

Lauro de Bosis y Antonio Tabucchi: Ícaro, aedo, y Dédalo, aviador (ensayo de una filología de lo posible)

Lauro de Bosis and Antonio Tabucchi: Icarus, the Aedo, and Daedalus, the Aviator (An Essay toward a Philology of the Possible)



Francisco García Jurado

Universidad Complutense, España

pacogi@ucm.es

Recibido: 20/03/2026. Aceptado: 21/05/2026.

Resumen

Nuestro estudio compara dos recreaciones modernas del mito de Dédalo e Ícaro: la tragedia *Icaro* (1928) del poeta italiano Lauro de Bosis y el relato “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador” incluido en *Sogni di sogni* (1992) de Antonio Tabucchi. A partir de una perspectiva mitocrítica, el trabajo analiza cómo ambos autores transforman el mito clásico según los contextos históricos y estéticos en los que escriben. En la tragedia de Bosis, compuesta en plena dictadura de Mussolini, Ícaro aparece caracterizado como un aedo romántico que encarna la aspiración a la libertad frente a la tiranía, mientras que Dédalo representa la fe moderna en la ciencia y la técnica, acorde con el imaginario futurista. En cambio, el relato de Tabucchi, influido por Borges y Marcel Schwob, ofrece una visión más escéptica y posmoderna del conocimiento: Dédalo, “arquitecto y aviador”, aparece perdido en su propio laberinto y su ingenio se manifiesta a través de juegos lógicos y soluciones paradójicas, mientras que el Minotauro adquiere una dimensión melancólica. El análisis pone de relieve cómo ambos textos seleccionan y reinterpretan distintos elementos del mito para construir significados nuevos. Finalmente, se propone una “filología de lo posible”, orientada no solo al estudio de las recreaciones existentes del mito, sino también a la exploración de las potenciales relaciones e imaginarias continuaciones entre ellas.

Palabras clave: Ícaro, mitocrítica, tragedia, vida imaginaria

Abstract

This article compares two modern recreations of the myth of Daedalus and Icarus: the tragedy *Icaro* (1928) by the Italian poet Lauro de Bosis and the story “Dream of Daedalus, Architect and Aviator” from Antonio Tabucchi’s *Sogni di sogni* (1992). From a myth-critical perspective, it examines how both authors reshape the classical myth according

to their respective historical and aesthetic contexts. In Bosis's tragedy, written during Mussolini's dictatorship, Icarus is portrayed as a romantic aedo who embodies the aspiration to freedom in opposition to tyranny, while Daedalus represents a modern faith in science and technology consistent with the futurist imagination. By contrast, Tabucchi's story—deeply influenced by Borges and Marcel Schwob—offers a more skeptical and postmodern vision of knowledge: Daedalus, described as an “architect and aviator,” becomes lost within his own labyrinth, and his ingenuity appears through logical puzzles and paradoxical solutions, while the Minotaur acquires a melancholic dimension. The analysis shows how both texts select and reinterpret elements of the ancient myth in order to generate new meanings. Finally, the article proposes a “Philology of the Possible,” concerned not only with the study of existing recreations of the myth but also with the exploration of potential relationships and imagined continuations between them.

Keywords: Icarus, myth-criticism, tragedy, imaginary life

Introducción¹

En los tiempos de la dictadura de Benito Mussolini, el poeta Lauro de Bosis compuso una obra singular, tanto por su forma como por su contenido. Se trata de una tragedia titulada *Icaro*, obra que en 1928 obtuvo el premio olímpico de poesía en Amsterdam y que en 1933 apareció como edición bilingüe (italiano-inglés) en las prensas de la Universidad de Oxford (Bosis, 1933). De la mano de Lauro de Bosis, el mito de la caída de Ícaro² se convirtió en un emblema contra la tiranía. La moderna tragedia, traducida al inglés por Ruth Draper, cuenta, además, con un emotivo prólogo a cargo del helenista Gilbert Murray, que rinde un cálido homenaje al autor, fallecido cuando su avioneta fue abatida por los aviones de Mussolini mientras lanzaba pasquines sobre Roma. Lauro de Bosis también mereció la dedicatoria de la novela *Las idus de marzo*, de Thornton Wilder (1996), no en vano otra obra donde se reflexiona acerca de la tiranía, en este caso, la de Julio César.

¹ El presente estudio se adscribe a los resultados del Grupo de Investigación UCM “Historiografía y Recepción de la Literatura Grecolatina”, de manera específica al proyecto *Atlas Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (García Jurado, 2026).

² Cuando nos refiramos al título de la obra de Bosis, *Icaro*, lo haremos sin tilde y en cursiva. En cambio, cuando nos refiramos al mito de “Ícaro” lo haremos con tilde y en letra redonda.

