

Dimensión narrativa del modelo discursivo de asertividad*

Por: Julio Alexander Bernal Chávez**

Resumen

En este artículo se expone la narración como una dimensión a partir de la cual los sujetos que busquen ser asertivos puedan articular narraciones orientadas a producir empatía y catarsis en su interlocutor, para ello se exponen estrategias como el reconocimiento de esquemas, la identificación y la distribución temporal del manejo de información. Se han seleccionado como ejemplos: *Agamenón*, *Crónica de una muerte anunciada* y la película *El Padrino*.

Palabras claves: dimensión narrativa, asertividad, esquemas, empatía.

Abstract

This article shows narration as a dimension from which individuals who want to be assertive, can articulate narrations to produce empathy and catharsis in their interlocutors. To do this, the article presents some strategies as recognition of schemes, identification, and temporary distribution to handle information. Three examples have been selected: "Agamemnon", "Crónica de una muerte anunciada", and the movie "The godfather".

Keywords: narrative dimension, assertiveness, schemes, empathy.

Recibido: Julio 15 de 2010.

Aceptado: Septiembre 28 de 2010.

El modelo discursivo de asertividad

El presente artículo expone la cuarta dimensión de la propuesta de Modelo Discursivo de Asertividad (MDA). Se entiende asertividad¹ como: una competencia ciudadana que desarrolla la capacidad de defensa, por vía comunicativa, de los derechos propios, respetando los ajenos. Además, se considera que la asertividad implica la habilidad de comunicar, reconocer, inte-

* Este artículo hace parte de la investigación: *Modelo Discursivo de Asertividad*, presentada en 2008 como Monografía de Grado para acceder al título de Magíster en Lingüística en el Instituto Caro y Cuervo.

** Docente de la Fundación Universitaria Monserrate e Investigador del Instituto Caro y Cuervo.

riorizar, configurar, sentir y reconstruir sentimientos, creencias, valores y opiniones de diferentes individuos, grupos o culturas de manera honesta, oportuna, respetuosa y pertinente, todo esto, con el fin de lograr reparar injusticias, abusos, violaciones, malentendidos y otros tipos de desavenencias que afectan directamente al sujeto asertivo (SA), de la capacidad de los sujetos para hacer respetar sus derechos, no por medio de la fuerza violenta, sino mediante el poder del discurso².

Para una búsqueda de esta asertividad se propone un MDA estructurado en cuatro dimensiones: 1) cultural-ideológica, 2) cognitiva-emocional, 3) pragmática y 4) narrativa. Las tres primeras dimensiones se basan en las categorías griegas *ethos*, *pathos* y *logos*. El *ethos* es una dimensión social e ideológica que determina la producción discursiva asertiva; el *pathos* en una dimensión cognitivo afectiva que establece las condiciones de recepción del discurso asertivo; y el *logos*, en una dimensión pragmática, es donde se instituye la interacción discursiva asertiva entre el SA y el interlocutor.

En la dimensión cultural-ideológica el SA identifica valores, actitudes, conocimientos y creencias sociales de su interlocutor, los cuales determinan la producción de su discurso teniendo en cuenta la organización social que marca poder, autoridad, roles, funciones y saberes, los que inciden en la actuación de los participantes en la comunicación.

En la dimensión cognitivo-emocional se reconocen los esquemas mentales producidos a partir del discurso y la incidencia de tales esquemas en procesos cognitivos y afectivos, tales como los Modelos Situacionales o la

identificación y la mimesis que llevan a cambios emocionales, y a la generación de afectos como la empatía que pueden conducir al interlocutor a un cambio de actitudes referentes a la restitución y la reparación.

En la dimensión pragmática el SA puede relacionarse con el interlocutor, disponiéndolo para el evento asertivo desde un procedimiento discursivo, aquí es fundamental la protección de su imagen pública, la interrelación de sus valores, creencias y opiniones con los del SA y la búsqueda de disponer su ánimo para que sea exitoso el efecto asertivo. En la dimensión narrativa el SA identifica esquemas, estructuras y situaciones narrativas a partir de las cuales se puede incidir en su interlocutor.

Dimensión narrativa

La narración nos permite comprendernos y hacernos sujetos históricos, a la vez que nos abre a la idea de proyecto, de ir más allá de las circunstancias del presente y de los aconteceres de la vida cotidiana.
-Manuel Prada.

Considerando que el eje fundamental de la actual propuesta se centra en el *pathos* como dimensión humana indispensable para la generación de actitudes y para la toma de decisiones, se ha determinado el uso de la narrativa, con estrategias como la catarsis y la empatía, como herramienta apta para conducir a estados y cambios emocionales. En ese sentido, un sujeto asertivo necesita implementar estrategias narrativas que estén estructuradas a partir de esquemas culturales-ideológicos, sociales y cognitivos para lograr su objetivo

¹ El concepto de asertividad ha sido tratado de maneras diferentes, así, Dee Galassi (Elizondo,1997:16) expone que “una conducta asertiva envuelve en forma directa la expresión de nuestros sentimientos, preferencias, necesidades u opiniones en la manera en que nosotros nos dirigimos a otras personas, sin forzarlas, ni menospreciarlas, ni usarlas como medios”; Adler (Elizondo 1997:16) considera que la asertividad es “la habilidad de comunicarse y expresar tus pensamientos y emociones con confianza y con máxima capacidad”; por su parte, Elizondo(1997:17), pensando en la educación, retoma los anteriores autores y reconstruye así el concepto “la asertividad es la habilidad de expresar tus pensamientos, sentimientos y percepciones, de elegir cómo reaccionar, y de hablar de tus derechos cuando es apropiado. Esto con el fin de elevar tu autoestima, y de ayudarte a desarrollar tu autoconfianza para expresar tu acuerdo o desacuerdo cuando crees que es importante, e incluso pedir a otros un cambio en su comportamiento ofensivo”. En Colombia, Enrique Chaux y Alexander Ruiz (2005:20,38) han incluido la asertividad como una competencia comunicativa que a su vez hace parte de las competencias ciudadanas, y la definen como “la capacidad para expresar necesidades, intereses, posiciones, derechos e ideas propias de manera clara y enfática, pero evitando herir a los demás o de ir en detrimento de las relaciones interpersonales”.

