

LA COORDENADA ESPACIAL EN LA NARRATIVA DE NAÿĪB MAḤFŪZ

Clara M^a Thomas de Antonio

This article analyses the diachronic evolution of the way by which the Egyptian Nobel NaÿĪb MaḤfŪz (b. 1911) describes the spatial coordinate in his narrative work, through many fragments of his numerous novels and tales. This analysis demonstrates that he moves from a real space into an ideal, imaginary or symbolical one, following his changing relation -fusion, refusal, distance- with reality.

El escritor egipcio NaÿĪb MaḤfŪz (n. 1911), que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1988, ha sido reconocido mundialmente como el gran novelista de El Cairo, aunque no es ése el único escenario de sus obras. La utilización que realiza de la coordenada espacial va variando a medida que avanza su producción. Por ello comenzaremos exponiendo algunos fragmentos de sus novelas y cuentos en orden cronológico, lo que nos permitirá advertir la evolución que sufre su descripción de los lugares en que sitúa la acción de los relatos.

1. ETAPA DE NOVELA HISTÓRICA (1938-1945).

En esta primera fase la descripción del Egipto faraónico es sólo un mecanismo distanciador para facilitar la crítica de la sociedad egipcia de postguerra. Una novela representativa de esta etapa es *La batalla de Tebas* (*Kifāḥ Tība*, 1944). En ella el escenario principal es Egipto, y especialmente el Nilo, convertido en personaje de la obra, arma de guerra y materialización del paso de los días. La novela comienza con estas palabras:

"Una nave de afilada proa, rematada por una talla de loto, cortaba las tranquilas y majestuosas olas del sagrado río" (MaḤfŪz, 1995: 17).

Gran parte de la acción se desarrolla en Tebas, que es descrita como una ciudad ideal, mítica, llena de grandeza y sede del poder religioso y político:

"- Mira... ¿Ves Tebas? ¡Ésa es Tebas!

Miraron todos hacia donde señalaba el hombre y vieron una gran ciudad rodeada por altísimas murallas. Detrás se divisaban obeliscos tan altos que parecía que sostenían la cúpula celeste, y al Norte se podían ver los enhiestos muros del famoso templo de Amón, el adorado

señor del ejército, de modo que los ojos no percibían más que un inmenso edificio que se alzaba hasta el cielo. (...) El pequeño cortejo se movió en dirección al palacio del nomarca de Tebas (...) contemplando los templos, los lugares de diversión, las estatuas, los caminos, los palacios, los mercados y las olas de gentío. (...) Era como si todo testimoniara la grandeza de la ciudad, pues competía con la propia Manaf [Menfis]. (...) El cortejo llegó a la plaza del palacio, una plaza amplia a cuyos lados estaban los edificios del gobierno, la sede de los *tati* o visires y los cuarteles generales del ejército. En el centro se alzaba deslumbrante el majestuoso palacio, tan grandioso como el de la propia Manaf. Los vigías estaban apostados en las murallas y alineados en dos filas ante la gran puerta" (Maḥfūz, 1995: 19, 21-22).

2. ETAPA REALISTA O DE NOVELA CAIROTA (1945-1952).

En las ocho novelas de esta etapa El Cairo será el escenario preferido para el desarrollo de la acción, alcanzando sus más altas cotas las descripciones de sus distintos barrios y personajes, realizadas unas veces de forma detallada y lenta, recalando su importancia para el desarrollo de la acción, y otras de forma rápida, sólo con función informativa. Aunque estos barrios son reales, aparecen sumidos en la intemporalidad.

La acción de *El Cairo nuevo* (*Al-Qāhira al-ḡadīda*, 1946) se sitúa en unos barrios de distinto nivel social al que pertenecen sus protagonistas. Lugar y personajes son descritos minuciosamente. Es interesante destacar una escena localizada fuera de esos barrios: las pirámides, donde pasan un día de excursión Maḥyūb y Taḥīya; el protagonista, rechazado por la joven rica, expresa su frustración y su ira en función del lugar:

"Luego montó [Taḥīya], cerró la portezuela y dijo al chófer que arrancara. Mahyub se quedó mirando hasta que el desnivel del terreno ocultó el automóvil, dejándole definitivamente solo al pie de la pirámide. Permaneció quieto un instante -¡se lo había ordenado ella!-, sintiéndose melancólico. (...) Miró la alta pirámide y a continuación rezongó con sorna:

- Cuarenta siglos contemplan mi tragedia desde la cima de esta pirámide.

Y, sin transición, le dominó una súbita oleada de ira que le congestionó el pálido rostro y le hinchó las narices. Le daban ganas de descargar sobre El Cairo los enormes bloques de piedra de las pirámides" (Maḥfūz, 1990b: 68-69).

También es notable en esta novela la descripción del salón de la Residencia de Ciegas donde se va a celebrar una fiesta benéfica en que el protagonista pretende medrar; en ella destaca la importancia del lugar para el desarrollo de la acción:

"Se presentó temprano en la Residencia de la Organización de Ciegas. El edificio le pareció grande y bonito. Estaba rodeado por un jardín espléndido y umbrío. Pasó a una gran sala rectangular, con un amplio escenario al fondo. Frente a él se habían dispuesto filas de sillas. En las paredes laterales se veían las puertas de los balcones, que daban al jardín. Eran poquísimos los invitados que habían llegado antes que él. Eligió tranquilamente un sitio y procedió a examinar el espacio con ojos de sorna, preguntándose si podía confiar en que el viaje que empezaba en aquella casa terminara en una oficina del gobierno. Entretanto llegaba gente y más gente, que era acogida por un grupo de señoritas invidentes. A los tres cuartos de hora había una auténtica aglomeración de hombres y mujeres que a Mahyub casi le daba vértigo. (...) Aquel mundo esplendoroso le ofuscaba: ¿Dónde se

escondía, para que habitualmente no pudiera vérselo? ¡Qué trajes tan magníficos! ¡Qué joyas tan preciosas! Con una sola se podían pagar los gastos de todos los estudiantes de la Universidad" (Maḥfūz, 1990b: 81-82).

En *El callejón del Almirez/de los milagros* (*Zuqāq al-Midaqq*, 1947) el auténtico protagonista es el callejón que da título a la novela. La descripción con que inicia esta obra es la típica de su etapa realista. Se trata de una descripción dinámica -en la que intercala la de los personajes, que suprimimos- que nos sitúa perfectamente en el escenario principal, con toda su carga de historia y su hervor de vida, recalcando así su carácter de permanencia frente al paso del tiempo:

"Muchos testimonios lo proclaman: el callejón de Midaq fue una de las joyas de otros tiempos y brilló como rutilante estrella en la historia de El Cairo. ¿A qué Cairo me refiero? ¿Al de los fatimíes, al de los mamelucos o al de los sultanes otomanos? La respuesta sólo la saben Dios y los arqueólogos. A nosotros nos basta con constatar que el callejón es una preciosa reliquia del pasado. ¿Cómo podría ser de otra manera con el hermoso empedrado que lleva directamente a la histórica calle Sanadiqiya? Además tiene el café que todos conocen como el Café de Kirsha, con muros adornados de abigarrados arabescos. Todo esto con una antigüedad neta, en estado de ruina y decadencia, y con fuertes efluvios de medicinas y drogas de otras épocas, que al paso del tiempo se van sustituyendo por los del presente y los del futuro.

