

## *THE GOOD SOLDIER*: EL NARRADOR COMO HISTORIADOR «ENGAÑOSO» DE UN PASADO PERSONAL

LUISA ANTÓN-PACHECO SÁNCHEZ

*Universidad Autónoma de Madrid*

La inclusión de la obra de F.M. Ford, *The Good Soldier*, dentro de la narrativa modernista se hace inevitable precisamente porque el narrador parte de supuestos victorianos que su propio relato contradice. Su afán por encontrar una cierta inteligibilidad en lo que presenta, contrasta con la ausencia en la novela de una visión general y distanciada de los acontecimientos. En *The Good Soldier* el lector se encuentra inmerso en el discurso de Dowell, al tiempo que éste lo va fabricando. El relato acaba por convertirse no tanto en una explicación de lo ocurrido sino en una justificación del propio narrador y de su pasado personal, así como una crónica de su búsqueda de aclaraciones.

Al comenzar nuestra lectura de *The Good Soldier* nos encontramos con un personaje que asume de forma perentoria su papel como narrador, pero se muestra dudoso de sus conocimientos y de su capacidad para comprender el asunto sobre el que va a hablar.

En la primera línea afirma que es la historia más triste que ha oído, y cierra así el paso a una narración directa; lo que nos llega no parece que vaya a ser información de primera mano. Por otra parte, en seguida nos enteramos de que la trama va a girar en torno a la amistad de Dowell, el narrador, y su mujer con los Ashburnham, a quienes conocían tan bien como era posible conocer a alguien. Curiosamente poco después los Ashburnham pasan de ser ínti-

mos a ser simples conocidos y un poco más adelante el narrador confiesa que en realidad no sabía nada de ellos. Resulta sorprendente que desde el primer párrafo evidencie una preocupación por lo que comprende o conoce (el verbo «know» aparece media docena de veces en estas primeras líneas). El comienzo del libro es un ejemplo de las características de la forma de narrar de Dowell: sus afirmaciones van con frecuencia seguidas de matizaciones, contradicciones, interrogantes que se ofrecen al lector, o simples confesiones de ignorancia<sup>1</sup>.

El narrador en estas primeras páginas compara la amistad entre los Dowell y los Ashburnham, tal como él la percibía en el pasado, a un minué, puesto que el movimiento de sus planes y decisiones era tan armonioso como un paso de baile, y en todo momento y en cada circunstancia sabían de forma unánime dónde ir, dónde sentarse y qué mesa escogerían.

«Upon my word, yes, our intimacy was like a minuet, simply because on every possible occasion and in every possible circumstance we knew where to go, where to sit, which table we unanimously should choose».  
(p. 13).

Sin embargo, la armonía de esa vida tranquila y ese mundo estable se vino abajo al cabo de nueve años y seis semanas y Dowell se va a convertir en el historiador de esa hecatombe de la que ha sido testigo y que él compara al saco de una ciudad o al derrumbamiento de un pueblo.

«For it is not unusual in human beings who have witnessed the sack of a city or the falling to pieces of a people to desire to set down what they have witnessed for the benefit of unknown heirs or of generations in-

---

<sup>1</sup> «This is the saddest story I have ever heard. We had known the Ashburnhams for nine seasons of the town of Nauheim with an extreme intimacy -or, rather with an acquaintanceship as loose and easy and yet as close as a good glove's with your hand. My wife and I knew Captain and Mrs Ashburnham as well as it was possible to know anybody, and yet, in another sense, we knew nothing at all about them. This is, I believe, a state of things only possible with English people of whom, till today, when I sit down to puzzle out what I know of this sad affair, I knew nothing whatever. Six months ago I had never been to England, and, certainly, I had never sounded the depths of an English heart. I had known the shallows». (*The Good Soldier*. Londres, Penguin, 1985, p. 2. En adelante, todas las páginas citadas remiten a esta misma edición).

finitely remote: or, if you please, just to get the sight out of their heads» (p. 13).

Dice sentir el impulso de transcribir lo sucedido no sólo para posible beneficio de generaciones futuras, sino obedeciendo también a la necesidad de quitarse esa pesadilla de la cabeza (p. 13). Así pues, el relato de los hechos va a suponer una especie de catarsis para el narrador.