² Este concepto de asertividad ha sido construido por el autor del presente artículo en el marco de la investigación enunciada. (Cfr. nota al pie 1).

principal consistente en que un sujeto agresor modifique su comportamiento de una manera reparadora.

La narración implica una sucesión de acontecimientos respecto a situaciones humanas estructuradas en unidades de acción o sucesos desarrollados en el tiempo, que derivan unos de otros, manifestando relaciones lógicas y de consecutividad³. Los estudios sobre la narración se han denominado en el siglo XX como teorías de la narrativa, en inicio se destacan los análisis estructurales del relato iniciados por el formalista ruso Vladimir Propp, continuados en los años 70 por la denominada Escuela Estructuralista Francesa con representantes como Barthes, Greimas, Todorov, Bremond y Gerard Genette, quienes tuvieron amplia relación e influencia del antropólogo Claude Levi-Strauss. En su mayoría, los estudios de estos autores se basan en textos escritos, pero sería el lingüista norteamericano William Labov, junto con Waletzky, quienes realizarían análisis de relatos orales en Nueva York.

Podría decirse que el interés básico de los estudios narrativos ha sido identificar estructuras subyacentes a las narraciones, ya sean sintácticas, culturales, ideológicas, pragmáticas o cognitivas. Autores como van Dijk, retomando a Bartlett, consideran que dichas estructuras subyacentes de las narraciones, se constituyen en esquemas⁴. Los esquemas se conforman de dos partes, en primer lugar, una serie de estructuras gramaticales del discurso que representan tanto el nivel local como el nivel global de la narración; y en segundo lugar, una constelación de opiniones, creencias, valores, actitudes e ideologías articuladas en un *ethos* que representa a una comunidad específica.

La superestructura del discurso narrativo está compuesta por las siguientes categorías: historia, moraleja, trama, evaluación, episodio, marco, suceso complicación y resolución. La complicación es un evento o circunstancia imprevista que afecta el acontecer co-

tidiano; la resolución consiste en la reacción ante la complicación; la resolución y la complicación constituyen el núcleo del texto narrativo, asimismo, ambos elementos conforman el suceso. Este suceso implica el cambio de un estado a otro dentro de unos límites espacio-temporales denominados marco; el marco y el suceso forman el episodio, tal categoría es recursiva en la medida en que un episodio puede acontecer en lugares diferentes; una serie de episodios se denominan trama; la reacción y el juicio personal que hace cada narrador a las distintas tramas recibe el nombre de evaluación, tanto la trama como la evaluación construyen la historia; junto a la historia aparece la moraleja que es una conclusión aleccionadora y práctica respecto al contenido de la narración.

El reconocimiento y manejo de la superestructura narrativa es fundamental para el sujeto asertivo, en la medida en que este tipo de esquemas está ligado a la condición humana, ya que expone relaciones, constitución de tiempos y espacios, proyecciones, recuerdos y sueños; se narran maneras de ser, se reconstruyen y proyectan acontecimientos; en tal sentido, con las narraciones se da cuenta de procesos relacionales insertos en, proyectados en, y provenientes de la vida social. Así, la narración con fines asertivos no es un texto desencarnado y descontextualizado, sino una acción discursiva con la que se pretende incidir en la vida social, generar cambios en un sujeto al que se llama interlocutor, por tal razón se tiene en cuenta la cultura y la ideología de éste para construir el relato haciéndolo significativo y efectivo.

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación se exponen una serie de relatos que siguen el esquema de la narración trágica. Un sujeto asertivo debe desarrollar la capacidad de reconocer tal tipo de esquemas y de construir relatos a partir de estos con el fin de generar catarsis y empatía en su interlocutor, previo a esto debe haber reconocido esquemas culturales-ideológi-

³ Cfr. Beristain, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

⁴ Los esquemas son estructuras mentales adquiridas mediante la experiencia de acontecimientos y situaciones sociales cotidianas. Los esquemas incorporados cognitivamente permiten la generación de expectativas sobre sucesos cotidianos, facilitan la interpretación de lo ocurrido en diferentes momentos y el recuerdo de eventos pasados, ya sean habituales o atípicos, además los esquemas se caracterizan por transformarse según las experiencias del sujeto cognoscente. (Berko Gleason, 1999: 304).



cos. En tal sentido, la narración será contextualizada y tendrá un objetivo claro, cuyas condiciones preparatorias están centradas en la intención de que el interlocutor repare el daño realizado previamente contra el sujeto asertivo, siempre y cuando no se atente contra tal interlocutor, se le reconozca y se le respete su imagen pública.

Para ejemplificar el esquema de la tragedia⁵ se ha tomado el *Agamenón*, la primera tragedia de *La Orestíada* (458a.c.) de Esquilo, tal selección obedece a que esta obra encierra una serie de conflictos cuyos temas podrían ser reconocidos, tanto en Colombia como en cualquier otro país, y son pertinentes para la asertividad en cuanto despiertan emociones en el espectador para que desee la justicia y deplora el abuso de los poderosos que destruyen pueblos en nombre de valores

que sólo justifican actos violentos y crueldades innecesarias. De esta manera se expondrá la superestructura, al mismo tiempo que se muestran los conflictos humanos a partir de estrategias narrativas que pueden conducir al interlocutor hacia movimientos sentimentales.