Aunque el callejón está totalmente aislado del bullicio exterior, tiene una vida propia, cuyas raíces conectan, básica y fundamentalmente, con un mundo profundo del que guarda secretos muy antiguos.

Se anunciaba la puesta del sol, envolviendo el callejón de Midaq en un velo de sombras, más oscuro aún porque estaba encerrado entre tres paredes, como una ratonera. Se entraba a él por la calle Sanadiqiya, y luego el camino subía en desorden, flanqueado por una tienda, un horno y un café a un lado, por otra tienda y un bazar al otro, para acabar de pronto, igual que acabó su glorioso pasado, ante dos inmuebles contiguos, compuestos de tres pisos cada uno.

Los ruidos del día se habían apagado y se comenzaban a oír los del atardecer, susurros dispersos, unas jaculatorias por acá, un 'Buenas noches a todos' por aquí, un 'Pasad, es la hora de la tertulia' por allá. '¡Sé bueno, tío Kamil, y cierra la tienda!', '¡Cambia el agua del narguilé, Sanker!', '¡Apaga el horno, Yaada!', 'Este hachís me oprime el pecho', 'Cinco años de apagones y bombardeos es el precio que hemos de pagar por nuestros pecados'.

Dos tiendas, sin embargo, la del tío Kamil, el vendedor de dulces, a mano derecha de la entrada del callejón y la barbería de enfrente, continuaban abiertas después de la puesta del sol. (...)

La barbería, aun pequeña, era considerada como elegante. Tenía un espejo y un sillón, además de los instrumentos propios del oficio (...)

En el fondo del callejón los dos inmuebles habían cerrado los postigos para protegerse del fresco de la hora. De sus rendijas salía la luz de las lámparas. El callejón de Midaq hubiera quedado en completo silencio de no ser por el Café de Kirsha, que encendía sus lámparas, de luz eléctrica, en cuyos cables anidaban las moscas, y se empezaba a llenar de contertulios. Era una sala cuadrada, bastante destartada. Sin embargo, las paredes, a pesar de su ruina, estaban adornadas de arabescos. Los únicos indicios de su gloria pasada eran su antigüedad y los pocos divanes que había repartidos por la sala. En la entrada del café, un operario se aplicaba en fijar

un gastado aparato de radio a la pared. En los divanes había unos cuantos clientes fumando el narguilé y bebiendo té" (Maḥfūz, 1989e: 9-11).

Este tipo de barrios antiguos es un medio muy bien conocido por el autor, que describe no sólo su aspecto externo sino también su historia y su carácter. Aunque es la historia de un callejón específico, podría ser la de cualquier barrio de cualquier ciudad árabe. El medio condiciona la vida de sus habitantes. Incluso la posición social de los personajes está en función de la altura del piso en que viven: los pisos más altos corresponden a los más ricos y los más bajos a los más humildes. La descripción de este barrio contrasta con la de otros barrios modernos similares a los de cualquier ciudad occidental. Ḥamīda es seducida por un hombre que la lleva fuera de su barrio, a su apartamento, que en realidad es una casa de citas:

"- Hemos llegado al final de la calle.

- Pero el mundo no se termina en la calle del Muski (...) Si quieres podemos coger un taxi -le dijo él seductoramente (...).

¡Un taxi! La palabra resonó en sus oídos como un sonido mágico. En su vida había subido a un taxi. Pero sería muy grave subir a un taxi con un desconocido, y sin embargo, el riesgo la incitó a desafiar las reglas (...). El taxi arrancó y ella (...) se dejó deslumbrar por las vivas luces que pasaban en rápida sucesión, por el nuevo mundo que pasaba por delante de la ventanilla, un mundo risueño y brillante. (...) El taxi circulaba sin dificultad abriéndose camino por entre un río de coches, tranvías y gente (...)

- Esta es la calle de Sharif Pacha. Mi casa está por aquí. ¿No te gustaría verla? (...) Está en este edificio -añadió.

La muchacha vio un inmueble cuya entrada era mucho más grande que el callejón de Mīdaq. (...) Subieron por una ancha escalera hasta la primera planta. Luego atravesaron un ancho vestíbulo hacia la puerta de un apartamento. El hombre sacó una llave del bolsillo y abrió (...). La muchacha se encontró en un pasillo largo al que daban varias puertas, iluminado por una potente luz eléctrica (...). Faray Ibrahim se dirigió a la que daba frente a la entrada, la empujó e invitó a Hamida a entrar. Ella se encontró en una pieza de medianas dimensiones, amueblada con sillones y sofás de cuero, con un tapiz bordado en medio y un gran espejo que llegaba al techo" (Maḥfūz, 1989e: 237-242).

En conjunto, Maḥfūz quiere resaltar el enfrentamiento entre mundo oriental -el callejón aislado que ofrece seguridad, a pesar de sus pegas- y mundo occidental -barrios exteriores y campamento inglés, donde se trastocan todos los valores- simbolizando así la lucha entre tradición y modernidad que sufre Egipto en tiempos de la segunda guerra mundial.

En *El espejismo (Al-sarab, 1948)*, al ser una novela psicológica -excepcional en esta etapa del autor-, destaca la descripción del hogar del protagonista, más referida a su significado para el personaje que al propio lugar. Kāmil, dominado por su asfixiante madre, liga sus recuerdos del pasado a la casa de su abuelo, que adquiere en esta descripción todo el sentido psicológico que domina la novela, por lo que no precisa de otros detalles:

"La casa de mi abuelo en Almanil fue el lugar donde nací, donde jugué, todo mi mundo. De las dos grandes plantas de que constaba ocupábamos la superior. También tenía un patinillo. De la casa no quiero hablar; lo que a mí me incumbe es recuperar el pasado. Pero no hay

pasado sin una casa en torno a la cual giren los recuerdos. Mi vida está ligada a aquella casa para siempre, no se separará de ella mientras viva. Porque una casa no es un edificio, ni una obra arquitectónica; es un bastión incommovible en el tiempo donde se refugian las palomas del recuerdo y zurean por los años perdidos de nuestra vida" (Maḥfūz, 1989c: 15-16).

También es significativa la descripción, rica en detalles visuales, de la calle y del café en los que Kāmil espía a su mujer, Rabāb, pues se realiza en función de dicho espionaje:

"Me apeé en la parada del Ministerio, llamé un taxi y dije al taxista que me llevara al barrio de Alabasfa. Quería llegar antes al sitio donde trabajaba [Rabab] para buscarme un lugar seguro desde donde observar. El jardín de infancia estaba en la calle Kamal -perpendicular a la avenida a mano izquierda-, según se entraba a la derecha, pasadas dos casas. Desde la parada examiné los contornos y vi que, a mano derecha de la avenida, había otra perpendicular precisamente frente a la calle Kamal y, a la entrada de la misma, un cafetín desde donde se veía bien, aunque de lejos, el jardín de infancia. Me instalé en él y me puse a observar a Rabab cuando entrara y saliera del trabajo. La puerta del café quedaba en perpendicular a la avenida y yo me instalé junto a la entrada, que era desde donde mejor podía ver lo que me interesaba, y porque me permitía esconderme si las circunstancias lo exigían, corriendo para atrás la silla. Me bastó una mirada para hacerme cargo de hasta qué punto era miserable el café. Las mesas eran viejas; las sillas, deslucidas y mal conservadas; la clientela, de nubios. Pero nada de ello me importó; al contrario, me dio seguridad. Una vez instalado fijé la vista en la calle Kamal" (Maḥfūz, 1989c: 236-237).