Poco después, la imagen del minué simbolizando un pasado tranquilo y armonioso va a ser corregida y rechazada, y ese pasado y la relación entre los cuatro personajes principales se va a convertir en una cárcel llena de gritos histéricos («No, by God, it is false; It wasn't a minuet that we stepped; it was a prison a prison full of screaming hysterics», p. 14). El narrador se encuentra desconcertado y abatido por la yuxtaposición de dos percepciones opuestas o excluyentes de unos mismos acontecimientos. Su dilema se ilustra con la metáfora que utiliza a continuación para describir su historia y su doble versión de los hechos, la de una manzana aparentemente sana (lo que él creyó de la situación que vivió durante nueve años y cuatro meses) y que posteriormente se descubre como podrida (p. 14). Esta imagen que, como las anteriores, sugiere decadencia y ruina, nos manifiesta, asimismo, las tendencias contradictorias y divergentes en la historia de Dowell y en su actitud hacia los personajes.

En muchas de las situaciones que Dowell va a describir nos muestra dos percepciones contrapuestas, el recuerdo del pasado tal como él lo entendía y el conocimiento presente de aquellos hechos tras las revelaciones hechas por Leonora y Edward. En la discrepancia entre una y otra versión radica gran parte de la ironía de las dos primeras partes del libro. Cuando se habla del pasado hay ocasiones en las que el lector vislumbra la realidad mejor que el narrador en aquel momento dado. Es preciso puntualizar, sin embargo, que el «conocimiento presente» de Dowell proviene no sólo de las revelaciones de Leonora y Edward, sino de su propio crecimiento interior y de su progresiva «sabiduría» al engarzar los relatos de los otros con su propia percepción e interpretación de los hechos, a medida que los cuenta. Sería así el discurso del propio narrador una forma de aclarar su situación y aclararse a sí mismo.

Así, siguiendo el esquema de Cohn sobre las narraciones en primera persona, la distancia entre el «yo que experimenta» (en el pasado) y el «yo que narra»<sup>2</sup> es en este caso enorme. A esto hay que añadir el hecho de que Dowell no

---

<sup>2</sup> *Transparent Minds*, Princeton, p. 150.

participaba en la acción, era un observador fallido, incapaz de leer los hechos que tenía ante sus ojos. («But think of the fool that I was...» (p. 92), exclama en un momento dado).

En las narraciones en primera persona, el «yo que experimenta» siempre está descrito por un narrador que sabe lo que sucedió después y, por tanto, puede moverse con soltura a lo largo del eje temporal<sup>3</sup>. En la página 19 Dowell se pregunta cómo contar la historia, o bien desde el principio y siguiendo un orden cronológico o tal como le llegó de labios de Leonora y Edward.

«I don't know how it is best to put this thing down whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from this distance of time, as it reached me from the lips of Leonora or from those of Edward himself».

«So I shall just imagine myself for a fortnight or so at one side of the fireplace of a country cottage, with a sympathetic soul opposite me.  
And I shall go on talking...»

El dilema se extiende a dos tipos distintos de discurso. «To put things down» se refiere directamente al acto de la escritura que parece requerir por parte de Dowell un orden cronológico «as if it were a story», aunque, siguiendo con las contradicciones, el hecho de que hable de «story» parece apuntar a una cierta ficcionalidad. La segunda opción sin embargo, «go on talking», hace una referencia expresa al discurso oral, caracterizado por las divagaciones, originado en la memoria fugaz y engañosa, pero también con pretensiones de veracidad y de inmediatez.

En cualquier caso, abandona el orden cronológico aunque tampoco nos cuenta la historia tal como la oyó, ya que todos los acontecimientos están sumergidos en su propio lenguaje, en su voz y en sus palabras.

