

De lo efímero a lo ético: Diálogo entre *Don Quijote de la Mancha*, *La vida es sueño* y *Groundhog Day*

From the Ephemeral to the Ethical: Dialog between Don Quixote, Life is a Dream, and Groundhog Day

Autor: Roberto Ponce Cordero¹

Filiación: Universidad de Pittsburgh

Email: robponcor@gmail.com

Resumen

Lo tenue de la separación entre la realidad y el sueño es una preocupación constante del barroco iberoamericano, como se puede ver en obras como *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) y *La vida es sueño* (1635). El tema constituye, sin embargo, una constante también en expresiones artísticas de otras eras, de otras esferas culturales y de otros géneros y registros, como por ejemplo en la ya clásica película cómica norteamericana *Groundhog Day*, dirigida por Harold Ramis y estrenada en 1993. En este ensayo, estas tres obras aparentemente disímiles son puestas en diálogo para trazar momentos en los que la conciencia de lo efímero, así como del carácter onírico de sus experiencias, lleva a los protagonistas de estas ficciones a una transformación ética que afecta también sus prácticas y sus convicciones en el mundo considerado como “real”.

Palabras clave: *Quijote*, *La vida es sueño*, barroco, *Groundhog Day*, intertextualidad.

Abstract

The question of the tenuousness of the separation between dream and reality is a permanent topic of Iberoamerican Baroque, as one can see in works of literature like *Don Quixote of La Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605 and 1615) or *Life is a Dream* (Pedro Calderón de la Barca, 1635). This topic is also constantly present, however, in artistic expressions of quite different times,

cultural spheres, and genres or historical schools, such as the now-classic movie from 1993, *Groundhog Day*, directed by Harold Ramis. In this essay, these three at first sight so dissimilar artistic works of art are put in dialogue in order to trace the moments in which, within their narratives, their protagonists get transformed in their own “real” life and in their own “real” practices by epiphanies that make them conscious of the ephemeral and dreamlike character of their experiences.

Keywords: *Don Quixote*, *Life is a Dream*, Baroque, *Groundhog Day*, intertextuality.

Primera epifanía: La cueva de Montesinos

En el episodio conocido como el de “la grande aventura de la cueva de Montesinos”, que ocupa los capítulos vigésimo segundo, vigésimo tercero y parte del vigésimo cuarto de la *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*(1615) de Miguel de Cervantes Saavedra, el personaje principal de la obra ingresa a la mencionada caverna impelido por el “gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos” (190)². Una vez allí, y después de haber andado tanto como se lo permitía la soga a la que iba atado, Don Quijote cae rendido y accede, aparentemente en sus sueños, a un mundo secreto y mágico: “me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo esperaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana” (198). Allí, guiado por un personaje mítico llamado Montesinos, contemporáneo de Carlomagno –es decir, muerto ya desde hace varios cientos de años en el plano diegético de la obra (209)–, Don Quijote recorre los cuartos de un “cristalino palacio” (199) y escucha la historia de la muerte de Durandarte y de las tribulaciones de la señora Belerma, provocadas, al igual que las penas de Guadiana y de Ruidera y sus hijas y sobrinas, por un misterioso encantamiento del malvado mago Merlín(200).

Ahora bien, digo que todo lo que experimenta Don Quijote durante este episodio corresponde “aparentemente” a un sueño porque él mismo se apresura a aclarar

que, en realidad, no estaba dormido sino, muy por el contrario, por lo menos tan lúcido como siempre, o quizás incluso más: “con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora” (198).

Por supuesto, hablar de lucidez y de Don Quijote en una sola oración es algo arriesgado, dado que lo que caracteriza a este personaje es su paradigmática locura, pero lo cierto es que su recuento de lo sucedido en la cueva conserva una notable lógica interna, y que su reacción ante la incredulidad de Sancho, quien se atreve incluso a contradecir abiertamente a su amo, es una que destaca por su ecuanimidad:

. . . como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa. (207)

Además, es a partir de este episodio que la locura de Don Quijote adquiere un cariz menos delirante que el que tenía antes, como lo demuestra el hecho de que deja de confundir las ventas con palacios (214) y de que, después del vuelo de Clavileño, se niega a creer las fantasías contadas al respecto por Sancho y, más bien, le dice: “Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más” (337).