La historia de *La Orestíada* se presenta para el teatro en una trilogía compuesta por: *Agamenón*, en donde se narra la llegada del rey después de la destrucción de Troya y la felonía de su esposa Clitemnestra al asesinarlo con complicidad de Egisto, su amante y primo de Agamenón. La segunda parte de la trilogía, *Las Coéforas*, narra cómo Orestes venga la muerte de su padre asesinando a su madre Clitemnestra, con ayuda de Electra, su hermana; por último, aparece *Las Euménides*, en la que se juzga a Orestes y se trata de de-

⁵ La tragedia clásica tiene una estructura básica, en inicio un prólogo anterior a la llegada del Coro, en el que se recita una explicación de la representación o la petición de benevolencia por parte del público; en segundo lugar, el párodos referido a la entrada del Coro, allí se explica y anuncia el desarrollo de la trama; las posteriores intervenciones del Coro se dan a través de los estásimos que son cantos con expresiones cercanas a los himnos y plegarias dirigidos a dioses. La intervención del Coro se intercala con la de los actores configurando sucesos, presentados a la manera de los actuales actos; al final se da el éxodos o último canto del Coro, previo al abandono del teatro que suele incluir un comentario abstracto a la situación posterior al drama.

terminar qué es más grave, que una mujer asesine a su esposo, o que un hijo lo haga contra su madre. Apolo y Atenea apoyan el derecho de Agamenón, mientras las diosas de la venganza apoyan los derechos de Clitemnestra, pero, al final Orestes es absuelto.⁶

Como antecedente de los acontecimientos sucedidos en *La Orestíada* existe la historia de Tártalo, rey de Lidia e hijo de Zeus, quién invitó a una cena a los dioses y les sirvió a su propio hijo Pélope, y como consecuencia de ello fue castigado. Pélope, por su parte, fue revivido por los dioses y años después luchó con un carrero llamado Mítilo, que antes de ser arrojado al mar lo maldijo, tal maldición recaería sobre su descendencia desde Atreo y Tiestes hasta Orestes. Los hijos de Pélope, Atreo y Tiestes se vieron envueltos en terribles conflictos; Atreo fue nombrado rey de Micenas gracias a que tenía el vellocino de oro, Tiestes quería tal cargo, por tanto sedujo a la esposa de su hermano, Aérope, ella roba el vellocino, sin embargo Zeus intervino a favor de Atreo. Atreo en revancha asesina a los hijos de su hermano y se los prepara en un banquete. Tiestes maldice la descendencia de Atreo, luego viola a su propia hija, Pelopía, que se casaría con Atreo sin que este supiera que era su sobrina. De la unión entre Tiestes y Pelopía nace Egisto, quién asesina a Atreo y posteriormente participa en la muerte de Agamenón. Los hijos de Atreo son Agamenón y Menelao que protagonizarían la guerra de Troya, el primero como máximo comandante de la flota y el segundo como guerrero y esposo de Helena.

El primer suceso de Agamenón es protagonizado por un vigía, el marco es la noche, un centinela está en la azotea del palacio de los Átridas en Argos esperando, por orden de Clitemnestra, la llegada de Agamenón. Tal personaje se expresa en anacolútos⁷ p.e. “y que el día en que llegue a este palacio mi señor rey, me sea concedido sus manos estrechar entre las mías” lo cual denota un habla popular. El vigía ha anunciado

la llegada de Agamenón como consecuencia de la victoria sobre Troya, y ha expresado la inconformidad respecto a las acciones de Clitemnestra: “Lamento el infortunio de una casa ya no tan bien llevada como antaño”. Al final de su intervención deja una sensación de angustia, después de expresar el deseo de estrechar las manos de su rey dice: “el resto me lo callo: que en mi lengua pesa un enorme buey. La casa misma si hablar pudiera todo lo explicara. Yo escojo por mi parte, a quienes saben y entienden, dirigirme. Para aquellos que ignoran todo, todo lo he olvidado.” Aquí anuncia una información que él conoce, pero que el público no, esto genera las preguntas ¿qué ocurre? y ¿qué va a ocurrir?, que a su vez despiertan expectativas emocionales⁸.

En el siguiente suceso aparece el coro formado por ancianos, con un tono angustiado, al respecto Romilly dice “los caracteres de Esquilo parecen hallarse siempre en un estado de expectación y ansiedad.”⁹ El Coro habla de los antecedentes de la narración, la muerte de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra, a manos del primero como ofrenda a los dioses para que hubiera buenos vientos en el viaje a la guerra contra Troya: “entonces el rey de más edad la palabra tomó y habló de esta manera: “cruel es mi destino si no cumplo, pero también cruel si degüello a mi hija, de mi hogar la alegría, y con un chorro de sangre virginal (...) este sacrificio que ha de calmar los vientos”. La decisión de Agamenón, fruto de su hamartía¹⁰ es considerada como un crimen por el Coro, que dice: “Y, una vez se vistiera con el arnés del destino, levantóse en su espíritu un vendaval contrario, impío, sacrílego, a cuyo embate mudó de sentimientos hasta atreverse a todo. Que instiga a los mortales obtusa consejera, una infausta demencia, hontanar primigenio de criminales actos. Osó, en fin, convertirse de su hija en el inmolador – fomentando una guerra iniciada para vengar el rapto de una hembra.”

⁶ Cfr. Iriarte, A. (1996: 14).

⁷ Según Marchese y Forradellas (1986) un anacoluto es “un recurso estilístico en el que la frase se nos presenta desprovista de coherencia sintáctica, por adoptar el hablante, en el desarrollo del discurso, una construcción acorde con su cambio de pensamiento (...)”.

⁸ Cfr. Dimensión cognitivo-emocional.

⁹ Tomado de: Esquilo (1983: 213).

¹⁰ En donde *Hamartía* es el yerro que lleva al personaje a su caída por error de juicio e ignorancia de culpabilidad.



Se instiga al auditorio a sentimientos de compasión narrando con detalles la escena del sacrificio, p.e. el coro dice refiriéndose a Ifigenia: “y los ruegos, sus súplicas de “¡padre!”, sus años virginales (...) para nada contaron para aquellos capitanes sedientos de combate”. En este fragmento se enfrentan valores, por un lado la juventud, la inocencia, la virginidad, por otro lado, la guerra, la venganza y su consecuente destrucción. En esta intervención el coro repite en ocasiones diferentes una estrofa: “¡entona el canto lúgubre, sí, lúgubre, pero que, al fin se imponga la justicia!”; para al final del suceso decir: “La Justicia se

inclina hacia aquellos que sufren, y comprensión les trae. El futuro, cuando se haya cumplido, verlo podrás”. De esta manera se augura la justicia contra aquel que violó derechos, además se trata de causar curiosidad y expectativa en el auditorio por lo que ha de suceder.