La obra de Bosis ha recibido mayor atención por parte de los especialistas que del gran público. Es significativo que *Icaro* mereciera una página del clasicista Gilbert Highet (1949) en su conocida monografía *The Classical Tradition*, dentro del capítulo que dedica a la moderna reinterpretación de los mitos (p. 527). Ya en tiempos más recientes, la obra aparece igualmente referida en el libro del comparatista Theodore Ziolkowski (2008) titulado *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art* (pp. 152-157). No obstante, el estudio más impactante de todos aquellos que se han dedicado a esta obra es, sin duda, el artículo titulado “Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis”, de Joseph Farrell (1992). Entre otras cosas, el autor valora como un factor esencial para la fortuna de esta pieza dramática el hecho de que Bosis se identificara de tal forma con su personaje mítico que hasta llegara a surcar los cielos para lanzar sobre Roma pasquines antifascistas, aun a sabiendas de que su empresa no tendría más que un fin trágico. En este ensayo también se justifica la condición que adquiere el tratamiento del mito de Ícaro en clave antifascista, acorde con la lectura romántica y alegórica que recibe tal mito dentro del contexto histórico donde fue reescrito.

Gracias a una serie de licencias poéticas que le permiten transformar la historia a su gusto, Bosis traza el retrato imaginario de un Ícaro caracterizado inusitadamente como “aedo”, condición aparejada a su carácter de soñador por la libertad, al estar recluido en la isla de Creta bajo la tiranía del rey Minos. Este Ícaro “aedo” cobra en el desarrollo dramático mayor protagonismo que su propio padre, el inventor Dédalo. Mientras Dédalo encarna al científico solitario que vive tan solo para su investigación, al margen de lo que ocurre a su alrededor, Ícaro sueña románticamente con derrocar al propio rey Minos. Por lo demás, el sueño de la aeronáutica, tan presente en la estética del futurismo, el ismo por antonomasia entre las vanguardias artísticas de aquel tiempo, preside esta obra, si bien ahora es Ícaro quien vuela en soledad y no junto a su padre, para acabar ahogándose en el mar. A diferencia del mito antiguo, en la tragedia de Bosis la irresponsabilidad de Ícaro no es la culpable de su caída, sino la venganza de Pasífae, quien, al haber sido despreciada por el joven,

pide a su padre Faetón que derrita las alas de Ícaro. Será Teseo, el futuro asesino del Minotauro, quien traiga el cuerpo de Ícaro de nuevo hasta Creta.

Ya en los años noventa del mismo siglo XX, el escritor Antonio Tabucchi escribe un conjunto de relatos bajo el título común de *Sogni di sogni* (Tabucchi, 1996). Para ello, se inspira en la obra de Borges, particularmente en la *Historia universal de la infamia*, una de cuyas “fuentes”, según declara el mismo Borges al cabo de los años en un prólogo, había sido el libro *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1987, Prólogo, p. 9). Como hemos visto en otro lugar (García Jurado, 2008, pp. 146-159), es en esta obra de Schwob donde Tabucchi va a encontrar, tanto estructural como temáticamente, su inspiración más estrecha, si bien el carácter profundamente metaliterario de los relatos hace posible que puedan encontrarse muchas más relaciones con otros autores, además del citado Borges. Tabucchi nos ofrece pequeños relatos de personajes famosos mientras sueñan, tales como los poetas Ovidio, Villon, Leopardi, Rimbaud, Pessoa, Maiakowski o García Lorca.

El primero de los relatos, titulado “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador”, nos describe la experiencia onírica de Dédalo dentro del laberinto diseñado por él mismo, tan parecido a la borgiana biblioteca de Babel. Dentro de tal laberinto, Dédalo encuentra, triste y enamorado de la luna, al Minotauro. Su inmensa soledad y, hasta cierto punto, la dimensión sentimental del monstruo nos invitan a recordar igualmente el cuento “La casa de Asterión” de Borges, historia que, como ya sabemos, invirtió el punto de vista acerca del propio relato mítico del Minotauro hasta su encuentro fatal con Teseo (Borges, 1989, vol. 1, pp. 569-570). Ahora, en el relato de Tabucchi, y de manera inesperada, será el propio Dédalo quien ayude a salir del laberinto al Minotauro, por lo que le coloca las alas que había diseñado para sí mismo, con el deseo de que sea el monstruo quien vuele hacia la añorada luna.

Tanto Lauro de Bosis como Antonio Tabucchi se conceden oportunas licencias narrativas a la hora de relatar el conocido y conciso mito de Dédalo e Ícaro, aunque su trasfondo mitológico resulta perfectamente

reconocible ya desde los mismos títulos de cada obra. Al margen de las diferencias evidentes de tono y contenido, ambos textos tienen en común el hecho de poner un énfasis determinado en algunos personajes que intervienen en el mito, de manera que los otros personajes quedan bien al margen, bien silenciados. De esta forma, mientras en Bosis el personaje de Dédalo ocupa un claro segundo lugar frente a su hijo Ícaro, en Tabucchi ni siquiera aparece este último, así como tampoco el rey Minos. El Minotauro, por su parte, que no es más que una mera referencia en la obra de Bosis, en Tabucchi desempeña un papel capital y paradójico. Ambos relatos enfatizan, a su vez, un rasgo concreto de cada uno de sus respectivos protagonistas, como es el carácter de “aedo” que presenta Ícaro en Bosis y la naturaleza ingeniosa de Dédalo, denominado “arquitecto y aviador” por Tabucchi.

