

## Conceptos y técnicas narrativas

---

### 1. El narrador

Llamamos *narrador* o *voz narrativa* a quien cuenta los hechos de un relato. No se debe confundir nunca el narrador con el autor del texto, aunque a veces el narrador pueda ser una proyección más o menos directa del autor. Podemos distinguir varios tipos de narrador:

**a) Interno:** Es también un personaje. Por ello usa la **1ª p.** cuando habla de sí mismo.

- Protagonista: Es el personaje principal o uno de los personajes principales.
- Testigo: Es un personaje secundario.

**b) Externo:** No es un personaje. Por tanto, usa la **3ª p.**, nunca la primera.

- Observador: Cuenta lo que vería/oiría cualquier persona que estuviese contemplando los acontecimientos. Tiene, pues, un conocimiento limitado de la historia.
- Omnisciente: Lo sabe todo sobre la historia, incluyendo los sentimientos, las motivaciones y los pensamientos íntimos de los personajes.

**c) Narrador en 2ª persona:** Aunque caben varias posibilidades, lo habitual en la literatura contemporánea es que se interprete como una variante del monólogo (y, por tanto, como un narrador interno) en la que el narrador se “desdobla” o “disocia” dirigiéndose a sí mismo como un tú.

Te habías quedado dormido y, al abrir los ojos, te incorporaste. El reloj marcaba las siete menos diez. Sobre la mesa de mármol había una botella de vino y en la galería sonaban, majestuosos y graves, los primeros compases del *Réquiem* de Mozart. Buscabas con la vista a Dolores, pero Dolores no estaba. Podías beber un trago de Fefiñanes, helado y rubio, justo para humedecer los labios, y no te decidías. Las nubes habían escampado durante tu sueño y el sol se obstinaba en el cielo enardecido del crepúsculo. Acodado en la balaustrada contemplabas las domesticadas colinas ceñidas de viña y algarrobos, las aves que hendían la tenue transparencia del aire, el lejano mar de ondas calladas que la distancia suavizaba y embellecía. Bastaba ladear la cabeza para abarcar de una sola ojeada los esbeltos cipreses del jardín, el cónclave de gorriones posados sobre las ramas del cedro, los juguetes olvidados por los sobrinos de Dolores tras de una distracción nueva y absurda. (Recordabas su alada aparición de la víspera, solemnemente vestidos con dos casullas sustraídas del oratorio en un instante de descuido de la criada, delicados y ágiles, levemente sacrílegos, con un rostro disipado y risueño que te había llenado de arrobos.) [Juan Goytisolo, *Señas de identidad*. Cap. 1]

### 2. Tipos de “estilos” narrativos

Diferentes formas de introducir en la narración las palabras o los pensamientos de los personajes. Las fundamentales son las siguientes:

**a) Estilo directo:** El narrador cede la voz al personaje, que puede hablar en 1ª p. si se refiere a sí mismo. Es lo que sucede en los diálogos o en los monólogos. Si el personaje pasa a relatar hechos se convierte él mismo en un narrador más de la historia en un segundo nivel. Como convención gráfica habitual, el discurso del personaje se reproduce entre comillas o bien se lleva a la línea siguiente y se hace preceder de una raya (-).

**b) Estilo indirecto:** El narrador cuenta en 3ª p. lo que dicen, sienten o piensan los personajes; es decir, el narrador enuncia **el contenido** del discurso de un personaje pero sin reproducir exactamente su forma de expresión. Se introduce con un verbo de lengua (*decir, afirmar, negar, argumentar...*) o de pensamiento (*creer, pensar, etc.*) seguido de conjunciones como *que* ("Pensó que no había nadie") o *si* ("Preguntó si había alguien"), o pr. y adj. interrogativos ("Preguntó qué sucedía").