Dejando de lado el espinoso tema de si lo vivido por Don Quijote en el interior de la cueva es, *propriamente*, un sueño o no,³ parece lo suficientemente relevante en el sentido de que, en esta aventura, y de manera única en toda la novela, una

realidad alternativa es introducida en el texto sin que sea, necesariamente, presentada por el mismo narrador como producto exclusivo de la locura del personaje (Cide Hamete Benengeli, explícitamente, se niega a “afirmarla por falsa o verdadera”, y le deja al “prudente” lector la responsabilidad de sacar sus propias conclusiones [208]). Más aún, esta realidad alternativa constituye una epifanía que le permite al Quijote comprender lo muy efímero que es el fenómeno de la vida, por no mencionar lo muy similar a un sueño que es su estructura: “ahora acabo de conocer que todos los contenidos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (195).

Así, el episodio de la cueva de Montesinos adquiere una importancia, dentro de la estructura total de la novela de Cervantes, que sin duda supera a la que podría atribuírsele si, por ejemplo, sólo se tuviera en cuenta el número de páginas que ocupa, o las consecuencias narrativas más directas o inmediatas que tiene (pues éstas últimas son más bien escasas). Se trata, por un lado, de uno de los pasajes más claramente meta-literarios de todo el texto, en el que el mismo narrador pone en duda los hechos que está contando y, como ya se dijo, opta por una suerte de agnosticismo con respecto a lo acontecido.⁴ Aparte de esto, y de manera seguramente más significativa, es el único momento de la obra en el que el subconsciente juega un papel importante, y de hecho uno determinante, como anota Sieber (271). En efecto, incluso la circunstancia de que los eventos tengan lugar en una cueva subterránea, y de que nunca se sepa del todo si el relato de Don Quijote al salir de la gruta se basa en un vulgar sueño o en un “sueño” cuasi místico, de carácter más trascendental y visionario, da cuenta de la ambigüedad entre la realidad y la ficción o la realidad alternativa que, a más tardar a partir de aquí, empieza a ser el tema mismo de la novela.

Al fin y al cabo, incluso la derrota final de Don Quijote, aquella por la que se ve obligado a regresar a su pueblo y abandonar, al menos por un año, las andanzas caballerescas, es una *performance* creada, justamente, para obligarlo al regreso, y no un caso de realidad interpretada incorrectamente por un “loco”. En otras palabras, y a diferencia de en la primera parte de la novela, en la segunda es el mundo en sí el que se ha vuelto loco, el que presenta varios

niveles de realidad distintos, y en el que nada es lo que parece ser. La historia de la cueva de Montesinos, en cierto sentido –y pese a su inherente inverosimilitud, así como al hecho de que, en ella, nadie intenta engañar a Don Quijote, cuyas visiones en la caverna son radicalmente tuyas, y sólo tuyas–, inaugura esta incertidumbre radical entre el sueño, la realidad “real” y la realidad soñada o “performada” que, en adelante, será la preocupación esencial de la obra, como ratifican posteriormente tanto los capítulos relativos a los duques como aquellos dedicados a las peripecias de Sancho en su ínsula, además de la ya mencionada última y decisiva batalla.

Segunda epifanía: *La vida es sueño*

Sin lugar a dudas, el ejemplo más famoso de un texto literario en el que un sueño, o una realidad “performada”, influye de manera crucial en el comportamiento y en el desarrollo del personaje que lo experimenta, es la obra teatral *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, estrenada en 1635 (dos décadas después de la publicación de la segunda parte de *Don Quijote*) y publicada por primera vez un año más tarde. De hecho, se puede decir que ésta no es sólo la obra más famosa de todas las que abordan esta temática, y una que, de una forma u otra, ha tenido su impacto sobre todas las narrativas posteriores que tratan sobre lo que es la realidad, sino también una de las más consecuentes en su concepción de la vida como una escenificación y, más allá de eso, en su fundación de una ética sobre la base de lo efímero de una experiencia que es interpretada, por quien la vive, como una “irreal” u onírica.