Consideramos, no obstante, que la diferencia más pronunciada entre ambas versiones del mito es la que viene dada por la propia conciencia del momento histórico en que se escriben uno y otro relato. Bosis compone su obra bajo la dictadura de Mussolini y su texto se convierte en un canto a la libertad, en clara actitud militante. En la obra de Bosis, el rey Minos intenta retener en la isla a Dédalo, pues es su “gallina de los huevos de oro” y no le permite que vuele, aunque no impide que tal tentativa la lleve a cabo su hijo, con un desenlace funesto. Tabucchi, por su parte, idea un relato de inspiración borgiana donde el Minotauro, un tanto de manera retrospectiva, recuerda a los Minotauros melancólicos y bestiales de Picasso (2000), perdidos igualmente en su propio laberinto personal.

Si nos fijamos ahora en ambas obras, consideramos que hay un asunto clave que nos puede permitir una mejor apreciación conjunta. Nos referimos a la idea del conocimiento, representada, sobre todo, por Dédalo. Mientras en Bosis tenemos al personaje de Dédalo encarnado en el gran inventor, capaz de alterar el orden natural de las cosas, Tabucchi nos presenta, más allá de esta figura, una persona ocurrente e ingeniosa, avezado para resolver acertijos lógicos y encontrar soluciones paradójicas. Ambos autores, asimismo, nos ofrecen inesperados desenlaces con respecto a la antigua versión que conocemos del mito. Esta perspectiva de

la versión antigua con respecto a las versiones modernas nos invita a adoptar una postura más propia de la mitocrítica que de la mitografía, es decir, no tanto destinada a analizar las versiones de Bosis y Tabucchi en función de cómo se han apartado de la “versión canónica” como a valorar de qué forma el antiguo mito se convierte en una historia potencialmente modelable³. Desde el punto de vista metodológico, no pretendemos, pues, realizar tanto un estudio positivista del tipo “Dédalo e Ícaro en Bosis y Tabucchi” como analizar la modificación que ambos autores imprimen al mito desde modernas estéticas, tales como la del futurismo o la de la actitud posmoderna y escéptica de finales del siglo XX. No obstante, queremos primero llevar a cabo un sucinto análisis del mito desde las lecturas que ha recibido para luego pasar a la historia contada por Bosis, de una parte, y a la historia narrada por Tabucchi, de otra, con el propósito de valorar finalmente los correlatos y las posibles dependencias entre ambos textos. Esta cuestión nos va a llevar finalmente a una suerte de “filología de lo posible”, es decir, a un ámbito imaginario donde cabe establecer conexiones literarias inéditas e insospechadas, como es el de la propia relación entre De Bosis y Tabucchi, pues este podría perfectamente haber escrito un relato acerca de la trágica muerte del primero.

El mito de Dédalo e Ícaro: el tema del conocimiento prohibido

Como afirma García Gual (2017) en su *Diccionario de mitos*, “la secuencia mítica que protagoniza Ícaro es muy breve” (voz “Ícaro”). Al igual que ocurre con Faetonte, el hijo de Helios, el propósito de este antiguo mito tiene un contenido de advertencia ejemplar, encaminado a aleccionar a los jóvenes incapaces de controlar sus impulsos. De esta forma, y de nuevo en palabras de García Gual, “Ícaro es el símbolo de la temeridad juvenil castigada” o, cuando menos, esta sería la lectura más evidente de tal mito. Así las cosas, Ovidio nos ofrece lo que podríamos considerar como

³ “Sabido es que en su *Antropología estructural* [Lévi-Strauss] se propone prescindir de la búsqueda de la “versión auténtica” de un mito para definirlo por el “conjunto” de sus interpretaciones. Esta propuesta, de innegable calado estructural, está en la base de los nuevos estudios sobre mitos y literatura moderna” (García Jurado, 2016, p. 161, n. 60).

la “versión oficial” o más reconocible del legendario relato. Recordemos que Ovidio, tanto en su *Ars amatoria* (Ovidio, trad. 2026, 2, vv. 21-98) como en sus *Metamorphosis* (Ovidio, trad. 2007, 8, vv. 182-258) nos refiere el mito de Dédalo e Ícaro, donde podemos apreciar el ansia del padre por regresar a su patria, así como su afán de trastocar el orden de la naturaleza para escapar de Creta y la condición de niño irresponsable que tiene su hijo. En su relato, Ícaro no es más que un pequeño travieso a quien las advertencias del padre para que no ascienda demasiado en su vuelo van a resultar inútiles.

De la mera travesura podemos transcender a una intencionalidad moral más profunda que no tiene por qué constreñirse solamente a los jóvenes, sino que puede también atañer a todos aquellos que intentan sobrepasar los límites que nos impone la naturaleza. La propia condición de Dédalo como inventor y transgresor de las normas naturales lo ha equiparado al titán Prometeo y ha dado lugar, de esta forma, a una lectura moral de mayor alcance, una vez visto el mito desde la óptica cristiana. Nos referimos al tópico del *Non altum sapere*, que ha estudiado brillantemente Carlo Ginzburg (1976) dentro del ámbito de la emblemática renacentista. El desplazamiento semántico del verbo latino *sapere* desde el correcto uso de nuestro juicio, a fin de que no nos volvamos soberbios, hasta la idea del mero conocimiento, ha convertido el mito de Dédalo e Ícaro en emblema de los peligros que acarrea el hecho de saber más de lo que nos está lícitamente permitido.