En *Principio y fin* (*Bidāya wa-nihāya*, 1949) la acción se desarrolla en barrios de distinto nivel social -e incluso en alguna otra localidad egipcia-, en función de las andanzas de los personajes. Una de las descripciones más notables es la del puente sobre el Nilo al que Ḥasanayn conduce a su hermana Nafisa, que se ha deshonrado, para que se suicide; el aspecto externo del lugar refleja con mucha fuerza las dramáticas emociones internas de ambos:

"Se encontraron solos a la entrada del puente. Los faroles que lo flanqueaban daban mucha luz y el puente resultaba perfectamente alumbrado, mientras que en las orillas del Nilo la oscuridad era cerrada, tanto hacia el norte como hacia el sur, a pesar de los faroles espaciados y de la luz incierta. Los árboles, abundantes en ambas riberas, parecían fantasmas gigantes. El lugar estaba desierto; sólo, de vez en cuando, algún viandante apresurado. Las ramas hacían eco al gemido del aire frío y cuando el aire se calmaba podía oírse el roce de las hierbas, como un susurro. (...)

-¡Que Dios tenga piedad de todos nosotros!, exclamó roncamente Hasanayn mientras echaba a andar a toda prisa, como un fugitivo, dejándola sola al filo del puente. (...) Dirigió la vista hacia el puente, que se le apareció como una masa sorda y fulgurante de luz y cuyos dos extremos se asían decididos y tercios a las dos orillas, como una fiera hincando los colmillos en su presa" (Maḥfūz, 1988b: 317-318).

Su obra más famosa, la Trilogía, está compuesta por las tres últimas novelas de esta etapa, tituladas con los nombres de las calles donde discurre gran parte de la acción: *Bayna-l-Qaṣrayn*, *Qaṣr al-ṣawq* y *Al-sukkarīya*. La estructura de las tres obras es similar, comenzando con la descripción de un escenario doméstico, destinado a las mujeres, ya que los exteriores están reservados a los hombres, salvo en la tercera novela, en que ya son patentes los cambios que se han ido produciendo en la sociedad caiota.

En el callejón de *Entre dos palacios* (*Bayna-l-qaṣrayn*, 1956) se halla el domicilio familiar de Aḥmad ʿAbd al-Ŷawwād, donde habita la primera generación -los padres- con sus hijos aún solteros: Yāsīn -hijo sólo del padre-, Jadīŷa, ʿĀʿiṣa, Fahmī y Kamāl. Tras presentar a Amīna, la madre, esperando a su marido, Maḥfūz nos ofrece una descripción del dormitorio conyugal, parte del ámbito doméstico:

"[Amīna] dejó la lámpara sobre una mesita situada frente al sofá. La habitación se iluminó y mostró su suelo cuadrado y amplio, sus altas paredes y su techo de vigas paralelas, además de su espléndido mobiliario, con la alfombra de Shiraz, el gran lecho con cuatro columnas de cobre, el gigantesco armario y el largo sofá cubierto por un tapiz hecho de pequeños retales con diversos estampados y colores. La mujer fue hacia el espejo y echó un vistazo a su imagen" (Maḥfūz, 1989b: 9).

Después, como lo hizo en *Jān al-Jalīlī* (1945) o lo hará en muchas obras posteriores, hay una descripción de la calle y el barrio -el ámbito exterior- vistos por Amīna desde detrás de la celosía de su dormitorio, que finaliza con la del resto de la mansión:

"La celosía estaba situada frente a la fuente de Bayn el-Qasrayn, y bajo ella se encontraba la calle de el-Nahhasīn, que bajaba hacia el sur, con la de Bayn el-Qasrayn, que subía hacia el norte. La calleja de la izquierda era estrecha y sinuosa y estaba envuelta en una oscuridad que se hacía más densa en los lugares más altos, adonde daban las ventanas de las casas dormidas, y se difuminaba en la partes más bajas a causa de las luces procedentes de los faros de los coches y de los rótulos luminosos situados en los cafés y en algunas tiendas que permanecían en vela hasta que despuntaba el alba. A la derecha, la calle estaba envuelta en sombras, ya que en esa zona no se encontraban los cafés sino las grandes tiendas que cerraban temprano sus puertas. Sólo detuvo la mirada ante los minaretes de Qalawūn y Barquq, que relucían como fantasmas de gigantes despiertos bajo la brillante luz de las estrellas. Era un panorama al que sus ojos estaban acostumbrados desde hacía un cuarto de siglo. (...) Aquella gran casa, con su patio polvoriento, su pozo profundo, sus pisos y sus amplias habitaciones de techos altos, sólo la había albergado a ella durante la mayor parte del día y de la noche" (Maḥfūz, 1989b: 9-10).

Entre los escenarios no-domésticos, destaca la descripción de la tienda del padre, que se repetirá de forma similar en otras obras:

"La tienda era de medianas dimensiones, con una selección de café, arroz, frutos secos y jabón, apilada en sus estanterías y sus laterales. En la esquina de la izquierda, frente a la entrada, estaba el escritorio del señor, con sus libros de registro, sus papeles y su teléfono. A la derecha de su asiento estaba la caja fuerte verde, empotrada en la pared, con un aspecto que revelaba su dureza y cuyo color recordaba al de los billetes de banco. En el centro de la pared, sobre el escritorio, estaba colgado un marco de ébano en cuyo interior estaba escrita la *basmala* con letras doradas" (Maḥfūz, 1989b: 31).

Otro escenario no-doméstico es el lugar en que el señor Aḥmad pasa sus veladas acompañado por sus amigos y mujeres de vida alegre:

"En casa de Zubayda, la cantora, había una sala denominada sala de fiestas, una habitación que ocupaba el centro de la vivienda como si fuera el salón (...). El salón estaba adornado de forma típica y atrayente; con sus divanes dispuestos unos junto a otros, tapizados de brocado, confortables, que sugerían la libre acción y la licencia y alineados a ambos lados, hasta llegar

al fondo, en donde aparecía el sofá de la señora, rodeado de cojines y almohadones para la orquesta. En cuanto al suelo, rectangular, estaba cubierto con una alfombra de colores y dibujos variados; sobre una consola, centrada en el muro de la derecha y convertida en foco de belleza y claridad, ardían las velas embutidas en candelabros. Además, había una lámpara imponente colgando del centro de una linterna, en medio del techo de la habitación, provista de ventanas que daban a la azotea de la casa, abiertas en las noches calurosas y cerradas mediante unos bastidores acristalados en las noches frías.