El nuevo suceso involucra a Clitemnestra, quien dialoga con el corifeo acerca de la noticia de la victoria sobre Troya, luego entabla una conversación con un heraldo sobre el tema; por último, el Coro expone los excesos de los protagonistas, en inicio el de Paris y Helena: “Cual Paris, que penetró en el palacio Átrida, y deshonró su mesa hospitalaria a una esposa raptando (...) y ella (refiriéndose a Helena)¹¹ trayendo a Ilión la ruina, en vez de dote, la puerta de su hogar cruzó con diligencia, repleta de criminal audacia”. El exceso de los aqueos, en cabeza de Agamenón sería la causa de la destrucción cruel de Troya:

“la maldición de un pueblo, se cobra, finalmente, la factura (...) los dioses siempre acechan a los que han provocado estas muertes, y la lúgubre Erinia, con el tiempo, a aquel que injustamente la dicha haya alcanzado, lo cubrirá de noche, transformando en ruinas su existencia (...) no seré yo jamás un destructor de pueblos”. Como se ha visto, el coro abunda en sentencias en donde de augura justicia para aquellos que han alcanzado la felicidad por medio de la *hybris* o exceso, p. e. “la moral opulencia al llegar a un exceso engendra nuevos hijos, no permanece estéril. Y, de esta buena suerte luego brota dura miseria para la familia (...) un acto impío engendra, después, nuevas maldades de rostro semejante al de los padres. Mas la casa do reina



¹¹ Este paréntesis es mío.

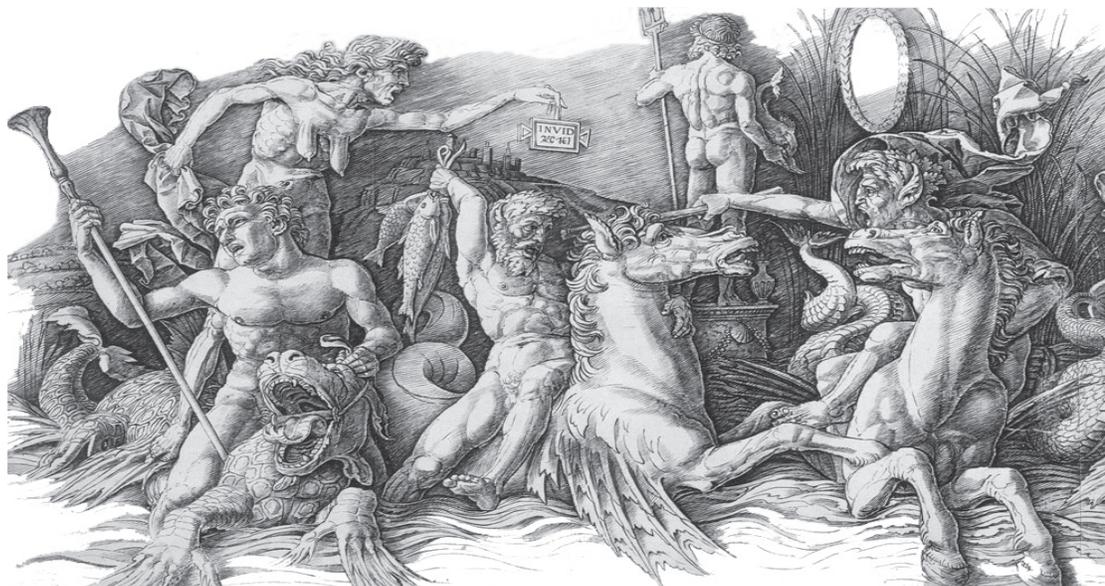
la Justicia un destino conoce que tiene hermosa prole”.

En un nuevo suceso aparece Agamenón quien hace saludos de cortesía a Argos y a los dioses: “Y por ello debemos a los dioses eterna gratitud: hemos vengado el rapto con castigo que ha superado todas las medidas. Por sólo una mujer, una ciudad entera por el argivo monstruo fue arrasada”. Con esta frase Agamenón confiesa su exceso con la destrucción de Troya. A

continuación, Clitemnestra saluda a su esposo, e inicia una conversación simbólica centrada en la invitación para que Agamenón ingrese al palacio sobre un tapete rojo, como si fuera un dios, al final el rey accede por cortesía a la invitación de su esposa, con esta acción se anticipa la suerte de Agamenón. Finalmente, el Coro angustiado habla manifestando de manera cifrada lo que sucederá: “Pero la negra sangre en la tierra vertida por un asesinato”.

En esta secuencia, Clitemnestra manifiesta lo que ha sentido por la ausencia de su esposo: “Ya llagados tengo los ojos, porque velaban hasta altas horas de la noche, lamentando el que nunca se encendiera la llama de tu regreso. Me despertaba del sueño el más ligero rumor de un mosquito (...) Y, tras estos sufrimientos, con el alma liberada, por fin, de su angustia ya, a este hombre muy bien puedo saludar”, con esta intervención la reina se muestra como una esposa consagrada y leal.