Singularmente, a partir del desarrollo de la ciencia moderna (con Blas Pascal, Isaac Newton o Francis Bacon), la interpretación del propio mito de Ícaro irá variando desde el peligro que entraña el conocimiento hasta la progresiva valoración positiva de la investigación. Nos iríamos, por tanto, a una postura más cercana a lo que ocurre con el conocido adagio horaciano *Sapere aude* (Horacio, trad. 2007, *Ep.*, 1, 2, 40), que desde el “atrévete a ser sabio”, o tener el juicio correcto para dirimir los actos, derivaría en “atrévete a conocer”, ya perfectamente descontextualizado de su intención originaria (Ginzburg, 1976).

Este cambio de la idea del conocimiento, concebido no ya desde el miedo y el respeto infundido por la religión, sino desde la moderna curiosidad científica, proporcionó un punto de inflexión a la hora de reinterpretar el mito de Ícaro. De hecho, esta idea positiva del saber es la que vamos a encontrar plenamente desarrollada en el relato de Bosis, donde Dédalo encarna ya al moderno científico. Es muy interesante partir de esta nueva perspectiva, pues si bien Bosis desarrolla lo que es esperable, Tabucchi, por su parte, nos va a dar otra dimensión, acaso más escéptica, de la naturaleza inventiva de Dédalo, ahora más cercana al ámbito de lo ocurrente e incluso, como ya apuntábamos más arriba, de lo paradójico. No en vano, desde los tiempos de Bosis a los de Tabucchi, la ciencia, en la que tanta esperanza se había puesto como elemento liberador, ha mostrado su peor y más destructiva cara. En la época de Lauro de Bosis, en plena eclosión del futurismo como movimiento estético e ideológico, la ciencia era considerada todavía como un instrumento liberador, incluso más útil que la propia revolución social. La técnica y la ciencia, por tanto, podrían ir más lejos que la propia rebelión contra el poderoso, como vemos que expresa Dédalo en cierto momento del drama, una vez ha regalado la espada por él creada al propio rey Minos:

ÍCARO: Calma, padre, ¿a quién pertenece esta espada?

DÉDALO: Al rey. Le he revelado el descubrimiento del hierro.

ÍCARO: No es posible.

DÉDALO: Y le he dado mi espada.

ÍCARO: ¿Cómo? ¿La espada de hierro? ¿Mi espada?

¿La espada que yo soñaba con blandir
para liberar al pueblo? ¿Se la has dado al tirano?

DÉDALO: ¿Y qué sé yo de tiranos y de libertad?

¿Por qué debería preocuparme por los mezquinos
asuntos del reino de Minos?

ÍCARO: ¡Pero...!

DÉDALO: Tiranos y libertad pasan entrambos;

Se van al traste los reinos, desaparecen los dioses.

Tan sólo el pensamiento vigilante avanza
y alcanza un templo, el de la ciencia, ante el cual
el poder terrenal no es nada.

(Bosis, 1933, p. 26, traducción de García Jurado)

Tabucchi, sin embargo, ya pertenece a una generación mucho más escéptica con respecto a la ciencia o en la que, al menos, la ciencia y la técnica no son la panacea para resolver todos los problemas de la humanidad. El hecho de que Dédalo aparezca presentado, ya desde el mismo título, como “arquitecto y aviador” no deja de tener cierto carácter irónico, dado que, como el mismo Tabucchi declara al comienzo de su relato, Ícaro ha olvidado cómo salir del propio laberinto que él mismo había diseñado y, por otro lado, no será quien vuele con sus propias alas al final de relato. Asimismo, el hecho de ser llamado “aviador” puede ser un recuerdo de aquella estética futurista que ya a finales del siglo XX no era más que una “vanguardia histórica”. Si esta apreciación fuera correcta, quizá sería el indicio indirecto más notable para poder valorar algún punto de contacto entre los relatos de Bosis y Tabucchi.

Ícaro frente a Mussolini: Lauro de Bosis, o la fe en la técnica

Lauro de Bosis compuso una tragedia de formato clásico, *Icaro*, que, como ya dijimos, luego se editó en versión bilingüe, italiano-inglés, en Oxford, con prólogo de Gilbert Murray. Es un texto deslumbrante escrito en plena etapa mussoliniana, donde el rey Minos encarna la figura del dictador paternal, pero, al mismo tiempo, implacable. Los personajes que intervienen en la historia son Minos (rey de Creta), Pasífae (su esposa), sus hijas Fedra y Ariadna, Dédalo (artesano ateniense), Ícaro (su hijo), Erígone (madre de Ícaro), Teseo (hijo del rey de Atenas), el sacerdote del Minotauro y un heraldo, así como el coro, compuesto por quince jóvenes de la corte minoica.

Dédalo está diseñando secretamente un nuevo invento que no es otro que unas alas conformadas mediante plumas de águila que va cazando su propio hijo. Al mismo tiempo, en Creta se está preparando el festival poético con el que se va a conmemorar al titán Prometeo, motivo que hace posible que este personaje mitológico también sea evocado en la obra como una suerte de redentor. No en vano, ya sabemos que tanto Dédalo como Prometeo tienen como rasgo común su desafío a las leyes naturales,

y esta asociación entre ambos mitos ya está presente en el imaginario cuando Bosis la adopta para su obra.