Zubayda se sentó con las piernas cruzadas sobre el diván, y se colocaron a su derecha su hija adoptiva Zannuba, la tañedora del laúd, y a su izquierda Abdu, el guitarrista ciego; las mujeres de la orquesta se repartieron por igual los asientos, a derecha e izquierda; una sostenía el adufe, otra rozaba la *darabukka* con la mano, una tercera jugueteaba con los címbalos. La sultana honró al señor Ahmad haciéndole sentar en el primer puesto de la derecha, en tanto que el resto de sus amigos se sentaba sin ceremonia como si fuese de la casa; lo cual no era de extrañar, pues el ambiente no les era nuevo y a la sultana no la veían por primera vez" (Maḥfūz, 1989b: 70-71).

Con estas descripciones contrastantes, Maḥfūz dibuja la neta separación existente entre los ámbitos masculino y femenino.

En el callejón del *Palacio del Deseo* (*Qaṣr al-šawq*, 1957) está la casa de Yāsīn, heredada de su madre, descrita de manera análoga a la novela anterior. Ahora los protagonistas son los hijos, cuyas vivencias van siempre conectadas a los ámbitos en que se desenvuelven, descritos de modo igualmente minucioso. En esta obra destacan las descripciones relativas a ciertos barrios y palacetes de alto nivel, ligados al amor no correspondido del hijo menor, Kamāl, hacia la rica ʿĀ'ida; por ejemplo, la del palacio de ésta el día de su boda con un personaje de la alta sociedad:

"El palacio de los Shaddad no necesitaba nada nuevo para aumentar en magnificencia a los ojos de Kamal; pero aquella tarde de diciembre parecía tener un aspecto diferente al habitual. Las luces se derramaban sobre el edificio hasta el punto de cubrirlo. Todos sus rincones y todos sus muros aparecían ceñidos por un collar de perlas luminosas. Bombillas de diferentes colores brillaban sobre su superficie, desde la azotea hasta la parte baja de las paredes; y también en la gran tapia, en la puerta colosal y hasta en los árboles del jardín, pareciendo que sus flores y sus frutos se hubiesen convertido en luces rojas, blancas y verdes. De todas las ventanas salía luz, todo parecía gritar invocando alegría. Cuando Kamal, al acercarse, vio este espectáculo, creyó estar seguro de que se dirigía por primera vez en su vida al reino de la luz. Grupos de jovencitos se amontonaban en la acera, frente a la entrada de la casa por la que habían extendido arena rubia como el oro. Los dos batientes del portal estaban abiertos para recibir a los invitados, al igual que los de las puertas del *salámlík*, cuyo interior iluminaba una gran lámpara colgada en el techo de la sala de recepción. El balcón principal se llenaba a menudo de grupos de señoritas deslumbrantes, con sus hermosos vestidos de noche. Shaddad Bey, entre un grupo de hombres de la familia, se mantenía en su puesto a la entrada del *salámlík* para acoger a los que llegaban, mientras que en el porche engalanado los hombres de una maravillosa orquesta propagaban sus melodías hasta los confines del desierto" (Maḥfūz, 1990: 237).

También es frecuente que la alta sociedad viaje al extranjero, bien por estudios, bien por

motivos de trabajo. Kamāl pregunta al hermano de su amada, ya casada:

"- ¿Tendrás ocasión de visitar a Hasam Selim y a la señora Aida? (...)

- Cuando establezca mi residencia en París, tendré que pensar sin más remedio en realizar un viaje a Bruselas" (Maḥfūz, 1990: 166).

A pesar de estos nuevos escenarios, la escena inicial también describe una estampa del domicilio paterno, similar a la de *Entre dos palacios*, aunque en todos los lugares empiezan a apuntarse cambios que serán más notorios en la novela siguiente.

En el callejón de *La azucarera* (*Al-sukkarīya*, 1957), que cierra la Trilogía, está el nuevo domicilio de las hijas casadas, pero Maḥfūz vuelve al primitivo escenario de Bayna-l-Qaṣrayn, señalando de forma sutil y menos detallada los cambios del mundo doméstico y del mundo exterior. El señor Aḥmad, cuya salud se ha ido deteriorando, se ve confinado en el hogar: ya no sale de noche, ni tiene tertulia ni veladas con los amigos. Los hijos también han sufrido diversas vicisitudes que han alterado sustancialmente sus existencias. Ahora los protagonistas son los nietos, que van tomando posturas diferentes frente a los acontecimientos y ya no es tan tajante la separación entre el ámbito destinado a la mujer, que va saliendo del mundo doméstico, y el del hombre. En la escena inicial la familia está reunida en torno al brasero en una noche de invierno, mostrando más que el aspecto del lugar las alteraciones que el paso del tiempo ha producido en los personajes -la madre, que ya es abuela, la hija viuda, la antigua sirvienta y la joven nieta- y en ciertos elementos del decorado:

"Las cabezas se agruparon en torno al brasero, y las manos se extendieron al calor de la lumbre: las manos finas y descarnadas de Amina, las petrificadas de Aisha, y las de Umm Hānafi, que se parecían al caparazón de una tortuga; pero esas otras, hermosas y de resplandeciente blancura, eran las de Nafma. El frío de enero casi se había convertido en hielo por toda la sala, esa sala que se conservaba como antaño, con sus alfombras de colores y sus sofás distribuidos junto a las paredes. Tan sólo había desaparecido el antiguo farol, con su candil de gas, y colgaba del techo una lámpara eléctrica. La sala también había cambiado de lugar, pues la reunión del café se había trasladado al primer piso; más aún, todo el piso superior se había trasladado al de abajo, para hacérselo accesible al padre, cuyo corazón ya no le ayudaba a subir la escalera de arriba" (Maḥfūz, 1991a: 9).

El paso del tiempo también se refleja en el aspecto de una de las tiendas del barrio y en sus adelantos técnicos:

"- Lo más bonito que tiene, señorita -continuó Umm Hānafi-, es la nueva tienda del tío Bayyumi: ¡Arañas de cristal, helados, dulces... toda llena de espejos y de luz eléctrica... y la radio funcionando día y noche! ¡Qué lástima me dan Hasaneyn el barbero, Darwīsh el vendedor de habas, el-Fuli el lechero y Abú Sarf el de las pipas, cuando miran desde sus tiendas desvencijadas a la tienda y al edificio de su antiguo colega...!" (Maḥfūz, 1991a: 10).

3. ETAPA POST-REALISTA O DE NOVELA DE TESIS (1961-1966).

Tras una etapa de silencio -que coinciden con los inicios del naserismo- Maḥfūz da un

importante giro a su producción. Los pilares de su narrativa, entre ellos la coordenada espacial, se definen de forma diferente. En unas obras hay un personaje protagonista y en otras el personaje es colectivo, pero en ambos casos están ligados al escenario. En algunas novelas sitúa la acción, por primera vez, fuera de El Cairo, en Alejandría, de forma total o parcial. Pero los lugares que describe ya no son los familiares y conocidos, sino un espacio extraño y anónimo, pues ahora la descripción del espacio tiene la función de distanciar y suele ser breve y emocional. Dada la abundante producción de esta etapa, nos limitaremos a mencionar las obras más representativas respecto a la coordenada espacial.