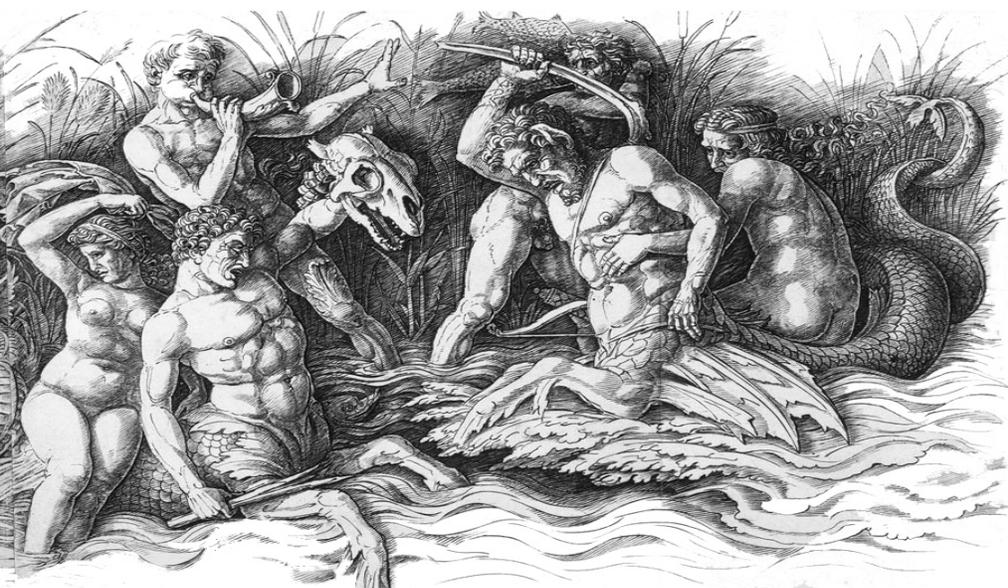
Aparece en escena Casandra, hija del rey Príamo de Troya, tomada como botín de guerra, quién es una profetiza maldita en cuanto nadie cree sus designios. Ella anuncia la muerte de Agamenón. Casandra manifiesta la angustia del desposeído: “¡Ay, ay! ¡Dioses! ¡Horror! (...) ¡Apolo! ¡conductor, destructor mío! ¿A dónde me has llevado? ¿A qué morada? (...) ¡de nuevo



me has perdido sin remedio!”), también, enuncia el sino fatídico de la casa atrea: “¡Ay, ay! A una casa odiada por los dioses, y cómplice de un crimen fratricida, de cabezas cortadas (...) A un matadero humano, cuyo suelo de sangre está empapado! (...) estos niños que lloran su propio asesinato; han asado sus carnes y han sido devorados por sus padres. Y, además, anuncia el hecho nefasto que se avecina: “¡Dioses! ¿qué crimen se prepara? (...) ¿a tu propio marido, al que comparte contigo el lecho, lavas en el baño para después (...) ¡la trampa es la esposa! (...) ¡Aparta el toro de la vaca! Lo ha envuelto entre los pliegues de su manto lo abate con su negra cornamenta, y cae en la bañera”, como se observa, los augurios de Casandra son cifrados, y tal recurso narrativo causa angustia en el espectador por conocer algo terrible que está por suceder, pero no poder darle solución. Casandra también vaticina la venganza de Orestes: “vendrá otro, sí, un tercero, un vengador, asesino, retoño de su madre y que pedirá, las cuentas por la muerte de su padre”. Por su parte el Coro no comprende las palabras de Casandra, o no le cree: “¿Qué mano de varón prepara el crimen? (...) no entiendo con qué medios pueda hacerlo”.

La parte final de *Agamenón* se presenta en varias escenas¹², primero, el asesinato del rey detrás de bastidores; en segundo lugar, la reacción de confusión por parte del Coro. Agamenón dice: “¡Ay de mí! Me han heri-

¹² Esquilo (1983: 219) Op. Cit.



do de muerte las entrañas!”, el Coro responde: “¡Calla! ¿Quién grita que le hieren mortalmente?”; en tercer lugar, un diálogo entre él y el coro: “Altanero es tu espíritu y hablaste palabras insensatas. Con tu crimen no hay duda, tu mente ha enloquecido (...) tu tendrás que pagar golpe por golpe”; y Clitemnestra: “Pues escucha tú ahora la norma de mi propio juramento: Por la total justicia de mi hija (...) jamás penetrará en este palacio ni asomo de Terror, mientras alumbre Egisto el fuego de mi hogar”; por último, un lamento fúnebre por la muerte de Agamenón y la discusión entre el Coro y Egisto, quién narra su participación en el crimen y su reinado: “poner la trampa, era la esposa quién lo debía hacer (...) Con la ayuda de las riquezas de este intentaré reinar en este estado”.

En conclusión, a la luz de Van Dijk, el suceso central de esta historia es la muerte de Agamenón cuya complicación consiste en la ofensa que causó en Clitemnestra por el asesinato de su hija Ifigenia, y por el exceso cometido al destruir Troya. La resolución fue el castigo de la muerte, la infidelidad de su esposa y la toma del poder por parte de Egisto. El marco es la noche de llegada de Agamenón, el paisaje marítimo, diez años después de la guerra de Troya, el palacio atreo y la tina en que es asesinado el rey. La trama se desarrolla en diferentes escenas: el anuncio de la llegada; la reacción por el arribo del rey por parte del

Coro y Clitemnestra; la escena de la entrada de Agamenón al palacio y la discusión de la alfombra roja; La premonición de Cassandra; y por último, la discusión entre Clitemnestra con el Coro por el asesinato de su esposo; y la toma de Egisto del poder. En cuanto a la evaluación, es importante recordar que Esquilo consideraba que toda injusticia implica impiedad, por tanto los seres humanos deben evitar el exceso en la toma de decisiones buscando el equilibrio entre la libertad y la autoridad, entre los derechos del individuo y las necesidades de la comunidad.¹⁵ En este orden

de ideas, se podría decir que los excesos a nombre de la guerra, tales como destruir pueblos y atentar contra la propia familia conducen a venganzas, a la muerte propia y a la pérdida del poder.

Aunque el teatro clásico griego ha ofrecido de manera magistral la tragedia como motivadora de catarsis, este es sólo un ejemplo prototípico de manejo discursivo, que ha sido expuesto en el presente trabajo por su riqueza, en cuanto ofrece herramientas narrativas que pueden ser usadas en situaciones asertivas enmarcadas en entornos cotidianos. Al respecto, es claro que en un evento comunicativo de resolución de conflictos, el sujeto asertivo no narrará la tragedia tal como se presenta en un teatro, pero al conocerla tendrá el manejo de la historia y de diferentes estrategias, que se exponen a continuación, como el reconocimiento de esquemas, la identificación, la distribución temporal, y el manejo de información.