Probablemente, lo más característico de esta moderna tragedia es la manera en que Ícaro se nos presenta, considerado como un aedo de espíritu plenamente romántico cuya máxima aspiración es la libertad y la lucha contra la tiranía. Es evidente que se trata del personaje principal de la obra (el propio título ya lo declara) y que Bosis terminará identificándose con la propia caracterización que hace de este personaje legendario. Ícaro, como ya hemos apuntado antes, ahora es un aedo y se propone componer un poema que no será otro que el de su propio vuelo a la libertad. De hecho, su poema no está hecho de palabras, sino del aleteo que dará lugar a su vuelo, como expresa él mismo:

FEDRA: Mañana, aedo Ícaro, es el certamen
de Prometeo. Minos te pregunta
si para celebrar el día del Titán
tienes preparado el himno y si quieres ser el primero
en abrir la carrera en honor a Prometeo.

ÍCARO: Hija
del rey del Mar, para el día de Prometeo
Ícaro elevará un himno más alado
que un canto, no de sílabas resonantes,
mas hecho del batir de alas y de tal ardor
que se llevará del mundo a quien lo cante,
y en honor del Titán elevará
no la llama humeante de las antorchas,
sino el divino fuego que en el corazón
del hombre brilla y que Prometeo enciende.
Mañana, Fedra, esta llama llevaré
desde la tierra al cielo.

(Bosis, 1933, pp. 88-89, trad. de García-Jurado)

Llama la atención esta naturaleza alada del poema, pues cuando Tabucchi (1996) escribe el sueño de Ovidio Nasón, también hace que este poeta, convertido en una inmensa mariposa e incapaz de hablar, intente componer un poema con el batir de sus alas:

Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero, ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. (p. 20).

Tanto Dédalo como Ícaro comparten, asimismo, la condición de soñadores. Ya al comienzo de la obra, en el mismo prólogo, Minos pregunta a Dédalo qué nuevo sueño le persigue. Esta característica es importante, pues la capacidad de ensoñación es la que define a ambos personajes, si bien sus anhelos no son coincidentes. De esta forma, mientras Dédalo cree en el poder renovador de la ciencia, Ícaro considera que el cambio sigue estando en la revolución. Como ya hemos tenido ocasión de señalar, cabe destacar la confianza en la técnica que rezuma el drama de Bosis como el medio que liberará de manera eficiente a la humanidad. Estamos en la época del futurismo, y muchos de los cultivadores de este género, como el pintor Tato, utilizan los aviones como temas para sus cuadros (Miracco y Piccone, 2005) (ver Anexo).

Lauro de Bosis aprenderá a pilotar una nave con el fin de servirse de ella para lanzar pasquines antimussolinianos. De esta forma, la tragedia *Icaro* se caracteriza por mostrarnos a un héroe romántico dentro de una obra que sigue las convenciones clásicas de la tragedia, como el uso de los coros. En cierto modo, esta relación entre el romanticismo y la tragedia ya se encontraba en la pasión que por el *Prometeo* de Esquilo sintió el poeta Percy B. Shelley y que terminó dando lugar a la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (González-Rivas, 2006).

Lauro de Bosis se muestra, por tanto, como un digno heredero de dos tradiciones: de una parte, la clásica y, de otra, la romántica, aunque lo que realmente hereda es una sola tradición: la de la lectura romántica que se ha hecho de lo clásico durante el siglo XIX.

Dédalo y el Minotauro melancólico: Antonio Tabucchi, o el ingenio

Tal como indicábamos más arriba, nada más comenzar a leer la obra de Tabucchi, podemos apreciar la inmensa deuda que este escritor tiene contraída tanto con Borges como con las *Vidas imaginarias* de Marcel

Schwob. Si nos fijamos en el “Sueño de Dédalo...”, observamos sin dificultad lo mucho que debe a Borges este relato (el laberinto, la biblioteca de Babel, Asterión); tampoco es difícil observar cómo este relato inicial es un digno heredero del propio Schwob, de manera particular de su vida imaginaria de Empédocles. Con respecto a los elementos borgianos del relato, si bien en el laberinto de Tabucchi tenemos hexágonos y en la biblioteca de Borges se trata de octógonos, resulta obviamente común la naturaleza geométrica de los recintos. De manera similar, el cambio de perspectiva con respecto al Minotauro, normalmente visto como una mera bestia irracional y ahora descrito como un ser melancólico, nos recuerda al cuento titulado “La casa de Asterión” (recordemos que “Asterión” es el otro nombre para el Minotauro). Tabucchi (1996) nos habla de un “hombre-bestia” con cabeza de toro (p. 16), mientras que Borges (1989) lo describe de manera indirecta: “¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” (vol 1, p. 570).

El hecho de que el Minotauro esté enamorado de la luna podría dar lugar a muchos comentarios, si bien, de manera particular, nos ha recordado al *Calígula* de Albert Camus (2013), de una parte, y no podemos obviar que la luna sería, asimismo, el contrapunto del sol, que en el mito originario funde las alas de Ícaro. Como también indicábamos más arriba, no debe pasarse por alto el rasgo “futurista” de denominar a Dédalo “aviador”, algo que a todas luces supone un anacronismo y que puede estar evocando al propio movimiento futurista, donde el mito de Dédalo e Ícaro disfrutó de una moderna relectura aeronáutica.