Lo que Dowell nos transmite es una mezcla de lo que vio y lo que le han contado. Lo que le han contado le ha abierto los ojos a la realidad, pero le ha sumido en la confusión. Gran parte de lo que leemos, pues, es fruto de las confidencias de otros personajes junto con suposiciones de Dowell. No sabemos exactamente qué es lo que Edward y Leonora le dijeron, ni en qué se distingue el discurso de uno y el de otro. Sus versiones están sumergidas en el relato de Dowell, puntuadas con sus dudas y digresiones y quizá ampliadas por sus su-

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 145.

posiciones o conclusiones. Lo cierto es que Edward también oculta elementos importantes de los hechos, o bien porque prefiere mantener a Dowell engañado o porque él mismo desconoce algunas cosas. (Edward desconoce los motivos de la muerte de Mrs. Maidan o Florence, y por, supuesto, no cuenta nada de sus amores con la mujer de Dowell).

La trayectoria de la narración de Dowell imita el movimiento de su memoria con saltos temporales hacia adelante y hacia atrás unidos a numerosas digresiones. R. Green ha insinuado que un orden cronológico puede implicar una ordenación de los asuntos humanos. Por el contrario, Dowell y quizá Ford parecen querer resaltar la arbitrariedad de los acontecimientos. Un cierto orden cronológico está con frecuencia unido a la aparición de una secuencia causa-efecto<sup>4</sup> y conlleva tener explicaciones de los hechos y respuestas a las preguntas, y éste no parece ser el caso en *The Good Soldier*. La realidad de los acontecimientos se ve condicionada por la percepción de ellos, y estas impresiones son las que se nos transmiten por muy fracturadas, subjetivas e inciertas que sean.

En su continuo moverse a lo largo del eje temporal, Dowell se separa de su antiguo «yo», de su antigua ignorancia, pero se sume en la confusión («I know nothing —nothing in the world— of the hearts of men»). Las certezas del pasado y la estabilidad no existen, pero nada parece reemplazarlas tras su desaparición. Exclamaciones como: «I don't know. And there is nothing to guide us». «Who knows?» se repiten una y otra vez para acabar con un contundente «It's all a darkness».

Conviene observar que el narrador simula estar dirigiéndose a alguien; este oyente se convierte en un pretexto para sus cavilaciones y reminiscencias y, además, condiciona la forma que éstas van a tomar. Existe una distorsión del orden temporal, pero no una distorsión sintáctica (que tendría lugar en los monólogos interiores en los que el personaje no está hablando con nadie). Se trata de una narración en primera persona que incluye la comunicación con un oyente (en este caso el «silent listener»), con el fin de buscar una explicación, o trate de encontrar una catarsis aunque ésta se reduzca a la expresión de interrogantes. El momento de la reflexión en gran parte de las novelas autobiográficas es el presente y en esto coinciden con *The Good Soldier*, narración en primera persona en la que los pensamientos, las preguntas y dudas en presente (y de hecho están formuladas en tiempo presente) suponen una especie de digresión con respecto a la narración de los acontecimientos pasados. Lo que distingue a Dowell es que sus generalizaciones gnómicas son más bien preguntas en lugar de afirmaciones, suposiciones más que certezas.

---

<sup>4</sup> R. GREEN, *Ford Madox Ford: Prose and Politics*, Cambridge, 1981, p. 87.

Una de las consecuencias de la ruptura del orden cronológico en *The Good Soldier* es sin duda la aparición del suspense. En las primeras páginas Dowell nos proporciona indicios de lo sucedido e inmediatamente se despierta en el lector el interés por saber exactamente qué ha ocurrido, cómo el mundo tranquilo en el que Dowell vivía se ha convertido en un infierno, qué motivaciones se esconden detrás del comportamiento de Edward, el buen soldado que se revela como libertino. Dowell apunta unos datos que él mismo considera sorprendentes, y el lector, siguiendo sus pasos, no puede por menos que aguardar impaciente una revelación y explicación de lo acaecido. A medida que avanzamos la historia se complica, aparecen nuevas mujeres en torno al buen soldado, ya no se trata sólo de Florence sino de Mrs. Maidan, Mrs. Basil, La Dolciquita, además de Leonora y por supuesto Nancy (sin contar el famoso caso Kilsyte).