El reconocimiento de esquemas en la dimensión narrativa implica la capacidad del sujeto asertivo y de su interlocutor para identificar la superestructura de una narración, a esto se une la capacidad cultural-ideológica para seleccionar aquellos valores que permitan un cambio cognitivo o actitudinal. Cuando un interlocutor accede a los esquemas subyacentes a la narración del sujeto asertivo, se dispone para un tipo de opera-

¹⁵ Cfr. Rojas, J. (1985:180).

ciones cognitivo-emocionales, dadas desde la identificación de Modelos Situacionales, almacenados en su memoria a largo plazo¹⁴, de esta manera retrotrae experiencias pasadas, recuerda historias escuchadas con anterioridad y esto lo conduce a revivir experiencias y a reelaborarlas, cuando la narración propicia tales movimientos. Por su parte, el sujeto asertivo debe reconstruir esquemas narrativos y recrear historias basadas en otras, vistas en televisión, en cine, en teatro o en Internet; escuchadas en la calle, en el trabajo, en el lugar de estudio, en la familia; leídas en diversos medios; o experimentadas por sí mismo. Tales historias son contadas con una intencionalidad asertiva, por tanto deben tener en cuenta las experiencias, la cultura, la ideología, el esquema comportamental, la imagen y el papel social del interlocutor para que este se reconozca, se represente en el transcurso de la trama y se comprometa cognitiva y emocionalmente con la complicación y la resolución propuestas.

La identificación se da cuando el interlocutor llega a representarse como uno o varios de los personajes narrados, en la medida en que la representación sea más profunda, llegará a afectarse por lo que le suceda a estos personajes, a pensar la manera de solucionar sus conflictos, a sentir lo que podrían llegar a sentir estos, es decir, el interlocutor llega a la empatía. Tal identificación sucede de varias maneras, en primer lugar el espectador aprueba, apoya y sigue los valores de los personajes, este es el caso de los héroes griegos como Ulises o Aquiles que representaban la escala más perfecta de comportamiento humano para los griegos; en el caso contemporáneo tenemos a personajes como el de la película *En busca de la felicidad* protagonizada por Will Smith, un hombre que lucha por su sueño de trabajar en la bolsa de valores y lo logra con esfuerzo, talento y honestidad a pesar de sufrir el abandono de su esposa, el tener que cuidar a su pequeño hijo, el estar en la ruina y el no tener dinero para comer u hospedarse. Otro personaje contemporáneo con el que se puede llegar a la identificación es Hector Abad, protagonista de *El Olvido que seremos*, un médico amante de su familia, comprometido con su país y con su so-

cialidad, intelectual racionalista, honesto, sensible, generoso, cariñoso, ingenuo y entregado sin fanatismo a los pobres, inmerso en una sociedad que abriga al paramilitarismo, la intolerancia y la muerte como alternativa a la pluralidad.

Otra clase de identificación se denomina Control de Conciencia¹⁵, y consiste en que el espectador o lector llega a conocer tanto de los personajes que empatiza con ellos. Para que se dé tal situación de empatía, el sujeto asertivo debe construir narraciones en las que se enfoquen con detalle las acciones de algunos personajes elegidos. A diferencia de la identificación que se da a partir de la coincidencia entre el interlocutor y los valores, actitudes, acciones e ideologías de personajes ejemplares, el control de conciencia puede generar empatía con villanos.

Por ejemplo, en la trilogía *El Padrino*, dirigida por Francis Ford Coppola, se sigue con detalle el comportamiento de Vito Corleone, el patriarca de la familia, la manera como este atiende a sus ahijados, escucha sus problemas y los soluciona de manera efectiva, expone su carácter con un lema que enuncia cuando le preguntan “¿Cómo lo hará Don Corleone?”, ante lo que responde: “Le haré una oferta que no podrá rehusar”. Don Vito Corleone tiene una voz pausada, de tonalidad baja y profunda, su actitud es tranquila, su apariencia es de hombre grande, siempre está acompañado de sus hombres de confianza, de matones de origen italiano y de su *consigliere*, un abogado que recogió de la calle cuando era niño y adoptó como un hijo propio. Don Vito Corleone está relacionado con políticos y hombres importantes de Nueva York y maneja la justicia a su antojo, y según sus valores evalúa las peticiones de sus ahijados y decide si actúa o no, a cambio exige verdadero respeto y “un servicio” que él pedirá cuando llegue a necesitarlo. Para ejemplificar la manera de solucionar los problemas está el caso de un cantante a quién puso en la cima y que desea protagonizar una película, pero que ve su deseo impedido por el director de ésta, en consecuencia, el Padrino envía a su diplomático y respetable *consigliere* Tom Hagen,

¹⁴ Cfr. Dimensión cognitivo-emocional.

¹⁵ Scheff (1986: 141) Cfr. Dimensión cognitivo-emocional.

quien es atendido por el rico director. Hagen ofrece una cantidad considerable de dinero pero el director, a pesar de saber del poder del Padrino, se niega ofendido y agresivo; en la siguiente escena, el director aparece durmiendo entre sus sábanas de seda, al despertar encuentra la cabeza ensangrentada de su querido caballo, de seiscientos mil dólares, entre su cama. Al final, el ahijado protagonizó la película. Vito Corleone es un hombre principalmente de familia, fiel a su esposa, preocupado por sus hijos y cariñoso con ellos. En una escena culmen de la primera película de la trilogía, el Padrino compra fruta en la calle, con la parsimonia de un abuelo sabio que aparenta mesura y paz interior, en ese momento es baleado y cae lenta y pesadamente al lado de su carro. Hasta este punto de la obra se ha llegado a tal nivel de conciencia con el personaje, que muchos espectadores sienten un gran dolor liberado a través de llantos o suspiros.