Uno de los aspectos que resulta más inquietante en este relato es la propia consideración que se tiene en él del conocimiento de Dédalo y, en relación con esto, el desenlace tan inesperado que encontramos en la historia. Dédalo se encuentra perdido dentro de su propio laberinto y no recuerda cómo salir de él, a pesar de ser él mismo quien había construido tal recinto para encerrar al monstruo:

Soñó que se encontraba en las entrañas de un palacio inmenso, y estaba recorriendo un pasillo. El pasillo desembocaba en otro pasillo y Dédalo, cansado y confuso, lo recorría apoyándose en las paredes. Cuando hubo

recorrido el pasillo, llegó a una pequeña sala octogonal de la cual partían ocho pasillos. Dédalo empezó a sentir una gran ansiedad y un deseo de aire puro. Enfiló un pasillo, pero éste terminaba ante un muro. Recorrió otro, pero también terminaba ante un muro. Dédalo lo intentó siete veces hasta que, al octavo intento, enfiló un pasillo larguísimo que tras una serie de curvas y recodos desembocaba en otro pasillo. Dédalo entonces se sentó en un escalón de mármol y se puso a reflexionar. En las paredes del pasillo había antorchas encendidas que iluminaban frescos azules de pájaros y de flores.

Sólo yo puedo saber cómo salir de aquí, se dijo Dédalo, y no lo recuerdo. Se quitó las sandalias y empezó a caminar descalzo sobre el suelo de mármol verde. Para consolarse, se puso a cantar una antigua cantinela que había aprendido de una vieja criada que lo había acunado en la infancia. Los arcos del largo pasillo le devolvían su voz diez veces repetida.

Sólo yo puedo saber cómo salir de aquí, se dijo Dédalo, y no lo recuerdo. (Tabucchi, 1996, pp. 15-16)

Dédalo se encuentra, finalmente con un hombre que tiene cabeza de toro y está muy triste, dado que nunca ha podido ver cómo es el mundo fuera de aquella cárcel. Dédalo siente una enorme compasión por él y decide ayudarlo. Lo primero de todo, según le cuenta el Minotauro, deben sortear a los guardianes que lo custodian:

El hombre bestia levantó otra vez la cabeza y lo miró con sus ojos bovinos. En esta habitación hay dos puertas, dijo, y vigilando cada una de las puertas hay dos guardianes. Una puerta conduce a la libertad y otra puerta conduce a la muerte. Uno de los guardianes siempre dice la verdad, el otro miente siempre. Pero yo no sé cuál es el guardián que dice la verdad y cuál es el guardián que miente, ni cuál es la puerta de la libertad y cuál es la puerta de la muerte. (pp. 16-17)

Para ello, Dédalo debe idear una argucia que le permita superar este primer obstáculo. Como acabamos de leer, sabemos que la estancia donde se encuentra encerrado el Minotauro tiene dos puertas, una que conduce a la libertad y otra que lleva a la muerte. Cada puerta está vigilada por un guardián, uno de los cuales siempre dice la verdad y el otro la mentira. Se trata del conocido acertijo de las dos puertas conocido gracias a Raymond Smullyan que, en un libro de 1978 titulado *¿Cómo se llama este libro?*, da

nombre al acertijo: “knights and knaves” (“caballeros y escuderos”) (Smullyan, 2004, p. x), lo que inspira, a su vez, una escena de la película titulada *Dentro del laberinto* (*Labyrinth*, de 1986). El título de la película nos daría, asimismo, un argumento más para justificar la presencia de este acertijo en el relato de Tabucchi, ya que, no en vano, estamos dentro del laberinto por antonomasia, como es el de Creta. De esta forma, en la más pura tradición de estos juegos lógicos, Dédalo pregunta a uno de aquellos guardianes qué puerta diría su compañero que es la que conduce a la libertad. Claramente, si se trata del guardián que dice la verdad, responderá que su compañero (el que dice la mentira) va a señalar la puerta que lleva a la muerte, mientras que el guardián mentiroso, según su costumbre falaz, va a afirmar también que su compañero (el que dice la verdad) indicará asimismo esta misma puerta. De esta forma, Dédalo sabe que no hay más que tomar la puerta contraria que indique uno u otro. El gusto por tales juegos lógicos va desde los antiguos griegos, que ya afirmaban aquello de que los cretenses eran mentirosos, como hasta el mismo Borges (1989), quien en una reseña al libro *Matemáticas e imaginación* (recogida en *Discusión*) encomia esta tradición:

De este último, con el que jugaron los griegos (Demócrito jura que los abderitanos son mentirosos; pero Demócrito es abderitano; luego Demócrito miente; luego no es cierto que los abderitanos son mentirosos; luego Demócrito no miente; luego es verdad que los abderitanos son mentirosos; luego Demócrito miente; luego...), hay casi innumerables versiones que no varían de método, pero sí de protagonistas y de fábula. Aulo Gelio (*Noches áticas*, libro quinto, capítulo X) recurre a un orador y a su alumno; Luis Barahona de Soto (*Angélica*, onceno canto), a dos esclavos; Miguel de Cervantes (*Quijote*, segunda parte, capítulo LI), a un río, a un puente y a una horca; Jeremy Taylor, en alguno de sus sermones, a un hombre que ha soñado con una voz que le revela que todos los sueños son vanos; Bertrand Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*, página 136), al conjunto de todos los conjuntos que no se incluyen a sí mismos. (vol. 1, p. 276)