Curiosamente la voz de Dowell proporciona verosimilitud a unos acontecimientos que él mismo califica de estremecedores y terribles, que podrían formar parte de un melodrama. En *The Good Soldier* nos encontramos con celos, engaños, venganzas, pasiones desatadas, odios y amores que conducen a los personajes a la locura o al suicidio. Coincidimos con Graham Greene cuando afirmó:

«A short enough book it is to contain two suicides, two ruined lives, a death, and a girl driven insane: it may seem odd to find the keynote of the book is restraint»<sup>5</sup>.

Efectivamente, el tono del narrador es casi siempre comedido y mesurado y contribuye a dar veracidad a su relato. En muchas ocasiones, cuando deja de estar angustiado por las consecuencias de los hechos o por su desconocimiento de las motivaciones de Edward o de los humanos en general, Dowell adopta una actitud distanciada, controlada y superior con respecto a las turbulencias que agitan a los personajes de su historia y a las vicisitudes a las que se ven sometidas sus vidas. (Más de una vez habla de «poor Florence», «poor Leonora», o «poor devil» para referirse a Edward). Existe, en muchas ocasiones, un contraste entre los acontecimientos que se narran y el tono que se adopta al narrarlos. No olvidemos que el subtítulo de la novela es «A Tale of Passion» y que la historia adopta la forma de charla, de confidencias ante un alma comprensiva que escucha frente a una chimenea. En cualquier

---

<sup>5</sup> En la Introducción a su edición de *The Good Soldier*, The Bodley Head, Londres, 1980.

caso el tono casual, espontáneo, desenvuelto e incluso cultivadamente frívolo que Dowell despliega, no sólo proporciona visos de verosimilitud a lo que cuenta, sino que la discrepancia entre el «tono» y los «hechos» sitúa al narrador y al lector a una distancia de los personajes que hace que sus actuaciones, con frecuencia, se conviertan en cómicas, absurdas y ridículas, además de tristes. Tal es el caso de la relación de Edward con la Dolciquita (pp. 146-151). En este episodio, Dowell adopta la postura de un narrador omnisciente que conoce todos los pensamientos de sus personajes y las razones que les llevan a actuar de esa manera, y se muestra distanciado y hasta divertido por el espectáculo que presencia. El episodio de la Dolciquita está plagado de pequeños toques u observaciones que, claramente, desentonan con el apasionamiento enfervorizado que conduce a Edward a perder su fortuna en el casino por no obtener los favores de la bailarina. Todo su «romanticismo» exacerbado, sus ideales amorosos y feudales, su sentimentalismo, que a veces bien se puede traducir por sensiblería, se ven situados en un contexto en el que resultan cómicos, absurdos, o al menos fuera de lugar. El idealismo exaltado de Edward se ve tratado con un cierto distanciamiento por el narrador y, además, se presenta contrapuesto a la mentalidad materialista, calculadora de la Dolciquita, cuyo corazón no contiene «ni una gota de pasión». Aquí, como sucede continuamente a lo largo del libro, vemos un ejemplo más de uno de los temas de la novela: la discrepancia entre la apariencia y la realidad. En la cabeza de la «Spanish dancer of passionate appearance» no hay más que números, porcentajes de beneficios, cálculos y todo un sinfín de vocablos de carácter económico que le sirven para sacar rendimiento a sus relaciones con el Gran Duque y con Edward. Pero, volviendo al narrador, es preciso apuntar que Dowell se acerca en este episodio al narrador omnisciente, y además distanciado e irónico, por la forma en que parece conocer las debilidades y motivaciones de sus personajes. En este caso concreto nos las muestra con condescendencia burlona.

*The Good Soldier* es una prueba perfecta de la afirmación de Cohn de que la psicología del narrador afecta a la forma que tome su discurso, y añade una dimensión que no aparece en la técnica en tercera persona<sup>6</sup>. Esto es particularmente cierto en obras como ésta, en las que Dowell pasa de ser un personaje engañado a convertirse en un narrador engañoso, o al menos contradictorio.

*The Good Soldier* mantiene al lector en un estado de incertidumbre sobre la autenticidad o la validez de los datos que se le proporcionan, no sólo porque

---

<sup>6</sup> *Transparent Minds*, p. 160.

