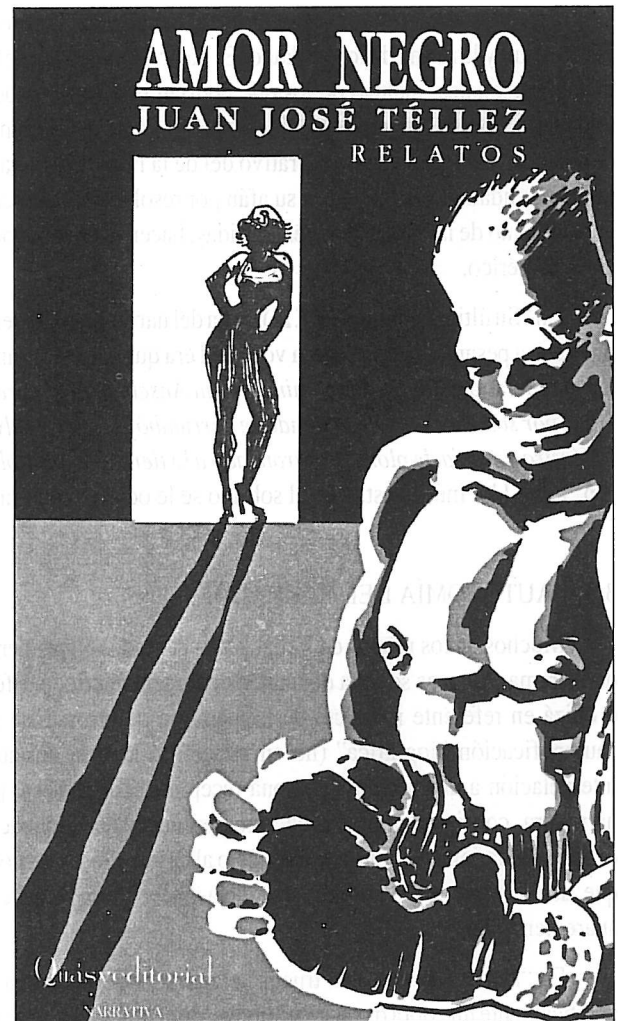
Pero, a pesar de que el tono realista predomina en la mayoría de los relatos de Juan José Téllez, se aprecia en algunos otros, quizá por su condición de poeta o por el influjo de la corriente del realismo mágico, una cierta vena fantástica, como en *“Cuando los búfalos cruzaron por la plaza”* (T.E.). Dicha narración tiene como escenario una ciudad cuyo nombre no se cita, pero que por sus abundantes referencias descriptivas y toponímicas es fácilmente identificable con Cádiz. En un marco sociopolítico de opresión dictatorial que recuerda al régimen franquista suceden hechos increíbles: el paso por la ciudad de una manada de búfalos; la facultad de hablar y cantar que de pronto adquieren las fuentes; el secuestro del protagonista por parte de un buitre leonado; la caminata de los edificios, que deambulan libres de sus cimientos, sembrando el pánico y la muerte, o el acoso a los ciudadanos de ballenas y dragonés que emergen del mar y se arrastran hasta la ciudad.

Pero lo más sorprendente no son los hechos en sí, sino la prohibición gubernamental de hablar sobre ellos y las consecuencias políticas que puede traer ser testigo de tales acontecimientos. Es por lo que estos sucesos fantásticos se convierten en este contexto en una metáfora de la transgresión y de la rebeldía frente al monocorde transcurrir de una vida gris. El relato, sin embargo, no está exento de ironía como cuando el narrador pone en boca del protagonista este alegato en defensa de la sumisión al poder: *"nuestros padres supieron imponernos la hermosa disciplina de la obediencia, que ha expulsado de nuestro cuerpo, como a demonios por vía del exorcismo, malsanas curiosidades, endeble sofismas o audacias torpes"* (T.E., p. 8).

En "La pintura de Margarita Stroessner" (T.E.) un ingeniero siente desde pequeño la necesidad de alimentarse de objetos extraños, y acaba decantando sus gustos hacia los lienzos pintados, con lo que sus visitas a los museos acaban siempre con varios cuadros mordisqueados, ante el estupor general. Eso sí, no todos tienen el mismo sabor, pues su gusto depende del estilo y de la categoría artística del pintor. Por suerte para él, acaba casándose con una pintora que lo nutre con cariño, llegando incluso a elaborar menús heterogéneos: de entrada, *"un acrílico de tonos suaves"*; de segundo, *"un óleo rico en calorías"*; como postre, *"guaches y acuarelas"* (pp. 156-157).