**c) Estilo indirecto libre:** Es una variante del estilo indirecto en la que el narrador reproduce en 3ª p. los pensamientos del personaje sin utilizar un verbo de lengua o de pensamiento que lo indique. El narrador puede llegar a reproducir la forma de expresión del personaje (su vocabulario, su sociolecto o un registro usado por este), lo que lo aproxima al estilo directo, pero siempre usando la 3ª p., como en el indirecto. En el siguiente texto, el fragmento en negrilla está en estilo indirecto libre:

Quería ir a Marte en el cohete. Bajó a la pista en las primeras horas de la mañana y a través de los alambres les dijo a los hombres uniformados que quería ir a Marte. Les dijo que pagaba impuestos, que se llamaba Pritchard y que tenía derecho a ir a Marte. **¿No había nacido allí mismo en Ohio? ¿No era un buen ciudadano? Entonces, ¿por qué no podía ir a Marte?**" [Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*. Tomado de [http://es.wikipedia.org/wiki/Estilo\\_indirecto\\_libre](http://es.wikipedia.org/wiki/Estilo_indirecto_libre)]

Puede ser difícil distinguir al estilo indirecto libre del estilo indirecto "típico" o "clásico" (no libre). Son rasgos que ayudan a identificar al estilo indirecto libre los siguientes:

- Ausencia de verbo de lengua/pensamiento (a diferencia del estilo indirecto).
- Uso de la 3ª p. y de los tiempos verbales como en e. indirecto: p.e. uso de imperfecto para expresar acción presente, de condicional para expresar futuro, etc.
- Presencia de enunciados interrogativos, exclamativos y, en general, marcas expresivas (p.e. marcadores de función pragmática: *sí, no, ¿verdad?...*) que hay que atribuir al personaje, no al narrador.
- Vocabulario, expresiones o, en general, rasgos lingüísticos que son característicos de la forma de hablar del personaje, no del narrador.

El estilo indirecto libre se desarrolló en la narrativa realista del s. XIX. En la literatura española aparece con frecuencia en la obra de Galdós o de Clarín. Ejemplo:

Ana bajó a la huerta, olvidada ya de la carta que quería escribir [...] Le parecía una vergüenza y una degradación ridícula todo aquello... ¡Su don Víctor! ¡Aquel idiota! Sí,

idiota; en aquel momento no se volvía atrás ¡Qué diría Petra para sus adentros! ¿Qué marido era aquel que cazaba con trampa a su esposa? Miró la luz y se figuró que le hacía muecas burlándose de sus aventuras. [Clarín, *La Regenta*]

Es frecuente también en la narrativa contemporánea. El siguiente ejemplo está extraído de *Plenilunio*, de Antonio Muñoz Molina [la negrita es un añadido mío para la explicación]:

Ahora imagina que es un terrorista, que saca una pistola del bolsillo de la cazadora y se la pone al guardia delante de la cara y le revienta el cerebro contra la pared. **Si él quiere, si le da la gana, si le sale de la punta de la polla, cualquier cosa que se le ocurra puede hacerla y no pasa nada, parecerá luego que ha soñado y sin embargo será real, saldrá en los periódicos y en el telediario de las tres.** [Cap. 17, p. 205]

En las dos primeras líneas tenemos un narrador externo omnisciente que reproduce en estilo indirecto lo imaginado por el asesino. Pero en el segundo enunciado (“Si él quiere...”, en negrita) aparece el estilo indirecto libre: el narrador sigue siendo externo omnisciente (usa la 3ª p. para referirse al asesino y conoce sus pensamientos), pero asume rasgos propios del lenguaje del personaje (expresiones como “la punta de la polla”). Esta especie de fusión, solapamiento o confluencia entre la voz del narrador externo y la voz del personaje (con la adopción simultánea de su punto de vista) es lo más característico del estilo indirecto libre.

### 3. Diferencia entre narrador (o *voz narrativa*) y punto de vista (la *perspectiva adoptada*).

Es importante distinguir el narrador (el que habla, el que cuenta los hechos) y el punto de vista sobre lo narrado (el que ve, siente, juzga u opina sobre algo). Así, por ejemplo, en el Cap. 8 de *Plenilunio* el narrador externo omnisciente nos habla del exmarido de Susana Grey. El narrador es externo (no es Susana Grey), pero el punto de vista es el de Susana Grey (los juicios sobre su exmarido son atribuibles a esta):

Él la había traído a su ciudad, donde pensaba ejercer el oficio de alfarero en el taller que había heredado de su padre: al cabo de no mucho tiempo él la había dejado sola en ella, sola con el niño que había nacido justo al final de su primer curso como maestra, y que no había cumplido tres años cuando él se marchó, recto y torturado, explicándolo todo, con aquella temible determinación de sinceridad que excusaba toda delicadez [Cap. 8, pp. 89-90].