En *El ladrón y los perros* (*Al-liṣṣ wa-l-kilāb*, 1961) la acción se sitúa en El Cairo, y se describen con cierta precisión diversos escenarios abiertos o cerrados: La Ciudadela que domina toda la ciudad, algunos callejones, una residencia de estudiantes, el Monumento del Mártir, un cementerio, una celda en la cárcel, el domicilio de la ex-mujer del protagonista, el apartamento de la prostituta Nūr, la habitación de un *ṣayy*, el interior del café de Tarzán o la lujosa casa de un antiguo amigo. Pero lo que más destaca en estas descripciones es la percepción que de ellos tiene Sa'īd, el protagonista, alterándose en función de sus cambiantes estados de ánimo. Al principio de la obra, tras presentar su situación al salir de la cárcel y su deseo de vengarse de quienes le traicionaron, describe la coordenada espacial, teñida por sus sentimientos paranoicos o por sus recuerdos del pasado, alternando las descripciones con diálogos internos:

"Las tabernas han cerrado sus puertas y sólo quedan los callejones en los que se traman las conspiraciones. El pie cruza a cada instante el hoyo inmóvil de la acera, como si fuera una trampa: el estrépito de las ruedas del tranvía rechina repitiendo algo parecido a las maldiciones; los gritos dispersos de los vendedores se entremezclan, como si emanaran de las verduras. Juro que te odio. Las ventanas de las casas, tan seductoras aun cuando las casas estuvieran vacías; los decrepitos y sórdidos muros y ese extraño callejón de Sayrff, el lúgubre recuerdo, el lugar en el que el ladrón robó para después ocultarse en un abrir y cerrar de ojos. ¡Ay de los traidores! En este mismo callejón en el que avanzó arrastrándose para el ataque, como lo hace el reptil para acorralar al que está desprevenido. Un año antes salías del callejón llevando la harina del *Aíd* y ella iba delante de ti con Saná en brazos envuelta en su toquilla. ¡Ah!, ¡qué días tan maravillosos cuya realidad nadie puede comprender! Las impresiones del *Aíd*, del amor, de la paternidad y del crimen se habían grabado en mi piel. A lo lejos se divisaban las altas mezquitas y la cima de la ciudadela quedaba como suspendida del cielo puro. La calle desembocaba en la plaza; el verdor de los jardines resplandecía bajo los ardientes rayos; una brisa seca soplaba refrescante, a pesar del calor; la plaza de la Ciudadela con todos sus recuerdos pasados... Era preciso que su rostro tostado por el sol se distendiera y que refrescara con agua sus inflamadas entrañas para aparecer dócil y tranquilo, para representar el papel asignado tal y como debía. Atravesó la plaza por el centro dirigiéndose a la calle del Imam. Pasó por ella y se acercó a la casa de tres pisos que había al final de la calle, donde se bifurca en dos callejones que salen de la calle principal. En esta anodina vista, el enemigo descubrirá lo que le depara el encuentro, así que estudia muy bien tu ruta y sus lugares, y estas tiendas en las que las cabezas asoman como ratones asustados" (Maḥfūz, 1991: 20-21).

Más tarde la descripción de la lujosa mansión de Ra'ūf -antiguo revolucionario que le había incitado a robar por la causa y ahora estaba bien instalado en la Cornisa del Nilo- contrasta con

los demás ambientes, pues tiene la función de destacar su privilegiada situación al abrigo del régimen naserista. La visión de su salón evoca en Sa'īd la admiración que anteriormente había profesado ante aquel hombre:

"Un criado dio la luz y la vista de Sa'īd quedó deslumbrada por el fulgor de las lámparas que colgaban en forma de estrellas y lunas. Al esparcirse la luz, ésta se reflejó, centelleante, en los espejos que había por los rincones. Aparecían adornos sobre unos estantes dorados que surgían como de las tinieblas de la historia, junto con los adornos del techo, los motivos de las alfombras, los sillones mullidos y los cojines esparcidos por el suelo para colocar los pies. Luego clavó la mirada en el rostro del profesor, relleno, redondo. Aquel rostro que durante tanto tiempo había añorado y que había quedado guardado en su corazón por lo mucho que le había observado cuando antaño le escuchaba. El criado abrió la puerta que había en la pared de la izquierda y que daba al jardín y corrió las cortinas. Sa'īd continuaba mirando al profesor mientras observaba a hurtadillas las obras de arte" (Maḥfūz, 1991: 43).

Según indican Bejarano y Prieto (Maḥfūz, 1991: 16-17), los espacios amplios causan al protagonista sensación de inseguridad, que aumenta sus obsesiones y su sensación de acoso y opresión, mientras los cerrados le dan más sensación de seguridad y paz. Este esquema se repetirá en numerosas obras.

En *Las codornices y el otoño* (*Al-summān wa-l-jarīf*, 1962) la coordenada espacial está ligada a la situación política: La acción se sitúa parte en El Cairo y parte en Alejandría. Al inicio de la novela, un alto funcionario, 'Īsā al-Dabbāg, llega el 25 de enero de 1952 a la estación de El Cairo tras inspeccionar el frente en el Canal de Suez, y se encuentra con la ciudad en llamas. En la descripción se incluyen los elementos simbólicos que indican la situación política, con una clara alusión al colonialismo británico que había precedido a la independencia de Egipto:

"Seguí caminando hacia el centro de la ciudad (...) Las llamas se extendían por todas partes, danzaban en las ventanas, crujían en los techos, silbaban en las paredes, volaban por el aire, y el humo había cubierto el cielo (...) Los jóvenes destruían todo con frenética indiferencia y las paredes se desplomaban y retumbaban como truenos. La rabia contenida, la desesperación oculta, la tensión acumulada, todo lo que el pueblo había estado alimentando en su interior. De repente había reventado la botella lanzando un huracán de demonios. Hay que quemar muchas cosas, dijo para sí, pero no El Cairo. No sabéis lo que hacéis. Ni toda una división de tropas británicas haría la décima parte del daño que estáis haciendo vosotros. La batalla del canal ha concluido. La hemos perdido. Ya me he visto antes en apuros; mi corazón nunca miente. El gobierno no tiene soldados y el fuego es incontrolable (...) ¿Es que la destrucción, la enfermedad y el caos se van a propagar hasta que vuelvan los británicos a restablecer el orden? ¿Ha olvidado el pueblo, en su afán de destrucción, la independencia, el nacionalismo y sus grandes esperanzas?" (Maḥfūz, 1991b: 22-23).

Al-Dabbāg tiene grandes ambiciones y vive en un buen piso de Doqqī, descrito con breves pero sugerentes pinceladas:

"Estaban sentados en el cuarto de estar, que daba a la calle Halim, en Doqqi. (...) La magnífica casa en Doqqi era un signo de su triunfante tenacidad, y el mobiliario, un deleite para la vista. (...) Todas esas obras de arte que adornaban la entrada, el salón, la biblioteca...,

también eran 'regalos'" (Maḥfūz, 1991b: 33 -34 y 77).