Efectivamente, la idea de que la vida es una continua performance está en el corazón mismo de *La vida es sueño*, y ya desde un principio, cuando se deja claro que ni Rosaura es el hombre que pretende ser, ni Segismundo la bestia que sus captores, quienes son realmente sus súbditos, le hacen creer que es. No obstante, el hecho de que la realidad “real” no coincida con las apariencias, o con la realidad “performada” o “construida”, no hace que éstas sean menos “reales” para quienes las sufren. Así, Segismundo ha sido convertido, o se ha convertido, a decir verdad, en una bestia salvaje, mitad hombre y mitad animal, a

raíz de su continuo y cruel encierro en un castillo oscuro, privado de toda interacción social, más allá de la que le ofrece el alcaide de la prisión, el aristócrata Clotaldo, quien por un lado lo castiga constantemente pero, por otro, le enseña todo lo que sabe en cuestiones de filosofía y ciencias (sólo así puede explicarse lo sutil y sofisticado, por no decir erudito, de su archiconocido primer soliloquio [74-78]⁵). Ignorante incluso de las razones de su encarcelamiento (“Apurar, cielos pretendo,/ya que me tratáis así,/qué delito cometí/contra vosotros naciendo” [74-75]), la realidad falsa en la que vive Segismundo, quien en la realidad “real” es el príncipe heredero de la corona de Polonia, tiene un peso sobre él que no tiene nada de falso, sino justamente todo lo contrario, o sea todo el peso del destino mismo.

El destino mismo es, en cierto modo, el culpable de su reclusión, o al menos la versión del destino que su padre Basilio, el rey de Polonia, creyó interpretar un poco antes del nacimiento de Segismundo en las señales de las estrellas. Éstas aseguraban, en efecto, que el príncipe crecería para convertirse en un déspota: “Yo, acudiendo a mis estudios,/en ellos y en todos miro/que Segismundo sería/el hombre más atrevido/el príncipe más cruel/y el monarca más impío,/por quien su reino vendría/a ser parcial y diviso,/escuela de traiciones/y academia de los vicios” (100). Para colmo de males, y como si las estrellas no hubiesen bastado para condenarlo, Segismundo tiene la mala suerte de que su madre muera durante el parto, lo que es obviamente interpretado por su padre como una confirmación de su sino claramente negativo, y lo que lo lleva definitivamente a ordenar que su hijo sea encerrado en la torre sin ninguna explicación ni para él ni para la población del reino, que cree que el príncipe ha muerto.

Poco después del comienzo de la obra, sin embargo, Segismundo recibirá la oportunidad del mentís, pues Basilio ha decidido hacer un experimento y ponerlo en el trono para así ver si se comporta como el déspota que se supone que debe ser, dado su “horóscopo” (99), o como el noble que, por su sangre real, indudablemente también es. Ahora bien, para que el castigo pueda volver a ser impuesto en caso de que su parte bestial prime y Segismundo ejerza el poder de manera brutal, Basilio dispone que el príncipe sea drogado, antes de ser llevado

al palacio, para que se le pueda decir después que todo fue un sueño en el que él, por un momento, creyó ser no sólo hombre sino incluso monarca, y que la realidad “real” es la de su calabozo en la torre.

Como no podía ser de otra manera, Segismundo falla espectacularmente durante su corto mandato. Confundido por la situación completamente nueva y desacostumbrada en la que, al despertar de su estupor narcótico, de súbito se encuentra, el príncipe reacciona agresivamente, intenta vengarse de su antiguo carcelero, mata a un guardia por una nimiedad cualquiera e intenta violar a una doncella, además de insultar a todo el que se le ponga delante. Inevitablemente, entonces, Segismundo es llevado de regreso a su prisión, otra vez en estado inconsciente, y, cuando vuelve en sí, Clotaldo le repite que ha estado durmiendo todo el día, así como que todo lo que cree haber visto y vivido –incluidas sus propias maldades, de las que Segismundo muy bien se acuerda (“De todos era señor,/y de todos me vengaba”)– ha sido, tristemente para él, un sueño. Luego lo deja en su celda, no sin antes decirle, en dos versos críticos, “que aun en sueños/no se pierde el hacer bien” (160).