En otras ocasiones hay coincidencias entre voz y punto de vista (quien habla es al mismo tiempo quien ve/opina). Por ejemplo, en buena parte del Cap. 18 de esta misma novela, Susana Grey es la narradora (habla en un discurso directo, convirtiéndose así en narradora interna protagonista en esta parte de la novela) y describe, lógicamente desde su punto de vista, a su exmarido:

Yo tenía dieciocho años cuando lo conocí, no sabía apenas nada, estudié Magisterio por comodidad o pereza, porque era una carrera corta y no parecía difícil. Y cada tarde

cuando iba a buscarme, él plantaba la bandera del compromiso y del tormento en lo que para mí era sobre todo una rutina agradable de apuntes y de clases, la perspectiva de un trabajo [Cap. 18, pp. 219-220].

#### 4. Cambios de voz narrativa (= cambios de narrador)

Uno de los rasgos más llamativos de la narrativa contemporánea, desde la renovación emprendida en las primeras décadas del s. XX por autores como James Joyce o William Faulkner, es el (multi)perspectivismo: la combinación en un mismo relato de diferentes voces y/o perspectivas. Por ejemplo, en la novela ya citada, *Plenilunio*, predomina claramente un narrador externo omnisciente, pero hay otros narradores que alternan con este y que incluso pueden aparecer combinados en un mismo fragmento textual. Es lo que sucede en la siguiente secuencia, en la que hay cambios de narrador que, además, no aparecen marcados por ninguna convención ortográfica (uso de comillas, de guiones, de puntos y seguido, o de puntos y aparte). Esa violación intencionada de las convenciones ortográficas es también un rasgo característico de parte de la literatura contemporánea. [Las cursivas y las negritas no aparecen en la novela; las he añadido yo para indicar esas distintas voces que luego comento.]

*Pero nadie lo sabe, parece mentira, da risa, todos buscando, los periodistas y los policías, todos esos gilipollas venidos de Madrid y de Sevilla y dice que hasta del extranjero, acampados en la plaza, debajo de la estación, con sus cámaras y sus trípodes y sus antenas parabólicas, corriendo hacia la puerta de la comisaría cuando va a salir alguien, el comisario o inspector del pelo gris que apareció luego un momento en el telediario, enseguida apartó la cara y le dio un empujón al tío de la cámara, se oyeron gritos y las imágenes oscilaban. De modo que era ese el detective, pero en España no se llaman detectives, aunque se ve que son todos igual de imbéciles, pues no va el tío y dice en el periódico que tiene una pista, no, un perfil, eso dijo, **él se acerca a la plaza tan tranquilo, rozando con disimulo el bulto de la navaja en el pantalón, y cuando pasa entre los periodistas piensa, cabrones, si supierais, si yo os contara lo que no sabe nadie más que yo, nadie en el mundo, tan listos que sois todos, tan decididos, se nota que vienen de la capital, arrasando, con malos modos, las mujeres sobre todo, hasta la rubia que presenta un programa por las noches, lo hizo en directo desde la plaza, hablando al pie de la torre del reloj, media ciudad estaba viéndola en la televisión y la otra media había acudido a ver en persona a la rubia tan multitudinariamente como en las procesiones del viernes santo, aplastándose los unos contra los otros detrás de las vallas custodiadas por la policía.** [Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, 1995. Ed. Punto de Lectura, 2008, 2ª ed: 2009, Cap. 15, pp. 172-173]*

En concreto, en este fragmento tenemos:

- a) *Monólogo interior*: Un personaje (el asesino) habla solo (o piensa) jactándose de que la policía no lo ha identificado y burlándose también de los medios de comunicación que cubren la noticia de su crimen. No usa la 1ª p. porque en este fragmento no habla de sí mismo sino de otros (los policías, el inspector...), pero expresiones como “da risa”, “gilipollas”, etc. ponen de manifiesto que el que habla/piensa es el asesino. Antes del inicio

del fragmento podría aparecer (aunque no aparece) una indicación del tipo “El asesino pensó:”

- b) **Discurso del narrador externo omnisciente:** Usa la 3ª p. para referirse al asesino.
- c) De nuevo, *monólogo interior*, aunque en este caso perfectamente identificable porque ha aparecido “piensa” justo antes y porque ahora aparece la 1ª p. (“si yo os contara”). No obstante, no se usan las convenciones ortográficas normativas, que exigirían el uso de dos puntos después de “piensa” y las comillas para enmarcar este discurso/monólogo del asesino.

## 5. Monólogo interior y *flujo de conciencia*

Una variante del narrador interno se da en aquellos casos en los que un personaje habla consigo mismo o piensa; es decir, monologa. Aunque siempre han existido monólogos narrativos, la narrativa contemporánea, sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo XX, ha explotado su uso en las narraciones como forma de acceder a la conciencia, compleja y con frecuencia problemática, de los protagonistas de los relatos. De hecho, existen novelas constituidas exclusivamente por uno o varios extensos monólogos interiores.

A la hora de reproducir los pensamientos de los personajes las posibilidades pueden variar, en sus extremos, desde un discurso totalmente articulado y semejante al del habla “normal” (es decir, el personaje monologa pero podría perfectamente estar dialogando con otro personaje; su forma de expresión es coherente y correcta en términos gramaticales) hasta un discurso desordenado, incoherente o caótico. En este caso, frecuente en la narrativa experimental contemporánea, se pretende reflejar así con mayor verosimilitud el flujo desordenado y no totalmente racional de los pensamientos, a veces como reflejo de una mente enferma, atormentada, o simplemente alterada por algún motivo. En el caso de este segundo tipo de monólogos se suele hablar de la técnica del *flujo* o *la corriente de conciencia*.

Los siguientes textos constituyen ejemplos de monólogo interior con diversos grados de coherencia, desde el monólogo “ordenado” hasta el flujo de conciencia caótico.

- a) Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*. Comienzo del Cap. 3. El inicio en cursiva es un versículo de la Biblia, que la protagonista está leyendo en el momento en que empieza a pensar en su marido, al que está velando antes de su entierro.

*Prendiste mi corazón, hermana, esposa, prendiste mi corazón en una de tus miradas, en una de las perlas de tu collar, y sí, todo eso estará muy bien, Mario, que no lo discuto pero dime una cosa, anda, por favor, ¿por qué no me leíste nunca tus versos ni me dijiste tan siquiera que los hacías? De no ser por Elviro, yo en la inopia, fíjate, pero es que ni idea, y luego resulta que hacías versos y Elviro me dijo que una vez dedicaste uno a mis ojos, ¡qué ilusión! Me lo dijo Elviro, ya ves, un día, sin venir a cuento, me dijo: "¿te lee Mario sus versos?", y yo en la luna, "¿qué versos?", y él, entonces, me dijo, me lo dijo, te lo juro, "conociéndote no me choca que haya dedicado uno a tus ojos", que yo me puse colorada y todo, pero por la noche, cuando te los edí, tú que nones, "debilidades, son blandos y sentimentales", que no sé a qué ton tenéis ahora tanta ojeriza a los sentimientos, hijo, que me sentó como un tiro tu desconfianza, para que lo sepas, y por más que insistí, que esos versos no eran para los demás, mira tú que salida, como si se pudiera escribir para*

nadie. Tienes muchas cabezonadas de ésas, cariño, que es lo que yo digo, si las palabras no se las dices a alguien no son nada, botarate, como ruidos, a ver, o como garabatos, tú dirás. ¡Benditas palabras, la guerra que te han dado a ti las palabras, que no es decir de hoy, desde que te conozco; No lo crearás, Mario, que bien calladito me lo tenía, pero si yo entraba a veces donde la tertulia, que menuda humareda, hijo, era por oír lo que decíais, que a mí no me la dais, que podéis decir misa, pero a mí no hay quien me saque de la cabeza que hablabais de mujeres y cada vez que yo aparecía cambiabais de conversación, que los hombres sois así, todos iguales.

b) Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*. El protagonista está angustiado en la cárcel acusado de un homicidio:

Solo aquí, qué bien, me parece que estoy encima de todo. No me puede pasar nada. Yo soy el que paso. Vivo. Vivo. Fuera de tantas preocupaciones, fuera del dinero que tenía que ganar, fuera de la mujer con la que me tenía que casar, fuera de la clientela que tenía que conquistar, fuera de los amigos que me tenían que estimar, fuera del placer que tenía que perseguir, fuera del alcohol que tenía que beber. Si estuvieras así. Manténte ahí. Ahí tienes que estar. Tengo que estar aquí, en esta altura, viendo cómo estoy solo, pero así, en lo alto, mejor que antes, más tranquilo, mucho más tranquilo. No caigas. No tengo que caer. Estoy así bien, tranquilo, no me puede pasar nada, porque lo más que me puede pasar es seguir así, estando donde quiero estar, tranquilo, viendo todo, tranquilo, estoy bien, estoy bien, estoy muy bien así, no tengo nada que desear.

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui. No pensar. No pensar. No pienses. No pienses en nada. Tranquilo, estoy tranquilo. No me pasa nada. Estoy tranquilo así. Me quedo así quieto. Estoy esperando. No tengo que pensar. No me pasa nada. Estoy tranquilo, el tiempo pasa y yo estoy tranquilo porque no pienso en nada. Es cuestión de aprender a no pensar en nada, de fijar la mirada en la pared, de hacer que tú quieras hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien para hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir.

c) James Joyce, *Ulises*. Cap. 18. Trad. al español de José María Valverde. El capítulo final de la novela es un largo monólogo de Molly Bloom (la esposa de uno de los protagonistas). El capítulo carece de signos de puntuación y ejemplifica perfectamente la técnica del flujo de conciencia. Este es su comienzo.

Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Rior-dan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía dema-

siado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajeras de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella milagro que no quisiera que nos tapáramos la cara pero era una mujer bien educada y toda su cháchara con el señor Riordan por aquí y el señor Riordan por allá supongo que él se alegró de perderla de vista y el perro oliéndome las pieles y siempre entremetiéndose para subírseme por debajo de las enaguas especialmente entonces sin embargo eso me gusta de él amable con las viejas así y los camareros y los mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si alguna vez le pasa algo serio de verdad es mejor que se vayan al hospital donde todo está limpio pero supongo que tendría que machacárselo durante un mes sí y entonces tendríamos en seguida en el asunto una enfermera del hospital y él se quedaría hasta que le echaran o una monja a lo mejor como la de la foto indecente que tiene él es tan monja como yo sí porque son tan débiles y quejumbrosos cuando se ponen malos quieren una mujer para ponerse buenos si les sangra la nariz se creería que era eso oh tragedia y esos ojos de moribundo bajando por la circunvalación sur cuando se torció el pie en la fiesta del coro de Monte Pandeazúcar el día que estrené aquel traje la señorita Stack le llevó las flores las peores y más viejas que encontró en el fondo del cesto cualquier cosa con tal de meterse en la alcoba de un hombre con su voz de solterona tratando de imaginarse que él estaba a morir por culpa de ella no volver a ver jamás tu rostro aunque él tenía más cara de hombre con la barba un poco crecida en la cama papá era lo mismo además me fastidia vendar y dar medicinas cuando se cortó el dedo del pie con la navaja de afeitar cortándose los callos con miedo de un envenenamiento de la sangre pero si la cosa fuera que yo estuviera mala ya veríamos entonces qué atenciones [...]

## 6. (Multi)perspectivismo, polifonía y contrapunto

Se trata de tres conceptos diferentes, pero a veces aparecen combinados.

- El **perspectivismo** o **multiperspectivismo** hace referencia a la existencia en una narración de puntos de vista diferentes sobre los hechos.
- La **polifonía** es la multiplicidad de voces en el texto (en principio, narradores): diferentes seres relatan los hechos o una parte de los mismos.