Dowell duda de encontrar respuestas a sus preguntas, sino porque él mismo proporciona pistas falsas, cambia de parecer, se mueve entre la ignorancia y la omni ciencia, la agudeza y la estupidez.

La aparente improvisación de su relato, el hecho de que compagine los recuerdos con las digresiones, no debe hacernos olvidar que también proporciona pistas falsas, o bien oculta información, y contribuye así a esa trayectoria de sorpresas, desenlaces inesperados o momentos de crisis que son una constante en la novela. Nos hace creer que Florence y Edward eran enfermos del corazón para luego descubrirnos que se trataba de argucias. En ese sentido, en muchas ocasiones Dowell nos informa primero de sus antiguas creencias a veces con efectos irónicos (el lector conoce o supone la realidad en algunas ocasiones, como es en el caso de la enfermedad de Florence), y otras para darle un giro novedoso a la historia (Edward se encontraba en Nauheim no por motivos de salud sino persiguiendo a Mrs. Maidan). Las dos primeras partes giran en torno a Florence y sus engaños y es sólo al comienzo de la tercera parte cuando el lector se entera de que a Dowell quien en realidad le interesaba, al parecer desde hacía tiempo, era Nancy, personaje del que se hacen fugaces menciones al principio pero que va a figurar de forma prominente en la segunda parte del libro.

Como sucede con los personajes y situaciones de la novela, el propio narrador también esconde a veces una realidad diferente a la apariencia. Bajo la improvisación se esconden no sólo el suspense o los efectos irónicos, sino también un férreo control del material, como lo demuestra el hecho de que la novela se divide claramente en dos partes, y el cuarteto de personajes de la primera mitad del libro aparece de nuevo con variaciones en la segunda mitad. En *The Good Soldier* nos encontramos con un personaje escrupuloso en su afán de encontrar la verdad y el fondo de las cosas y de las personas, pero al mismo tiempo inseguro y escéptico de poder dar con explicaciones convincentes, y no sólo eso, sino que bajo su aparente candidez resulta claramente engañoso. Se muestra meticuloso y exacto con las fechas y en una ocasión, al menos, no cuadran. En la p. 86 nos habla de Edward y Florence en 1903 («And, by the time she was sick of Jimmy —which happened in the year 1903— she had taken on Edward Ashburnham»), cuando posteriormente Dowell afirma que conocieron a los Ashburnham en 1904 (p. 92). En muchos momentos las fuentes de sus conocimientos son borrosas, pero en el caso de la descripción de los sentimientos de Nancy (p. 202) es imposible rastrear el origen de la información. Hay quien ha apuntado que la técnica y el control tan cuidadosamente escondido bajo una aparente espontaneidad no son más que un medio para resaltar el tremendo patetismo de la historia y su desenlace final. Tras es-



tas observaciones, también cabe preguntarse hasta qué punto la forma de contar la historia no es más que una justificación por parte de Dowell.

El lector ha de coincidir con Dowell cuando éste niega a su historia la elevación de la tragedia (p. 151). Su forma de narrar, en cualquier caso, no deja ningún resquicio a la heroicidad. Los acontecimientos pueden recordar al melodrama, pero Dowell nos arrebatara cualquier consuelo. El lector se ve obligado a coincidir con él cuando apunta la naturaleza equívoca de su relato. Todo esto, nos dice, puede parecer romántico pero no es más que un registro de cansancio. El narrador en *The Good Soldier* se convierte en un recurso con el que se nos presenta de forma pausada y puntual un cuadro tenebroso en el que se combina el absurdo y la comicidad, el equilibrio y la locura.

En *The Good Soldier* los acontecimientos se ven convertidos en un lenguaje personal, cualquier hecho nos llega transformado por el estilo de Dowell. Los hechos se disuelven en impresiones. Son además impresiones inestables. Dentro de esta confusión frente a la realidad desaparecen también la ordenación cronológica de los episodios, o una explicación psicológica de los actos de los personajes que se apoye en un examen de las circunstancias. *The Good Soldier* rompe las expectativas del lector, no sólo en su conjunto y como novela, sino también en la trayectoria interna de la obra mediante giros inesperados en la trama y discrepancia entre el tono y los acontecimientos. Las continuas sorpresas y contrastes y las rupturas temporales impiden al lector ir conociendo la historia de forma lineal y progresiva, e inducen a pensar que el efecto tiene que ser por fuerza acumulativo y global. Por otro lado *The Good Soldier* es una novela en la que no existe el realismo histórico, el diálogo, o la caracterización en un sentido convencional. La narración de los hechos es indirecta y estilizada y las motivaciones o las explicaciones siempre parecen relativas, equívocas o difusas.