Pero el pueblo egipcio se había cansado de la corrupción de los gobiernos nacionalistas bajo la monarquía, y llega la Revolución de Julio de 1952. El Comité de Purga, reunido en una sala que inspira terror -"de elevados techos y oscuras paredes, cargado con el olor a tabaco" (p. 68)- condena al corrupto al-Dabbāg. Al perder su puesto en el Ministerio, se queda desubicado, deseando huir con su novia "para siempre fuera de este mundo, a un lugar desconocido, un lugar en el que no hubiera política, ni trabajo, ni revoluciones ni pasado" (p. 80). Pero la boda no se celebra, y él acaba por huir a Alejandría, considerada tradicionalmente como ciudad de solaz y veraneo de gente acomodada, y ahora como ciudad-refugio, descrita en términos similares a los de la novela *Miramar*:

"El pequeño apartamento amueblado era la prueba de que en la civilización a veces hay un poco de humanidad. Allí estaba el mar, extendiéndose en la inmensidad del cosmos hasta fundirse con el horizonte. La benevolencia de octubre le prestaba prudencia y suavidad. Las paredes del apartamento estaban decoradas con retratos de la familia de la dueña, una mujer griega, y siempre que miraba hacia fuera, veía caras griegas en los balcones, en las ventanas y en las calles. Era un extranjero en un lugar lleno de extranjeros, y aquél era precisamente el mérito de Ibrahimiyya... El café con árboles en la acera, el zoco de las verduras con sus frescos colores, las tiendas elegantes, llenas de caras griegas (...) Podía ver el mar detrás de los edificios que descendían hasta la Corniche. Aquel mar, al que octubre había hechizado y mantenía en duermevela. Y podía ver también las bandadas de codornices, precipitándose hacia un destino ineludible, tras un fatigoso viaje repleto de heroicas quimeras. El Cairo no era ahora más que un recuerdo cubierto por la tristeza" (Maḥfūz, 1991b: 103-104).

En *Veladas del Nilo* (*Tartara fawqa-l-Nīl*, 1966) la novela comienza en un espacio cerrado y opresivo, la oficina de un Ministerio, cuya descripción inspira una fuerte sensación de monotonía y aburrimiento:

"Abril, mes de polvo y engaños. En el techo alto de la alargada habitación se remansaba negruzco el humo de tabaco. Las carpetas dormían el sueño de la muerte en los estantes. Era divertido observar la flojedad de la aparente diligencia que mostraba en cumplir con su necio trabajo: registrar letras y facturas, archivar carpetas, anotar el debe y el haber. Hormigas, cucarachas, arañas y el olor de polvo filtrándose por las ventanas cerradas" (Maḥfūz, 1989d: 13).

Esta atmósfera se contraponen al espacio semi-abierto en que transcurre la mayor parte de la novela: una barcaza anclada en el Nilo, donde los protagonistas buscan evadirse de su realidad, del trabajo sin sentido, charlando y fumando hachís, fundiéndose el lugar y los personajes:

"El pontón se erquía sobre las plomizas aguas del Nilo con el aire familiar de un rostro conocido. El espacio vacío de la derecha lo había ocupado durante años otro barco, hasta que en una crecida se lo llevó la corriente, y a la izquierda, sobre una ancha lengua de arena y cercado por una tapia de adobe, se alzaba el oratorio con el piso cubierto por una estera raída. Al llegar Anís Zaki al portillo de madera blanca flanqueado por setos de jazmines y violetas, tío Abduh, el vigilante, se levantó con toda su gigantesca estatura para saludarle desde su choza de barro techada con tablones y ramos de palmera. Fue hacia el muelle por un sendero empedrado que atravesaba una pradera con un huerto de berros en el centro y más allá, a la

izquierda, un enorme guayabo recubierto de hiedra. Los rayos del sol se derramaban como una bendición bienhechora por entre el ramaje de los alcanfores que dominaban el pequeño jardín, con sus árboles plantados en medio del camino.

Se desnudó, se puso su galabía blanca y se sentó de cara al Nilo, en el balcón de la cámara de popa, entregándose a la fugaz caricia de la brisa. Su mirada recorrió la vasta extensión del agua, sosegada, quieta, sin apenas una onda ni un destello, lámina metálica que transmitía con claridad las voces que llegaban de la larga hilera de barcas amarradas en la otra orilla, a la sombra de las acacias y las casuarinas. Dejó escapar un hondo suspiro.

- ¿Algo anda mal? -preguntó el viejo Abduh, mientras adosaba una pequeña mesa a la pared de la derecha, cerca del frigorífico noruego.

- Mezclé el hachís con un ambiente viciado y repugnante - murmuró volviéndose hacia él.

- Bueno, a fin de cuentas, ya está otra vez en su propio ambiente (...)

(Anīs) miró los libros alineados en la estantería que ocupaba todo el costado izquierdo de la cámara. Libros de historia, desde la Antigüedad hasta la era nuclear. Ámbito de su fantasía, alacena de sueños (...) Dispuso los asientos lo mejor que pudo: unos cuantos puf en forma de creciente lunar, entre la cámara y el balcón. En el punto central de la media luna colocó una gran bandeja de cobre con el narguile del hachís y todos sus accesorios. El crepúsculo se abatió sobre los árboles y el agua, mientras un sueño apacible se esparcía por el aire y bandadas de palomas blancas regresaban volando sobre el Nilo" (Maḥfūz, 1989d: 19-20, 23, 25).

En esta descripción hallamos todos los elementos que se irán repitiendo en las sucesivas descripciones de la barcaza. Ésta, aunque lugar real, representa el lugar irreal de los sueños y las alucinaciones en que el grupo de amigos huye de su realidad. Sólo vuelven a ella cuando bajan a tierra, en la excursión en coche en que atropellan a un ciclista y huyen, teniendo que enfrentarse al hecho después. Se produce una universalización del conflicto, a pesar de la sensación de realidad de los escenarios.

En *Hijos de nuestro barrio* (*Awlād ḥārati-nā*, 1967) -escrita al principio de esta etapa pero publicada más tarde- Maḥfūz quiere trazar una especie de historia de la humanidad en busca de una sociedad justa, tema que volverá a tratar más tarde. Desde el inicio el barrio de Yabalāwī es descrito como un lugar mítico, un paraíso perdido. Se trata de un espacio ejemplar, de la idea de centro del mundo, que retomará en la *Epopéya de los miserables* o en *El viaje del hijo de Fatuma*. Dice en el prólogo:

"Ésta es la historia o, mejor dicho, las historias de nuestro barrio. (...) Siempre que alguien está en aprietos o sufre algún agravio, señala hacia la Casa Grande, al comienzo del callejón, en el límite del desierto, y dice con tristeza: Ésa es la casa de nuestro antepasado; todos descendemos de él, todos tenemos derecho a sus tierras; ¿por qué, pues, hemos de pasar hambre o ser desgraciados?. Y a continuación, cuentan las hazañas de Adham, Yabal, Rifaa y Qásem, los héroes de nuestro barrio. Nuestro antepasado fue en verdad un personaje enigmático (...) Cuando empezó a envejecer se encerró en su casa, de eso hace ya mucho tiempo, y nadie le volvió a ver (...) Le llamaban Gabalauī, 'el hombre de la montaña', y dio su nombre a nuestro barrio (...) Él dio vida a nuestro barrio y nuestro barrio alumbró a El Cairo, que es la madre del mundo. Aquí vivía solo, cuando esto no era más que un páramo; luego, con la fuerza de su brazo, lo dominó todo..." (...) ¡Cuántas veces me he sentido impulsado a

merodear por la Casa Grande por si lograba verle un instante, sin conseguirlo! ¡Cuántas veces me he detenido frente a la enorme puerta mirando el cocodrilo momificado que hay encima! ¡Y cuántas veces me he sentado en el desierto de Muqattam, cerca del alto muro, y sólo he logrado ver las copas de las moreras, de los sicomoros y las palmeras que ocultan la casa y sus ventanas cerradas sin el más leve vestigio de vida! ¿No es triste que hayamos tenido un antepasado como él y no nos haya visto ni nosotros a él? ¿No es extraño que se oculte en esa gran casa cerrada y que nosotros vivamos entre el polvo?" (Maḥfūz, 1989: 9-19).