Y es aquí donde Segismundo, en su célebre segundo soliloquio, reflexiona sobre lo sucedido, pero más que nada sobre lo efímero de la condición humana (que, como el “aplauzo” que “recibe” el monarca, está escrito por “el viento”) y lo irreal que es la “realidad” (“¿Qué es la vida?, un frenesí;/¿qué es la vida?, una ilusión,/una sombra, una ficción”), para llegar a la conclusión de que “estamos/en un mundo tan singular,/que el vivir sólo es soñar;/y la experiencia me enseña/que el hombre que vive, sueña/lo que es, hasta despertar” o, en otras –y, si cabe, aún más famosas– palabras, de “que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son” (161-162).

Quizás lo más relevante para el presente trabajo es el hecho de que, en esta obra en la que las doctrinas de la predestinación y del libre albedrío son contrapuestas de manera tan evidente, e incluso casi didáctica, Segismundo *elija*, por su propia voluntad, y pese a todas las injusticias de las que ha sido objeto a lo largo de su vida, convertirse en una persona de bien, o en una persona a secas (a diferencia de la bestia que el destino ha determinado que es,

o el hombre/bestia en el que se ha convertido durante su confinamiento), después de haber tenido la experiencia del “sueño”: “pues reprimamos/esta fiera condición,/esta furia, esta ambición/por si alguna vez soñamos;/y sí haremos” (161). Y es que no es esa, necesariamente, la única reacción posible ante el descubrimiento de que la vida es “una ficción” efímera, un “sueño” del que uno, inevitablemente, despertará a más tardar con la llegada de la muerte. De hecho, la conclusión diametralmente opuesta es igualmente pensable, es decir el nihilismo más absoluto, puesto que, si todo es “irreal”, la moral también lo es, y si todo es efímero y ha sido escrito por “el viento”, el mal que uno haga no habrá de tener mayores consecuencias, más allá de que uno habrá de volver a la realidad “real”, que no será, por otra parte, resultado de los actos cometidos durante el “sueño” sino, simplemente, un lugar a largo plazo inescapable, excepto por la posibilidad de, de vez en cuando, “soñar”.

Segismundo opta, sin embargo, por el bien, y su comportamiento a partir de este punto, y durante toda la tercera jornada de la obra, es ejemplar. No sólo se niega, al final, cuando ha sido liberado por una revolución popular contra Basilio, a matar a su carcelero y a su padre, sino que incluso se pone de rodillas ante este último y está dispuesto a morir por haberse levantado en armas contra él, en un claro acto de traición. Además, una vez que el rey lo ha perdonado y, de hecho, ha abdicado para cederle el trono, Segismundo hace gala una repentina (o no tanto: véase el primer soliloquio) sabiduría y consigue arreglar la situación de todas las parejas contrariadas, tomando incluso a su prima Estrella por esposa para que no se quede soltera pese al emparejamiento de su prometido con otra mujer. En una muestra de extrema legalidad, Segismundo incluso envía al soldado que lo ha liberado de su encierro a la prisión, o sea precisamente a la torre de la que dicho soldado lo ha sacado, por delito de sedición contra el monarca: “no salgas/della nunca, hasta morir/has de estar allí con guardas; que el traidor no es menester/siendo la traición pasada” (207). No en balde el nuevo rey es aclamado por su propio padre, ya convencido de que su interpretación del designio de las estrellas fue equivocada (“Tu ingenio a todos admira”), así como por su primo Astolfo (“¡Qué condición tan mudada!”) y por Rosaura, la doncella a

la que él, durante su efímero sueño, había intentado violar (“¡Qué discreto y qué prudente!”). Segismundo, por su parte, les dice que no deben extrañarse, dado que “fue mi maestro un sueño,/y estoy temiendo, en mis ansias,/que he de despertar y hallarme/otra vez en mi cerrada/prisión” (208).