Lógicamente, lo normal es que, si hay polifonía, cada una de las personas que relatan los hechos presente su propia visión de los mismos, por lo que, habitualmente, la polifonía implica el multiperspectivismo.

Pero no necesariamente ocurre lo contrario: puede haber multiperspectivismo con una única voz (un único narrador en toda la obra). Sería el caso, por ejemplo, de un narrador omnisciente que reprodujese en estilo indirecto los pensamientos de los distintos personajes: expone la visión que estos tienen de los hechos pero sin darles voz (hablaría siempre y solo el narrador usando la tercera persona).

Por supuesto, las cosas se pueden complicar, por ejemplo con la presencia de un narrador externo omnisciente combinado con diálogos extensos, en los que los personajes se pueden convertir en narradores secundarios de los hechos. En ese caso habría

multiperspectivismo y polifonía, aunque la posición prioritaria en principio la seguiría teniendo el narrador externo principal. Para valorar la extensión de los conceptos habría que analizar detalladamente cada caso y diseccionar la obra literaria, pero estamos en LCL de 2º de Bach., no en un curso de teoría literaria, así que no vamos a profundizar más en la cuestión.

Hay que tener en cuenta que normalmente solo hablamos de multiperspectivismo o de polifonía cuando estos procedimientos son centrales en la construcción de una obra literaria, no cuando aparecen de una forma marginal. En el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, es evidente que el (multi)perspectivismo constituye uno de sus rasgos definitorios. Podéis referiros también a la polifonía, y hacerla notar si os ponen un fragmento en el que, además del narrador principal, hable directamente un personaje (en *Crónica* esa intervención estará entre comillas), por lo que en ese fragmento habrá por lo menos dos voces. No obstante, la polifonía tiene en *Crónica* una presencia más limitada que el perspectivismo pues los fragmentos en los que personajes toman directamente la voz son muy breves. Pero por supuesto podéis hacer referencia también a ella.

Por otra parte, cuando se habla de perspectivismo en *Crónica* muchos autores lo entienden en un sentido general, incluyendo tanto el multiperspectivismo en sentido estricto como la polifonía; por tanto, no distinguen ambos conceptos y los entienden como equivalentes. Pero creo que la diferencia es clara (visión/voz).

En cuanto al **contrapunto**, es una técnica independiente de las anteriores, aunque puede (o no) aparecer asociada con ellas.

El contrapunto consiste en la alternancia de series de fragmentos o secuencias narrativas que se diferencian por algún elemento narrativo: narrador, tiempo, lugar, personajes... Habitualmente el contrapunto permite entrelazar hilos argumentales de forma que se vayan desarrollando "simultáneamente" en el discurso narrativo (a veces son, además, simultáneos en el tiempo de la acción).

El ejemplo típico de contrapunto en la literatura española es *La colmena*, de Camilo José Cela, una novela construida completamente con esta técnica. Pero para entender la técnica podemos ejemplificarla en *El lector de Julio Verne*. Esta novela no es una novela contrapuntística (no está construida con esta técnica como base), pero hace uso de ella en algunos fragmentos.

Por ejemplo, en el capítulo 2 de la parte I (páginas 65 a 70 de la edición recomendada) se van alternando, por una parte, la narración del asedio de la guardia civil a Cencerro y a Crispín, y, por otra parte, el encierro en su casa de Nino, que cena con su madre y espera al padre. Decimos que en esta parte del capítulo hay una narración en contrapunto o contrapuntística. En este caso, las dos series de hechos narrados (el asedio de la guardia civil a Cencerro, el encierro de Nino en su casa), cuyo relato se va alternando, son en su conjunto simultáneos. Al contraste de acciones y personajes protagonistas de cada hilo narrativo se suma, además, un claro contraste en cuanto al tipo textual: los fragmentos sobre Cencerro y la Guardia Civil son narrativos, mientras que en los fragmentos sobre Nino en su casa domina el diálogo. Todas estas páginas son, pues, ejemplos claros del uso de la técnica del contrapunto.