El conocimiento del personaje no es suficiente para empatizar a profundidad con él, en *El Padrino* aparece su hijo Sonny, que es mujeriego, agresivo, impulsivo, irreflexivo e imponente, pero un hombre de familia. Cuando Sonny es masacrado en un retén no se produce en los espectadores el mismo malestar que cuando sucede el atentado contra Don Vito Corleone, la razón de tal nivel de identificación es que se han resaltado sus valores y acciones negativas, injustificadas en contraste con el modo de actuación de su padre.

La distribución temporal de la historia se refiere a la ordenación del argumento que puede hacerse de manera lineal, por secuencias en donde se siguen las leyes de la lógica cotidiana que rigen la realidad común¹⁶ p.e. en *Agamenón* primero se da el anuncio de

la llegada de las naves argivas, después el rey entra en el palacio y por último es asesinado al interior del mismo. También se pueden narrar anticipaciones que consisten en alusiones de lo que sucederá en un tiempo futuro respecto al que se está narrando, estas generan tensiones o manifiestan la fatalidad del destino o de la vida¹⁷ p.e. *Crónica de una muerte anunciada* inicia con la frase: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar” (García Márquez, 2008: 7)¹⁸, en esta obra de García Márquez, se generan expectativas, no del final del protagonista, sino del fatídico acontecer de los hechos y de la participación de los personajes de la obra en la muerte de Santiago Nasar.

La distribución del manejo de información se refiere a los fragmentos de información que constituyen la totalidad de la obra, pero que son manejados de manera distinta por los personajes de la obra y por tanto por el espectador. En el caso de *Crónica de una muerte anunciada* hay una serie de presagios que anuncian la tragedia: “la semana anterior había soñado que iba sólo en un avión de papel de estaño que volaba sin tro-



¹⁶ Cfr. Bal, M. (1998: 59).

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Todas las citas de la novela están tomadas de esta versión.

pezar por entre los almendros (...) Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio”. Otra escena importante acerca de los presagios de la muerte es cuando la sirvienta, frente a Santiago Nasar, mata unos conejos y arroja sus intestino a los perros: “-No seas bárbara-le dijo él-. Imagínate que fuera un ser humano. Victoria Guzmán necesitó casi veinte años para entender que un hombre acostumbrado a matar animales inermes expresara de pronto semejante horror. “¡Dios Santo –exclamó asustada- de modo que todo aquello fue una revelación!”

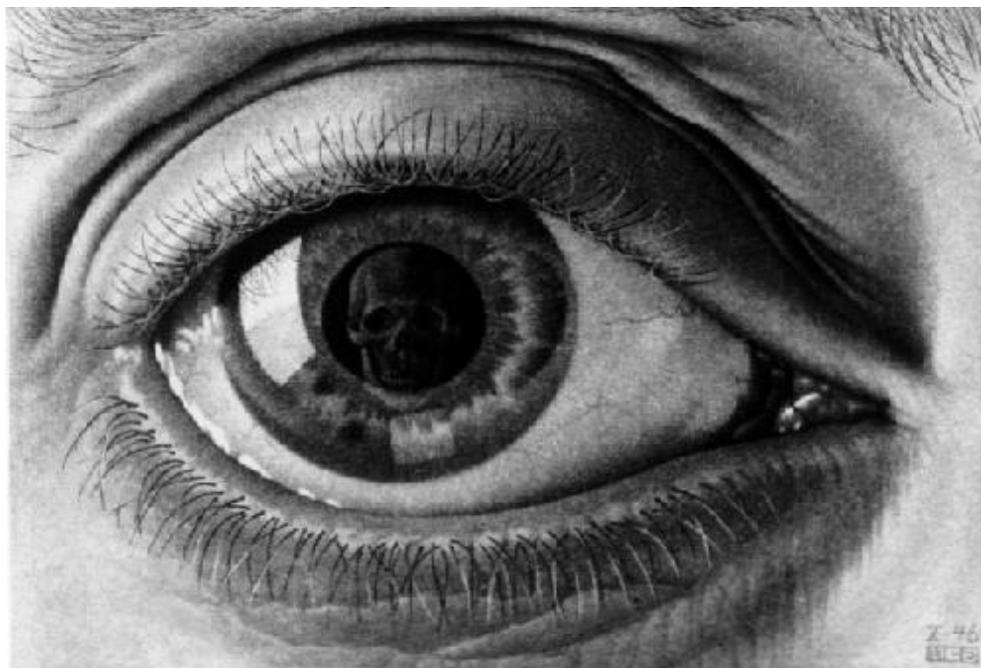
También se da el caso de elisión, en donde se deja de narrar alguna información que podría ser vital para el desciframiento de los acontecimientos, tal es el caso de la duda que queda acerca de quién tuvo relaciones sexuales por primera vez con Ángela Vicario: “Nadie hubiera pensado, ni lo dijo nadie, que Ángela Vicario no fuera virgen. No se le había conocido ningún novio anterior y había crecido junto con sus hermanas bajo el rigor de una madre de hierro”; Años después de la muerte de Santiago Nasar seguía siendo un enigma: “A todo el que quiso oírle se la contaba con sus pormenores [su desventura] salvo el secreto que nunca había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar”. Los hechos son narrados de tal manera y la información que maneja cada personaje lleva al lector a considerar la inocencia de Santiago Nasar: “la versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían con él”.

La situación más paradigmática en cuanto al manejo de la información en la obra dicha, es que todos los personajes tenían un grado diferente de conocimiento acerca del anuncio que Pedro y Pablo Vicario andaban haciendo de que iban a matar a Santiago Nasar: “Los hermanos Vicario habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y estas los habían divulgado por todas partes antes de la seis; eramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo de sus porme-

nos completos”. En este punto el espectador ha leído o visto, en el caso de la película, las diferentes informaciones que manejaban en el pueblo, ante esto surge una pregunta: ¿Si todos sabían de la muerte, por qué nadie hizo nada, o lo que hizo no fue suficiente para evitar la tragedia? Está es la pregunta que se convierte en la guía cognitiva y emocional que despierta dolor, angustia, tristeza, indignación y hasta la reflexión acerca de este tipo de situaciones, en tal sentido el espectador puede participar como escrutador de los personajes y por tanto puede estarse reconociendo a sí mismo como uno o varios de aquellos personajes que se dejaron llevar por el resentimiento como Victoria Guzmán o la novia de Santiago Nasar; o que se confiaron en que los hermanos Vicario no harían nada por ser pobres, o mansos, o porque lo que decían podría ser cosa de borrachos. También se genera angustia cuando Nahir Miguel le cuenta a Santiago Nasar que lo iban a matar sin que éste hiciera nada para salvarse: “Entonces le preguntó en secreto si sabía que los hermanos Vicario lo buscaban para matarlo (...) -Tú sabrás si ellos tienen razón, o no -le dijo- pero en todo caso, ahora no te quedan sino dos caminos: o te escondes aquí, que es tu casa, o sales con mi rifle (...) Santiago Nasar se fue”.