En otras palabras, ni siquiera al final de la obra, y ni siquiera después de esta conversión en toda regla, Segismundo está seguro de estar viviendo en la realidad “real”, y menos aún de que esta vaya a ser duradera. En lugar de actuar arbitrariamente y de satisfacer sólo sus más animales instintos, no obstante, y como se ha dicho, decide auto someterse a un código ético que nadie, realmente, le impone (al fin y al cabo, él ha ganado la guerra civil con ayuda del soldado a quien ha, inmediatamente después de la victoria, castigado), aparte de su propia conciencia ennoblecida, si ese término procede, por la experiencia de lo efímero del “sueño”.

Tercera epifanía: *Groundhog Day*

A diferencia de la aventura de la cueva de Montesinos, en la que la impresión de que lo relatado procede de un sueño (en el sentido literal de la palabra) no puede desvanecerse del todo, así como a diferencia del “sueño” de Segismundo, que es amplia y explícitamente presentado como una *performance* de la que están conscientes, básicamente, todos los caracteres, menos el engañado, la ya clásica comedia romántica hollywoodense *Groundhog Day*, dirigida por Harold Ramis y estrenada en 1993, no ofrece ninguna explicación sobre la surrealista experiencia de su personaje principal, Phil (Bill Murray).

En efecto, Phil simplemente despierta, por razones desconocidas, y haga lo que haga, todos los días a las seis de la mañana del mismo día, 2 de febrero, “el día de la marmota”, en una especie de limbo temporal cuyo carácter opresivo es acentuado por el hecho de que no está, ni siquiera, en su casa, sino justamente sólo por un día en un pequeño y aterradoramente norteamericano pueblo de Pensilvania llamado Punxsutawney. Para empeorar las cosas, además, él es el único, de entre todos quienes están en el pueblo –e incluidos sus colegas de trabajo, quienes, como él, también sólo están de paso–, que tiene conciencia de que el tiempo está haciendo un *loop*. De hecho, esa es, precisamente, su

maldición, porque la condición totalmente ignorante de sus congéneres les impide percibir que se encuentra en una verdadera cárcel horaria, en un presente eterno que parece excluir toda posibilidad de desarrollo personal o narrativo.

Pero, si bien el filme no explica la causa de este extraño fenómeno, sí deja muy claro que el problema esencial de Phil, por el que tiene que ser, de alguna manera, castigado, es su inmensa vanidad, la cual, de la mano de una exagerada amargura existencial, hace al personaje sumamente antipático. Paradójicamente, quizás, su castigo consiste en convertirse, de manera radical, en el centro de su propio universo o, para citar a Patrick O'Donnell, convertirse en:

. . . the center of a web of diurnal, partial narratives that are always repeated in the same manner, yet always viewed from a different perspective as Phil . . . changes positions in relation to the infinitely rehearsed activities of an average Groundhog Day . . . What might seem initially to be an inversion of paranoia –Phil observing the inhabitants of Punxsutawney going about their business, rather than they purportedly watching him– becomes a form of divine paranoia through which the film's god intervenes in the construction of daily plots that are all “about” him, even though the townsfolk are blissfully unaware of the fact that they are being watched and manipulated while they focus their attention on the stranger from the city. (2)

Efectivamente, una vez que Phil se ha dado plenamente cuenta de que puede hacer lo que desee sin consecuencias de ningún tipo, ya que, en la lógica de la parálisis temporal de la película, es incluso inmortal, su estatus en el mundo

empieza a asemejarse, ciertamente, al de un dios omnisciente y omnipotente, o sea, precisamente, a aquello que él, probablemente, todo el tiempo había querido ser.

No obstante, y en vista de que se trata, en definitiva, de una comedia romántica, el filme nos presenta una evolución del personaje, quien al descubrir el amor (personificado en Rita, otra forastera, interpretada por Andie MacDowell) decide, si no prescindir de la absoluta superioridad que le brinda el hecho de vivir siempre en el mismo día y ser consciente de ello (algo que, de cualquier forma, no puede hacer, pues desconoce la fórmula para romper el hechizo del tiempo), sí utilizarla para convertirse en una mejor persona.