Al margen de su pertinencia o no dentro del relato, se nos antoja cuando menos curiosa la inclusión de este pequeño dilema lógico en el

relato de Tabucchi, por más que parezca algo meramente anecdótico. Dentro de un sueño no suele haber lógica, cuando menos lo que entendemos por tal, de manera que el dilema aporta una suerte de elemento ajeno. Sin embargo, hay una razón algo más alejada que también puede estar en la base de la inclusión de este dilema en la historia de Tabucchi, como es el recuerdo de las puertas del sueño con las que termina el libro VI de la *Eneida*:

Dos son las puertas del Sueño, de las cuales una se dice
de cuerno, por donde fácil salida se da a las sombras verdaderas;
la otra resplandece del brillante marfil que la forma
pero envían los Manes al cielo los falsos ensueños.
Allí Anquises lleva luego a su hijo junto con la Sibila
con estas palabras y los saca por la puerta marfileña,
va éste derecho a las naves y encuentra a sus compañeros.
(Virgilio, trad. 1998, *Aen.*, libro 6, vv. 892-898)

Tabucchi (1997) se refiere en su relato titulado “Una jornada en Olimpia”, dentro de su libro *Los volátiles del beato Angélico*, a estas dos puertas⁴:

Además, aun cuando se quisiera creer en el mito, era verdad que los sueños ascienden desde el reino de Hipno y de su hermana, pero es necesario recordar que si éstos salían por la puerta de mármol de Hades se trataba de sueños falsos, mientras que si salían por la puerta de cuerno se trataba de sueños veraces. (p. 126)

La puerta de los sueños falsos no dejaría de ser, como apunta Hernández de la Fuente (2006) con referencia a Borges, la puerta de la literatura (p. 157).

De esta forma, mientras en la obra de Bosis la técnica se muestra como el elemento que va a marcar el factor de cambio, en Tabucchi es lo onírico aquello que se constituye en espacio verosímil de liberación y, sobre todo, de desenlaces tan alternativos como paradójicos.

⁴ Al respecto, Hualde Pascual (2000, p. 24).

El sueño de Bosis y el sueño de Tabucchi: una filología de lo posible

Si en la tragedia de Bosis Dédalo e Ícaro son soñadores, en el relato de Tabucchi no estamos más que ante un simple sueño o una experiencia onírica. No obstante, es pertinente partir de la esencial polisemia de la palabra “sueño”, bien como “anhelo” y “esperanza”, bien como el mero acto de “soñar” mientras dormimos. Que nosotros sepamos, a nadie se le había ocurrido hasta ahora poner en relación la obra de Bosis con la de Tabucchi, y no nos referimos únicamente al sueño de Dédalo escrito por este último, sino al conjunto de la obra. En este sentido, la presencia de varios poetas modernos entre los soñadores de Tabucchi nos hizo entrever la posibilidad de que hubiera podido figurar, entre tales poetas, Lauro de Bosis. Era como si, al hilo de esta doble lectura, se hubiera creado una historia posible, justamente la del sueño de Bosis narrado por el mismo Tabucchi. Esta suerte de “filología de lo posible” nos ha dado, asimismo, mucho que pensar, en la medida en que nuestros estudios no incidieran tan solo en lo ya escrito o creado, sino en la posibilidad de nuevas recreaciones. Desde esta perspectiva cabría imaginar el deseable ensayo que acerca de la *Eneida* podría haber escrito Italo Calvino para la compilación *Por qué leer los clásicos* (Calvino, 1995), o el maravilloso relato que Borges habría podido escribir acerca de la carta que Plinio el Joven dedicó a la existencia de los fantasmas (García Jurado, 2010-2011), o bien el hermoso diálogo entre Minos e Ícaro que podría haber recreado el no menos trágico Cesare Pavese (2001). Esta suerte de dimensión de lo posible o deseable nos atrae, sobre todo, a la hora de proponer un desenlace creativo, más que una esperable conclusión, para nuestro estudio. Por ello, no nos resistimos a recrear nuestra propia tentativa, que no es otra que la manera de imaginar cómo Antonio Tabucchi habría escrito el sueño de Lauro de Bosis.

Lauro de Bosis, aedo y kamikaze

Una noche de octubre de 1931, en la ciudad de Marsella, el poeta Lauro de Bosis soñó que era un inmenso albatros. Comprobó, sin embargo, que

las plumas de sus alas parecían pequeñas hojas de papel y, aunque no pudo entender la razón de aquel prodigio, le gustó observar cómo las láminas blancas emanaban un brillo parecido al de la nieve. Al poco tiempo, y sin temor alguno, emprendió un viaje que, como él bien sabía, no tendría retorno. Su destino era Roma, de manera que alzó rápidamente el vuelo, sin preocuparse ni de la distancia ni del posible cansancio.

Al cabo de unas horas, Bosis divisó el Coliseo, y comenzó a descender por medio de redondas cabriolas. Fue entonces cuando sintió que sus alas se estaban desmenuzando poco a poco. Además, las pequeñas láminas blancas se habían emborronado con letras rojas. Entre otras, Bosis pudo reconocer palabras como CONTRA y MUSSOLINI. Poco a poco, a medida que sus alas se deshacían, él iba descendiendo suavemente hacia el suelo, hasta terminar aterrizando en la Piazza Venezia, frente al Altar de la Patria.