En "Carta al director", del mismo libro, Téllez recrea una historia apócrifa de Algeciras, convertida aquí en una ciudad fantasma que, víctima de una maldición divina, aparece y desaparece en diferentes épocas. La historia paralela tiene bastantes puntos de conexión con la verdadera, como las referencias a Carteia, a las puertas de la mezquita construidas con la madera de un barco vikingo o al cerco cristiano de la plaza musulmana, pero con un halo de recreación mitológica que la aproxima a muchos precedentes del realismo mágico hispanoamericano. Se puede rastrear en estas páginas el misterio entre lírico y mítico de Rulfo, o el juego, que tanto gustaba a Borges y a Bioy Casares, de las citas eruditas ficticias mezcladas con personajes auténticos, aunque con un molde original aquí: el relato es una carta al director escrita por el único superviviente de la última desaparición de la ciudad.

En "Mare Magnum" (T.E.), un windsurferista perdido en las aguas del Estrecho encuentra un barco a la deriva donde sólo hay un perro y un cadáver. Sin saber que ha ocurrido un cataclismo general que ha arrasado el planeta, el naufrago se adueña del buque y van pasando días y días sin encontrar señales de vida hasta que el mar acaba secándose y el protagonista se rinde ante una realidad *"voluble e inverosímil"* frente a la cual no merece la pena luchar, por lo que termina colgándose del mascarón de proa. ¿Se trata de una alegoría existencialista sobre la inutilidad de luchar contra lo absurdo de la vida?



En todos estos relatos con elementos fantásticos la ironía es un hilo que no deja que se rompa la conexión entre lo inverosímil y la rutina de lo cotidiano. Es decir, la tenacidad del autor en su deseo de mostrarnos las mezquindades y miserias de sus personajes, incluso de los que podrían protagonizar acciones heroicas, junto con la técnica realista que ya hemos comentado, producen una sensación de integración de los elementos extraordinarios en lo rutinario, como si fueran eventos cotidianos, y alejan su estilo narrativo del de la literatura fantástica habitual. Es lo que sucede en "Vampiros" (L.P.), donde la incredulidad de los policías y su afán por resolver el caso sea como sea, así como la ausencia de elementos tétricos frente al detallismo de las descripciones sórdidas, hacen que lo que podría ser un relato de terror incida más en la crítica social que en lo esotérico.

En "Su última voluntad" (T.E.), la tía del narrador, una suerte de curandera que vive en un pueblo de la serranía de Ronda, muere y, a pesar de que su última voluntad era que la enterraran junto a su máquina de coser, proceden al funeral sin respetar tan estrafalaria petición. Pero "*ninguno, ni Anselmo, ni el cura, ni Frasquito el Guardia que fue niño de la Operación Plus Ultra por sostener una viga cuando se derrumbó el taller y salvó a cuatro chaveas, atinaron a mover la caja mortuoria. (...) El féretro parecía de plomo o entroncado a la tierra o a las tablas de la carretilla o a los mulos que la ayuntaban. Fue inútil*" (pp. 110-111). Inútil hasta que al sobrino se le ocurre meter la máquina de coser en la fosa, y todo vuelve a la normalidad.

### 3. LA AUTONOMÍA DEL NARRADOR.

Muchos de los relatos de Téllez están contados en primera persona, aunque no siempre el narrador sea el protagonista de la trama. A veces se trata de un personaje secundario, periférico, que se convierte así en testigo subjetivo de los hechos, o quizá en referente indirecto de la memoria de otros. Este uso del "yo" narrador dota a la anécdota de una suerte de "autenticación biográfica" (no en relación a la vida del autor, sino del protagonista), en ocasiones acentuada por la interpelación a una segunda persona receptora. Tal recurso, junto con el uso de un lenguaje popular por parte de la voz narradora, consigue un efecto de verosimilitud y de implicación del lector en la historia pero, a la vez, contrasta con el desapasionamiento del narrador respecto al desarrollo y a las consecuencias de los hechos, y con la virtual ausencia del autor, que actúa como un demiurgo que deja hacer y expresarse a los seres que ha creado, sin tomar partido, al menos aparentemente.

En "Nunca llueve como trueno" el narrador desaparece totalmente y la historia es puro diálogo entre dos personajes, prácticamente una obra dramática aunque sin acotaciones. Este recurso estilístico le permite al autor desarrollar el argumento sin desvelar datos descriptivos acerca de los protagonistas y mantener así cierto misterio sobre su identidad hasta el desenlace.