Una de las escenas que genera más sentimientos es cuando Nasar está en la plazoleta, todos le gritan que lo van a matar y otras cosas al respecto, la puerta de su casa está abierta, pero su madre, por creer que él está adentro gracias a que Divina Flor dijo haberlo visto, cierra la puerta cuando él está a punto de entrar y salvarse: “A través de la puerta vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde el otro ángulo hacia la puerta. “Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa”, me dijo, Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de un golpe”. Ella sabe que quieren matar a su hijo, pero no maneja la información que el espectador conoce, Santiago Nasar no está en la casa y se dirige corriendo a ésta.

Este tipo de información despierta gran cantidad de emociones que van ligados a una historia en la que personajes como Bayardo San Román, Ángela Vicario



o las personas del pueblo, cometen la *hybris* o exceso. El primero comprando la felicidad: “Bayardo San Román, por su parte, debió casarse con la ilusión de comprar la felicidad con el peso descomunal de su fortuna”; La segunda, violando los principios morales de su época: “el hecho de que Ángela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen; había de ser interpretado después como una profanación de los símbolos de la pureza”. Y el pueblo por la *hamartía* o error de juicio, al no haber discernido de la manera correcta cómo salvar a un personaje que se presume inocente.

Elegí ejemplos de *Crónica de una muerte anunciada* porque esta historia puede usarse como una metáfora de una Colombia en la que la violencia, pero sobre todo el silencio, la indiferencia y las justificaciones de nuestras omisiones ante la desventura de otros, protagonizan nuestra tragedia. Entonces, poder confrontarse con esta situación tomando distancia puede llevar a la empatía y a la deseada *catarsis*.

En la Dimensión Narrativa se ha expuesto la narración como esquema a la luz del modelo superestructural de Van Dijk, se identificaron estrategias como el reconocimiento de esquemas, la identificación, la distribución temporal del manejo de información que son apropiadas para que los sujetos asertivos articulen

narraciones orientadas a producir empatía y *catarsis* en el interlocutor, se busca que a partir de estas puedan modificar sus acciones agresivas contra el sujeto asertivo. Se han seleccionado como ejemplos el *Agamenón*, y la película *El Padrino*, entre otras, porque las dos primeras obras narran sagas de familias que han sido marcadas por el sino de la violencia, en donde el exceso ha signado su acción a pesar de su configuración de valores familiares o nacionales. Como resultado, las vidas de sus personajes son azarosas, intranquilas y marcadas por la

traición, la desconfianza y la muerte tanto de los enemigos como de los seres más queridos, incluyéndose ellos mismos. En consecuencia estas historias se compadecen con nuestra situación y sirven para relatar a los violentos, el costo destructor y desolador de la injusticia, y a partir de tal relato persuadirlos a actitudes reparadoras.

Bibliografía

- Aristóteles. (2005). *La poética*. México: Porrúa.
- Aristóteles. (2004). *Retórica*. Buenos Aires: Gradifco.
- Bal, M. (1998). *La teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Belinchon, M.; Rivière, A. & Igoa, J. M. (1992). *Producción del Lenguaje Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid: Trotta.
- Berko Gleason, J. (1999). *Psicolingüística*. Madrid: McGraw Hill.
- Bernal, J. (2007). “Entre la Episteme y el Ethos, y un asunto de Poder”. En: *Colección Ensayos e investigaciones pedagógicas, Serie Trayectos y Umbrales de la investigación pedagógica*. 5 (Vol. 2). Pp. 27-42. Bogotá: Net Educativa.
- Bernal, J. & Giraldo, G. (2004) “El concepto de competencias en maestros del área de la Lengua Cas-

- tellana en Bogotá”. En: *Revista Enunciación*. 9. Pp. 79-89.
- Brown, J. A .C. (1986). *Técnicas de persuasión*. Madrid: Alianza.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2002). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Chaux, E.; Lleras, J. & Velásquez, A. M. (2004). *Competencias Ciudadanas: De los estándares al aula*. Bogotá: Corcas Editores.
- Castanyer, O. (1996). *La asertividad: expresión de una sana autoestima*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Coronel Ramos, M. A. et al. (2004). “Cognición y relato”. En: *Revista Arbor*. 167. Madrid.
- Elizondo Torres, M. (1997). *Asertividad y escucha activa en el ámbito académico*. México: Trillas.
- Esquilo (1983). *Tragedias Completas*. Ed. José Alsina Clota. Madrid: Cátedra.
- García Márquez, G. (2008). *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Norma.
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y Tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Marchese, A. & Forradelas, J. (1986). *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona: Ariel.
- Plutchik, R. (1992). “Bases evolucionistas de la empatía”. En: *La empatía y su desarrollo*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*, Madrid: Trotta.
- Rojas, J. (1985). *Literatura Antigua: Historia y Temas*. Bogotá: USTA.
- Ruiz, A. y Chaux, E. (2005). *La formación de competencias ciudadanas*. Bogotá: Ascofade.
- Scheff. (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México: FCE.
- Torrado, M. C. (1998). *De la evaluación de aptitudes a la Evaluación de Competencias*. Bogotá: UN.
- Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos.
- Vargas Guillén, G. & Cárdenas Mejía, L. G. (2005). *Retórica, poética y formación, de las pasiones al entinema*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