En *Miramar* (*Mīrāmār*, 1967) la acción se sitúa íntegramente en Alejandría. El escenario principal es la pensión Miramar, donde se refugian en tiempos de Nāṣir una serie de personajes, desechos del régimen monárquico. Alejandría es el lugar ideal para esa mezcla de recuerdos de espléndidas épocas anteriores con la amargura del presente. La obra se inicia con la descripción de la pensión, que muestra la huella del paso del tiempo y de los acontecimientos:

"Alejandría al fin. Alejandría, Dama del Rocío. Flor de aureola blanca. Seno de resplandor, mojado con agua del cielo. Corazón de la nostalgia, empapada de miel y lágrimas.

Me enfrento otra vez al viejo y sólido edificio. ¿Cómo no reconocerlo? Lo he conocido siempre y sin embargo me contempla como si no hubiéramos compartido el pasado. Con sus paredes desteñidas por la humedad, se impone y domina la lengua de tierra, cubierta de palmeras y frondosas acacias, que penetra en el Mediterráneo (...)

Toco el timbre del cuarto piso. El pequeño atisbadero de la puerta se abre y en él aparece el rostro de Mariana. ¡Cómo has cambiado, querida! Está muy oscuro en el rellano y Mariana no me reconoce (...)

- ¿Pensión Miramar?

- Sí, señor.

- ¿Hay alguna habitación libre?

La puerta se abre. Me recibe la estatua de bronce de Madonna. En el aire flota una fragancia que alguna vez me ha perturbado (...)

Nos sentamos en el sofá de ébano, debajo de la Madonna, y nuestra imagen se refleja en las estanterías acristaladas que siempre habían estado en aquel salón. Miro a mi alrededor.

- Este lugar no ha cambiado.

- Claro que sí - protesta Mariana-. Ha sido redecorado varias veces y hay muchas cosas nuevas. La araña, el biombo, y la radio (...).

Mi habitación es agradable, casi tanto como las que solía ocupar en los viejos tiempos, con vistas al mar. Tengo todos los muebles que necesito, las sillas son antiguas y cómodas, aunque no haya sitio para los libros. Lo mejor será que los deje en la caja y los vaya sacando poco a poco. No hay muy buena luz, como una especie de crepúsculo eterno. La ventana da a la caja de ventilación y las escaleras de servicio están tan cerca que puedo oír cómo los gatos callejeros se persiguen por todas partes y las cocineras y criadas hacen sus tareas.

Recorro las habitaciones donde solía hospedarme durante los veranos: la rosa, la violeta y la azul, todas libres ahora. En una época, ocupaba una por verano o más y aunque los viejos espejos, las lujosas alfombras, las lámparas de plata y las arañas de cristal han desaparecido,

cierta elegancia marchita permanece aún en las paredes empapeladas y en los techos altos, decorados con querubines" (Maḥfūz, 1988a: 23, 24, 25, 27-28).

También la descripción del mar, que imita en su fraseología al oleaje, transmite los sentimientos del personaje que se ha visto despojado por la revolución:

"La superficie del mar está oscura, manchada de azul por la ira sofocada; hay una furia implacable en el constante movimiento de las olas (...) Desde el balcón de mi habitación en el Cecil no veo la Cornisa, a menos que me asome por encima de la barandilla. Es como estar en un barco. Las olas rompen justo debajo de mí. Una masa azul infinita que sube y baja. Encerrada allá lejos por la fortificación del sultán Qaitbay, por la pared de la Cornisa y el enorme muelle de piedra. Frustrada, enjaulada. Esas olas, con su movimiento monótono hacia la costa, tienen un tenebroso color azul y negro que constantemente amenaza con su ira. El mar. Sus entrañas se agitan con despojos flotantes y muertes secretas" (Maḥfūz, 1988a: 89-90).

Aunque la pensión es el centro de la acción, los recuerdos de los personajes se sitúan también en otros escenarios, en función de sus respectivos pasados. Otras acciones del presente de la narración se sitúan fuera de la pensión, pero son escasas.

4. ETAPA DE REALISMO TRASCENDIDO, FANTÁSTICO O SIMBÓLICO (1968-1971).

Tras un nuevo silencio entre 1966 y 1968 -que coincide con el trauma que produce el desastre de la guerra de Junio de 1967 contra Israel- Maḥfūz emprende una nueva andadura con un género nuevo, las "dialogadas"; en ellas aplica otras técnicas narrativas y el fondo de certeza -que de algún modo impregnaba su producción anterior- deja paso a la total incertidumbre, al descrédito de la realidad, a la desconfianza en las palabras. Para reflejarlo, cambian las coordenadas de su narrativa, y en lo que se refiere al lugar, la concreción anterior deja paso al completo vacío. La acción no está sometida a ninguna delimitación espacial (Villegas-Viguera, en Maḥfūz, 1989a: 15-16).

Estas "dialogadas" son cuatro colecciones de cuentos dominados por la idea de la imposibilidad de la realización vital, en un mundo incierto en que el hombre está condicionado por el espacio, el tiempo y las estructuras. Para lograrlo, describe situaciones absurdas, cargadas de simbolismo, donde la idea de espacio casi desaparece o es un espacio neutro. Cuando lo menciona, lo hace como acotaciones teatrales o brevísimas precisiones narrativas. Al ser tan numerosas estas obras, nos limitaremos a ofrecer unos pocos ejemplos representativos.

En "Bajo la marquesina", de la colección del mismo título (*Taḥta-l-mizalla*, 1969), los personajes, indefinidos, que esperan el autobús bajo una marquesina, también indefinida, no intervienen en los hechos absurdos que se desarrollan en una calle cualquiera:

"Barrió la calle un viento frío muy cargado de humedad. Los viandantes apretaron el paso, excepto un grupo que estaba congregado bajo la marquesina de la parada de autobús. La monotonía habría congelado el panorama de no ser por uno que corría. Había salido a toda

velocidad, como un loco, de una calle lateral y se había metido en otra del lado opuesto" (Maḥfūz, 1989a: 23).

Están protegidos por la marquesina y no se atreven a salir "por miedo al remojón" (p. 23); pero al final se atreven a preguntar, y el guardia, que representa el poder, les dispara. Entonces

"Los cuerpos se desplomaron bajo la marquesina, las cabezas quedaron reclinadas en la acera, bajo la lluvia" (Maḥfūz, 1989a: 31).