*The Good Soldier* nos proporciona un cuadro oblicuo, subjetivamente distorsionado e indirecto de los hechos que componen su historia, y la obra podría incluirse dentro de los parámetros que Bradbury distingue como propios del modernismo.

«We usually take modernism to mean the internal stylization of the arts, the distortion of the familiar surface of observed reality, and the disposition of artistic content according to the logic of metaphor, form or symbol, rather than according to a linear logic taken from the story of history»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> En *Sphere History of English Literature*, Londres 1970, p. 181.

Para algunos críticos *The Good Soldier* se convertiría así en una metáfora para expresar la visión que Ford tiene de la vida o la opinión que su época y la sociedad en que vivía le merecía. W. Allen<sup>8</sup> ha querido ver en la novela un relato objetivo, una fórmula impersonal con la que el autor daría expresión al estado de ánimo que le producían los sinsabores de su vida privada, y a través de la cual éste manifestaría su visión de la existencia como algo que carece de sentido.

Por otro lado Green<sup>9</sup> se inclina por creer que *The Good Soldier*, con su insistencia sobre la discrepancia entre apariencia y realidad, entre calma y crisis, es más bien una metáfora sobre la sociedad Eduardiana bajo cuya aparente tranquilidad se encontraban los gérmenes que desencadenarían la primera guerra mundial.

*The Good Soldier* se encontraría en el polo opuesto de las novelas metonímicas y aproximándose a las metafóricas. El narrador se ha presentado en las primeras páginas como historiador, pero está lejos de ser un historiador al modo de Balzac y el entramado social de la novela es notablemente tenue.

*The Good Soldier* exhibe muchas de las características que D. Lodge enumera como propias del modernismo<sup>10</sup>. Existe un juego continuo con el tiempo y una ausencia de «comienzo» de la historia en un sentido tradicional del término. También ha desaparecido el narrador omnisciente que conoce todo sobre la acción y explica las motivaciones de los personajes. Dowell nos ofrece una versión parcial, coloreada por sus impresiones y es un narrador no sólo limitado sino engañoso. La contradicción, la ambivalencia y la ambigüedad rodean la presentación de los personajes, el examen de sus motivos e incluso la narración del desenlace final. Los acontecimientos se presentan de forma indirecta, selectiva, sometidos a distorsiones temporales propias de la memoria y filtrados por la consciencia y personalidad del narrador.

Creemos que hay suficientes motivos formales para incluir *The Good Soldier* dentro de la categoría de las novelas modernistas sin necesidad de ir tan lejos como Green cuando compara las contradicciones en la obra a la forma en que la pintura cubista presenta un mismo tema simultáneamente desde puntos de vista contrapuestos<sup>11</sup>.

Cuál es la verdad, se pregunta W. Allen<sup>12</sup> al referirse a *The Good Soldier*, cuál es la verdad se pregunta asimismo Dowell con respecto a lo que narra. El

---

<sup>8</sup> *The English Novel*, Penguin, Londres, 1970, p. 330.

<sup>9</sup> *Ford Madox Ford*, p. 94.

<sup>10</sup> *Modernism*, ed. M. Bradbury y J. McFarlane, Penguin, Londres, 1976, p. 481.

<sup>11</sup> R. GREEN, *Ford Madox Ford*, p. 90.

<sup>12</sup> *The English Novel*, p. 329.

libro nos ofrece su superficie pulida, su técnica fascinante y perfecta y se niega a contestar insistiendo en la contradicción y las tinieblas. *The Good Soldier*, la historia más triste, destila humor, a veces absurdo y a veces amargo, pero desde luego siempre controlado.