Allí, ya incapaz de volar, intentó ponerse en pie, sobre todo para alejarse de unos hombres vestidos de negro que se dirigían a él amenazantes. Aquellos hombres estaban intentando recoger los papeles que habían caído del cielo, y no tardaron en darse cuenta de que provenían de las alas de Bosis, que cojeaba torpemente sobre el pavimento. Ahora ya no era el ave majestuosa que había surcado los cielos romanos, sino un pobre pato desamparado y desnudo.

Cuando los hombres con camisa negra se acercaron a él le propinaron, entre risas y humillaciones, varias patadas. Bosis sintió un dolor insoportable que lo dejó semiinconsciente. Fue entonces cuando apareció, también vestido de negro, Benito Mussolini, que le reprochó paternalmente su traición: “Antes eras un aedo y ahora te has convertido en un pobre pájaro moribundo”, le dijo el dictador. “Podrías haber cantado mis hazañas, pero preferiste difamarme”, continuó diciendo.

Lauro quiso responderle, intentando incorporarse sobre sus torpes patas, que parecían clavadas en el suelo. Al fin pudo decirle que se alegraba de no ser un poeta servil. Luego añadió que no le importaba morir por su propia dignidad, como le había ocurrido al más querido de sus personajes literarios, el aedo Ícaro.

Mussolini ni se inmutó ante aquellas palabras inspiradas por el dolor y la rabia, y se limitó a decir: “Ah, sí, tu tragedia, que nadie leerá. Pero tú no eres Ícaro, sino un ave inmundada. ¿Dónde están tus alas?”

En ese mismo instante, de nuevo en Marsella, Bosis se despertó abruptamente y pudo así escapar de su pesadilla. Ya en pie, recordó que dentro de tres horas tendría que pilotar una avioneta hasta Roma, cargada de pasquines antimussolinianos. Había diseñado meticulosamente el desenlace de su historia, y ahora sintió cómo, al fin, él mismo iba a ser el protagonista de esta nueva tragedia.

Referencias

- Borges, J. L. (1989). *Obras Completas* (3 vols.). Barcelona: Emecé.
- Bosis, L. de (prefacio de G. Murray). (1933). *Icaro*. (Ed. bilingüe, trad. al inglés R. Draper). New York: Oxford University Press.
- Calvino, I. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Camus, A. (2013). *Calígula*. Madrid: Alianza.
- Farrell, J. (1992). Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis. *Italica*, 69(2), 198-209.
- García Gual, C. (2017). *Diccionario de mitos*. Madrid: Turner.
- García Jurado, F. (2008). *Marcel Schwob: Antiguos imaginarios*. Madrid: ELR.
- García Jurado, F. (2010-2011). “Casa tomada”, *Domus pestilens*. Julio Cortázar reescribe a Plinio el Joven. *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition*, 13-14, 89-111.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica: Conceptos, historia y métodos*. México: UNAM.
- García-Jurado, F. (2026). *Atlas hispánico de la tradición y recepción clásica* (AHTRC). Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20589119>
- Ginzburg, C. (1976). High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Past and Present Society*, (73), 28-41. https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/hi203/group3/high_and_low.pdf
- González-Rivas Fernández, A. (2006). *Frankenstein; or the Modern Prometheus*: Una tragedia griega. *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 19, 309-326. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/es/article/view/2720>
- Hernández de la Fuente, D. (2006). Homero, Borges y las puertas del sueño. En J. Cano Cuenca et al. (Eds.), *Tropeia: Tributo a Carlos García Gual*. Madrid: Sietenanos, 155-163.
- Highet, G. (1949). *The Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Horacio (2007). *Odas. Canto secular. Epodos*. (Trad. de J. L. Moralejo Álvarez). Madrid: Gredos.
- Hualde Pascual, P. (2000). Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: Tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi). En P. L. Zambrano Carballo et al. (Eds.), *El retrato literario*,

tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 217-227.

Miracco, R. (com.) y Piccone, A. (coord.) (2005). *Aérea. Cielos Futuristas* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo.

Ovidio (2007). *Metamorfosis*. (Trad. de M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel). Madrid: Cátedra.

Ovidio (2026). *Arte de amar. Remedios de amor*. (Trad. de J. L. Arcaz). Madrid: Alianza.

Pavese, C. (2001). *Diálogos con Leucó*. Barcelona: Tusquets.

Picasso, P. (2000). *Picasso, Minotauro* [Catálogo de exposición, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2001]. Madrid: Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Schwob, M. (prólogo de J. L. Borges). (1987). *Vidas imaginarias*. Barcelona: Orbis.

Smullyan, R. M. (2004). *¿Cómo se llama este libro? El enigma de Drácula y otros pasatiempos lógicos*. Madrid: Cátedra.

Tabucchi, A. (1996). *Sueños de sueños y de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Barcelona: Anagrama.

Tabucchi, A. (1997). *Los volátiles del Beato Angélico*. Barcelona: Anagrama.

Virgilio (1998). *Eneida*. (Trad. de R. Fontán Barreiro). Madrid: Alianza.

Wilder, T. (1996). *Los idus de marzo*. Madrid: Alianza.

Ziolkowski, T. (2008). *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*. Oxford University Press.

Anexo



Tato (Guglielmo Sansoni), *Sobrevolando en espiral el Coliseo (Spiralata)*, 1930.