Como no podía ser de otra manera, al final Phil consigue su objetivo de enamorar a la mujer de sus sueños, dentro de lo que es posible enamorar a una persona en un lapso de veinticuatro horas, lo cual es, lógicamente, el tiempo que pasa para ella. Pero es altamente significativo, en el contexto de la película, que no lo consigue aplicando directamente las ventajas que le da su percepción privilegiada en aras de ese objetivo – de hecho, el intento de conquistar a Rita por esos medios fracasa y culmina en una serie interminable de bofetadas, a razón de una diaria. Más bien Phil, *gets the girl* en el momento en el que deja de intentar, explícitamente, convencerla, que coincide con el punto en el que decide que, ya que le toca vivir un mismo y único día efímero pero, simultáneamente, perpetuo, puede dedicarse a hacer buenas obras y a comportarse, aparentemente por primera vez en su vida, de acuerdo a una ética no sólo basada en su propio beneficio personal.

Así, después de, durante la primera mitad de la película, aprovecharse de su condición de manera egoísta, y de intentar suicidarse innumerables veces cuando la estrategia no surte efecto y su amada no le corresponde, Phil opta, en algún momento, por hacer el bien y por ayudar a la comunidad en la que, irremediablemente, está aprisionado. En su nuevo rol de superhéroe, entonces, se dedica a, día tras día, solucionar los problemas de sus conciudadanos: salvar, por ejemplo, a un niño que se cae de lo alto de un árbol a una hora determinada –y que nunca le dice “gracias”, de lo que se queja resignadamente Phil–,

cambiar el neumático de un auto poblado por señoras de avanzada edad o, en su buena acción más espectacular, resucitar a un mendigo agonizante, a quien al principio del filme había ignorado completamente, dándole respiración boca a boca.

Y es el respeto que Phil recibe de parte de la población de Punxsutawney, gracias a su nueva personalidad volcada hacia el bien, el que, finalmente, lleva a Rita a apreciarlo y a sentirse seriamente atraída por él. Más aún: es el amor de Rita, causado por este respeto y por este cambio hacia una ética surgida de la aceptación de lo efímero, el que rompe, a la postre, el claustrofóbico ciclo temporal en el que Phil vive, o en otras palabras el que le permite volver a tener un futuro y una vida humana enmarcada, nuevamente, en la temporalidad y en la interacción social. De este modo, una vez superada la prueba, y una vez que, por decisión propia, Phil se ha reintegrado al género humano, desprendiéndose de su amargura egocéntrica, por fin puede despertar y, en lugar de escuchar la misma canción y las mismas voces en la radio que siempre escucha, reconocer aliviado que, por fin, es el 3 de febrero.

No epiphany: Conclusión

Las tres ficciones que han sido analizadas a lo largo de este trabajo tienen, como salta a la vista, puntos en común. Sin duda el más prominente de ellos es el hecho de que, en cierta medida, las tres nos presentan sucesos que de una manera u otra pueden ser interpretados como “sueños”, o cuyo carácter altamente fantástico los convierte en momentos de inflexión de la realidad “real” y de ruptura del orden natural de las cosas, ya sea en el sentido de que tienen lugar en el subsuelo e involucran a personajes muertos en vida, como en el *Quijote*; porque son contruidos como elaboradas performances alrededor de una figura central pero ignorante de la verdad, como en *La vida es sueño*; o porque acontecen sin razón aparente y en total contradicción con las leyes de la física, como en *Groundhog Day*.

Las tres historias se diferencian, sin embargo, en el grado de conciencia de sus protagonistas con respecto a la veracidad o falsedad de lo que ocurre. Don Quijote está convencido de que lo que soñó en el interior de la cueva de

Montesinos era la realidad “real”, y de hecho incluso el narrador prefiere no negar esta posibilidad terminantemente, sino sólo dejar constancia de su escepticismo. Segismundo, por su parte, cree que la realidad “real” es un sueño efímero y, a diferencia de Don Quijote, deriva de esta creencia toda una ética personal perfectamente al bien público que lo reintegra, de manera un poco sorprendente, en el conjunto de la especie humana, y lo lleva incluso a estar a la altura de lo que, dada su sangre real, se espera de él. Finalmente, Phil Connors sabe que lo que vive no es un sueño, pero es tan surrealista que podría muy bien serlo. Además, el carácter eterno de su ciclo temporal tiene, paradójicamente, también mucho de efímero, dado que sólo él tiene conciencia de la repetición interminable del 2 de febrero, y es precisamente dicha conciencia la que, al final, le permite convertirse en un mejor ser humano, actuar de acuerdo a una ética de respeto y amor al prójimo, y ser redimido por la misma fuerza misteriosa que lo condenó en un primer momento.