En algunos casos sí hay un narrador externo a la historia, pero su descripción de los hechos con un lenguaje coloquial, cercano a la transcripción oral, lo desvincula del autor real, pues se da un proceso de "desliteraturización" en el sentido de desconexión con la tradición del narrador culto, consciente de su técnica y de su dominio sobre los personajes. Así, se detecta una vocación de inmiscuir al narrador en la misma órbita de los personajes, lo que acerca los hechos narrados al lector y da al texto una sensación de testimonio oral, de memoria viva recogida por un mero recolector de historias.

### 4. PERSONAJES Y ESCENARIOS.

Los personajes del mundo literario de Juan José Téllez tienen un aura de malditismo y de desarraigo. Son a menudo perdedores natos, o en otros casos consiguen un cierto grado de éxito, pero más merced a la suerte o a la virtud de escapar

a tiempo, que por enfrentarse de una manera románticamente heroica al peligro. Téllez no dota nunca a los personajes de atributos heroicos, al menos en el sentido tradicional del término. En muchos casos éstos callan, como en “Cuando los búfalos...”, o sólo hacen pública su verdad después de un largo silencio y en una humilde “Carta al director”. Alguna vez acaban tirando la toalla, como en “Mare Magnum”, o se cierra el relato precisamente cuando el narrador está a punto de ser asesinado, como en “Una mujer madura” o en “Martín Bruno huyó por la montaña” (L.P., aunque publicado anteriormente en *Almoraima*, 12, Oct.-94), si es que no cae con las botas puestas (“Las cuestiones que importan”, T.E.). Precisamente en este relato aparecen unas frases que resumen la filosofía de vida, o de muerte, mejor dicho, de muchos personajes de estas historias: “*Nunca quise para mí la sepultura de los enfermos y la caridad que amansa a los infelices. Aprenda a morir con la cabeza bien alta y apréndalo rápido porque no nos queda tiempo. Consuélese con que es más triston el lecho de los moribundos y el estertor de los octogenarios. (...) Una muerte hermosa arregla cualquier vida infame (...), pero rara vez sucede lo contrario*” (T.E., pp. 143-144). En efecto, los personajes de Téllez no suelen morir en la cama, tras una vida gris y monótona; de hecho, suelen tener vidas que discurren por el filo de la navaja, en ambientes marginales o en situaciones límite.

El autor se recrea, por boca del narrador, en sacar a la luz los defectos y miserias de sus personajes, pero no por un afán de ridiculizarlos, sino más bien con la intención de humanizarlos, de hacerlos más de carne y hueso. No le interesa, por tanto, el ideal de héroe victorioso por sus merecimientos; en realidad, triunfa más el azar, la fortuna de haber estado en el sitio justo en el momento preciso. Además, suele ser habitual que haya que pagar un precio para ganar; ese precio puede ser la propia vida, como he señalado antes, o quizá la cárcel, como en “Una Fender para Mauricio Peralta” (L.P.); en este relato los integrantes de un grupo de música que se dedica a tocar en fiestas y verbenas se ve implicado en una cuestión política bajo el régimen franquista, aunque simplemente por esconder a un conocido, ya que ninguno de sus miembros se interesa por tal cuestión. El narrador, por ejemplo, recuerda: “*Lo mío era el rock and roll porque no me gustan los himnos, porque prefiero el remeneo de los cuerpos en una pista de baile, (...) La vida misma sin consignas ni órdenes*” (p. 60). Pero finalmente serán detenidos todos excepto “*el batería Gómez, que había sido el que cantó la gallina y que por eso me extraña que ahora sea un diputado de izquierdas, como tú me dices*” (p. 72), reflexión que de nuevo contiene tintes irónicos.

La mayoría de las narraciones de Téllez se desarrollan en escenarios geográficos muy concretos: la comarca del Campo de Gibraltar, con extensiones a la ciudad de Cádiz y a la serranía de Ronda. En ocasiones el lugar está disfrazado con nombres ficticios, como en “Un viaje de ida y vuelta” (L.P.), donde un territorio cuyas localidades se llaman *Armas*, *Amigo* o *Tahormina* y que es descrito como a caballo entre desierto y sierra, zona donde contrabandistas y prófugos no tienen nada que temer respecto a la justicia, recuerda indefectiblemente a ese territorio casi mágico que se extiende entre las llanuras deshabitadas de la campiña de Medina-Sidonia y el Parque de Los Alcornocales o las primeras estribaciones de la sierra malagueña. O en “Martín Bruno...”, cuyos sucesos principales tienen lugar en *La Barca de Florián*, posible trasunto de *La Barca de la Florida*, pedanía jerezana ubicada en pleno centro de la nada y que por eso mismo se presta para ser escenario de los salvajes acontecimientos que se producen una vez al año.