Así, si bien la aventura de la cueva de Montesinos parece representar un momento importante en el contexto general del *Quijote*, las vivencias oníricas o semi-oníricas de Segismundo y de Phil, en *La vida es sueño* y en *Groundhog Day*, respectivamente, son más similares a primera vista, pues llevan a ambos protagonistas a replantearse su propia naturaleza y a integrarse, definitivamente, en el orden social, funcionando así como fuerzas estabilizadoras de éste o, notablemente en el caso de la obra de teatro barroca, pero hasta cierto punto también de la película de Hollywood, incluso como fuerzas conservadoras. El caso del *Quijote*, en cambio, en el que la incertidumbre sobre la realidad del suceso nunca es aclarada, no sirve de base para un replanteo ético de mayor magnitud, o por lo menos no para uno explícitamente declarado. Pero, sin duda, tanto en *El Quijote* como en las otras dos obras discutidas hay un momento de toma de conciencia de lo efímero y, por otro lado, total o eterno de la vida, así como de su carácter ambiguo, a medio camino entre la realidad y la ficción, o entre el sueño y la vigilia.

¹Nacido en Guayaquil, Ecuador, Roberto Ponce Cordero tiene una maestría en Historia y Literatura de la Universidad de Hamburgo y es candidato doctoral en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh. Ha trabajado como docente universitario en Ecuador y Estados Unidos, participado en conferencias académicas en Ecuador, Estados Unidos, Brasil y Alemania, y publicado artículos sobre violencia de género y narrativa ecuatoriana y latinoamericana. Recientemente se desempeñó como Coordinador Académico de la Universidad Nacional de Educación y en la actualidad es Director Nacional de Mejoramiento Pedagógico en el Ministerio de Educación de su país.

²Todas las citas del *Quijote* en este trabajo provienen de la vigésimo tercera edición de la novela coordinada por John Jay Allen (Madrid: Cátedra, 2003. Primera edición: 1977).

³Riley escribe, al respecto, que “it is useless to ask if what Quixote related was a dream, a willful fabrication, or anything else. Cervantes never intended us to know” (187). Por su parte, Sieber acota que “knowing the truth or falsehood is not necessary for the understanding of this adventure. What is important is merely its existence in the novel where it is presented as a *unique* product of Don Quijote’s consciousness” (269).

⁴Otro momento de incertidumbre bastante famoso es, obviamente, aquel en el que, entre los capítulos octavo y noveno de la primera parte de *Don Quijote*, el narrador deja claro que las versiones sobre lo que pasó durante “la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron” varían, y procede a contar, a lo largo de varias páginas, cómo por fin encontró, de casualidad, unos manuscritos que incluían el desenlace de esta aventura. Aunque, en este caso, a la historia final se le puede “poner [...] objeción cerca de su verdad”, dado que “su autor [es] arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (160), está claro que lo que se narra es, con mucho, más verosímil que lo que Don Quijote asegura presenciar y vivir en la cueva de Montesinos.

⁵Todas las citas de *La vida es sueño* han sido tomadas de la edición de Plaza & Janés de 1999, con prólogo de Francisco Rico.

Bibliografía

Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Grijalbo, 1983. Impreso.

Groundhog Day. Dir. Ryan Gilbey. Columbia Pictures, 2004. Film.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975. Impreso.

O'Donnell, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary US Narrative*. Durham: Duke University Press, 2000.

Salas, Horacio. *La España Barroca*. Madrid: Altalena, 1978.

Sieber, Harry. "Literary Time in the 'Cueva de Montesinos'". *MLN (Hispanic Issue)* 86.2 (mar. 1971): 268-273. Impreso.