Esta limitación geográfica no implica un empobrecimiento del abanico de posibilidades narrativas, puesto que se trata de una zona donde conviven lo rural y lo urbano, territorio fronterizo y portuario donde se puede situar casi cualquier tipo de argumento y personaje (contrabandistas, policías corruptos, oportunistas, vividores, extranjeros de oscuro e inconfesable pasado...). Una de las especialidades de Téllez es la descripción de ambientes marginales o de los bajos fondos, como en “K.O.”, “La doble vida de Aristides Carmona” (ambos de *Amor negro*), “Las cuestiones que importan” (T.E.), y en muchos de *El Loro Pálido*, como en “La Señora Randall descubre el flamenco”. En estas narraciones se puede apreciar la influencia de la novela negra americana, o quizás también de la larga experiencia como periodista del autor, que le ha permitido conocer

de cerca segmentos tan concretos de la sociedad campogibaltareña. Por supuesto, este tipo de personajes se define, más que por las descripciones, por el tipo de lenguaje que utiliza, y que el autor conoce bien.

## 5. LA PREOCUPACIÓN POR EL LENGUAJE.

Es evidente la preocupación de Juan José Téllez por el lenguaje. Sus narraciones están plagadas de expresiones populares y giros locales, y su sintaxis imita a menudo el discurso oral, aunque sin llegar nunca a intentar reflejar la fonética a través de signos gráficos. El discurso está además reelaborado con un interés literario y con una vuelta de tuerca que lo acerca a la verbosidad barroca que muchos críticos consideran propia de los narradores andaluces. Esta complacencia lingüística llega a rozar el exceso en sus primeros relatos, sobre todo en los de *Territorio Estrecho*, donde la fraseología abundante y las estructuras paralelísticas que reinciden en la misma idea con diferentes palabras pueden apabullar al lector, aunque se compensan con el uso frecuente de la elipsis, que juega a despistarle. No obstante, se aprecia una feliz progresión que desemboca en cierta contención verbal -aun sin perder el citado contraste característico del estilo del autor- que da un acabado más redondo a las piezas que componen *El Loro Pálido*.

Además, los relatos de Téllez constituyen una fuente inagotable de léxico dialectal. El autor utiliza multitud de vocablos propios de la zona donde sitúa sus argumentos, aunque diríamos más bien que en parte los recupera, pues muchos de los usados casi han desaparecido ya del habla urbana, y sólo pueden encontrarse en zonas rurales o pertenecen a generaciones anteriores. Este hecho le da a las narraciones el valor añadido de constituir repertorios de un léxico en extinción, pero fundamentalmente le sirve al autor para dar viveza y verosimilitud a sus personajes, así como para encuadrarlos de forma certera en unas coordenadas sociogeográficas determinadas. En ese sentido sigue la línea de otros narradores andaluces, como Quiñones, o de muchos hispanoamericanos, como Vargas Llosa o Cabrera Infante, por ejemplo.

Los personajes, como ya he señalado, hacen uso del registro lingüístico más adecuado a su condición social, cultural o geográfica. Destaca en esa adecuación el intento de reflejar el habla del hampa y de sectores sociales marginales. Pero sobre todo es relevante el uso de un lenguaje directo y contundente, fiel reflejo del habla de la calle y que, en muchos casos, se pone también al servicio de la ironía, como en este fragmento de "La pintura de Margarita Stroessner" (T.E., p. 148):

"Citó Carlos, por dos veces, a Gramsci, que ella confundió con algún miembro de The Police, pues sus nociones políticas concluían en la imagen del 'Che' Guevara que estampaba la camiseta marinera de Ricardo, en su yate.

'Yo soy una hija pródiga'. Discreparon. 'Yo soy un hijo de puta'."

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- A.M.= TÉLLEZ, J.J. *Amor negro*, Sevilla: Quásyeditorial, 1990.
- T.E.= TÉLLEZ, J.J. *Territorio Estrecho*, Madrid: Torre Manrique Publicaciones, 1991.
- L.P.= TÉLLEZ, J.J. *El Loro Pálido*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1998.
- TORRE, E. y VÁZQUEZ, M.Á. *Fundamentos de Poética Española*, Sevilla: Ed. Alfar, 1986.