En "Se vive y se muere" (*Yumayyit wa-yuḥyī*), de la misma colección, la descripción del espacio al inicio del cuento deja clara la intención de universalizar el sentido de la acción:

"Al levantarse el telón hay en escena una joven hermosa que deambula entre las palmeras y la acequia. Su vestido ha de adecuarse al tono abstracto, que resulte difícil remitirlo a una procedencia geográfica precisa" (Maḥfūz, 1989a: 43).

En "Celdalulú" (*Ambar Lūlū*), de *Historia sin principio ni fin* (*Hikāya bi-lā bidāya wa-lā nihāya*, 1971), los presos revolucionarios se inventan un país en el que reina la más absoluta libertad, un mundo ideal, incluso para los deseos destructivos:

"- ¿Celdalulú?

- Un jardín en el desierto de Sacara, con un gran estanque de agua de rosas en el centro. Tiene muchos reservados cubiertos de flores, y su lema, no expreso, es: haz lo que quieras. (...)

- ¿Y qué haremos allí?

- Lo que te apetezca: nadie vigila a nadie en Celdalulú (...)

- Permíteme confesarte que Celdalulú no existe todavía. (...) Fue un simple proyecto. (...) En los calabozos de la cárcel lo teníamos perfectamente planeado. (...) Era nuestra verdadera vida. Mía y de otros compañeros. Está claro de dónde salió la primera parte del nombre. Lulú lo tomamos de Honolulu (...)

- Lo que yo quiero es bailar, cantar y divertirme. (...)

- Celdalulú es el paraíso soñado: ¿Qué valor tendría sin baile, ni canto, ni diversión?.

- ¿Y tú? (...)

- A mí hace tiempo que me apasiona matar. (...) Dispararé hacia todos lados y bailaremos, cantaremos y nos divertiremos" (Maḥfūz, 1989a: 136-137, 145-146).

5. ETAPA DE MEZCLA DE ESTILOS, ARABIZACIÓN O RELATO NO-LINEAL (de 1971 en adelante).

En esta etapa se mezclan obras de distinto tipo y variadas técnicas. Las de tipo "caleidoscopio" o de "investigación" tienen en común el carácter elusivo de la realidad y el esfuerzo por conocerla, la búsqueda de la claridad. En las de "intervención" le interesa influir en lo inmediato, y los tiempos le permiten ser directo en la expresión. En las "biográficas" vuelven de alguna manera los escenarios conocidos, el barrio, la ciudad, el país, el mundo árabe. Y en las de "teorías de orígenes" vuelven los mundos míticos ideales, ya observados en

anteriores etapas (Villegas, 1991: 70-71). Son tantas las obras de esta etapa que nos centraremos en las más significativas respecto a la coordenada temporal.

En *Amor bajo la lluvia* (*Al-ḥubb taḥta-l-maṭar*, 1973), con más diálogo que descripción, Maḥfūz critica la represión de Nāṣir y la pérdida de valores. Los lugares están descritos con breves pinceladas, limitándose a veces a mencionarlos. La acción discurre en El Cairo, y en su mayor parte en ambientes cerrados -un café, una oficina, un apartamento- concebidos como refugio:

"En su apartamento encontraba una calma total y un sentimiento de control de cada cosa. Los divanes y sofás servían a la vez para dormir y sentarse. Los aparatos de distracción estaban colgados en los rincones, en medio de una profusa decoración, y una variopinta multitud de objetos de arte del Japón y del Jan al-Jalili se alineaban en las repisas. En su interior sentía que le ponían en contacto con el mundo y le alejaban de las desgracias de la muerte. Fue hacia el bar y llenó dos vasos de cóctel" (Maḥfūz, 1988: 19).

Otras veces discurre en espacios abiertos -calles abarrotadas, una estación de trenes- que casi siempre producen sensación de aislamiento. Sin embargo, hay espacios abiertos con connotaciones confortables -un parque, una terraza de un restaurante- y otros cerrados que crean angustia, como una comisaría. Por otro lado, abundan las alusiones a Port Saíd, donde se sitúa el frente de guerra, a Asuán o a países extranjeros, como Yugoslavia, Canadá o Estados Unidos, meta de personajes con buena preparación académica que no hallan el puesto de trabajo adecuado en Egipto:

"- Pero..., por lo que sé, esperabas formar parte de una misión científica.

- No ha habido más que demoras, por lo que pensé en emigrar y luego me decidí a hacerlo.

- Hermano, ¿cómo piensas lograrlo?

- Estoy a punto de terminar mi tesis sobre los parásitos y la enviaré a un compañero que está en Estados Unidos para que la ofrezca en las universidades y a algún centro médico; luego espero que alguna de ellas me llame a trabajar, que es exactamente lo que pasó con él.

Gritó violentamente excitada:

- Emigraré contigo (...). Estoy especializada en estadística y domino el inglés" (Maḥfūz, 1988: 45-46).

En otras ocasiones la emigración es una forma de eludir la participación en la guerra:

"- Mi sobrino mayor fue llamado ayer a filas, pero mi hermana es una viuda rica que ha hecho lo imposible para evitar el reclutamiento de su primogénito. Le ha hecho emigrar al Canadá" (Maḥfūz, 1988: 121).

Pero quizás el ámbito más singular de la novela sea el ambiente cinematográfico, más descrito por la acción que por elementos espaciales:

"Se detuvieron detrás de la cámara, con un grupo de personas que observaban, e incluso contuvieron la respiración por temor a turbar el silencio que todo lo invadía, excepto bajo las deslumbrantes luces del plató. Cuando Muhammad Rashwán anunció el final de la toma,

salieron los dos actores de la escena y retornó el espíritu a los que estaban parados detrás de la cámara" (Maḥfūz, 1988: 53).

Este ámbito -como el mundo de la prostitución, la droga, el alcohol, la religión o los sueños- también está concebido como huída de la tremenda realidad egipcia:

"El arte cinematográfico, como la emigración, es un refugio que se ha convertido en moda en nuestro tiempo" (Maḥfūz, 1988: 94).

En *Un señor muy respetable* (*Ḥaḍrat al-muḥtaram*, 1975) Maḥfūz vuelve a describir el barrio desde la ventana de una habitación, reflejando a la vez el carácter de ʿUṭmān Bayyūmī, el protagonista, y el modo de vida de sus gentes:

"En la única habitación de su piso podía continuar examinándose a sí mismo. El sentido de su vida se materializaba ante él. Vivía constantemente en alerta, aguzando su conciencia para hacerse con todas las armas posibles. Desde su pequeña ventana podía ver el lugar donde había nacido: el barrio de al-Husayni, una prolongación de su cuerpo y de su alma. La suya era una calle larga con un marcado recodo, famosa por el apartadero de carros y su abrevadero para animales de carga. La casa en la que había nacido y crecido había sido demolida. En su lugar se extendía ahora una pequeña explanada para carretones. Los pocos vecinos que habían abandonado aquella calle, sólo lo habían hecho para irse a la tumba. Trabajaban en diversos barrios: al-Mabyada, al-Darrasa, al-Sikka, al-Yadida o incluso más lejos, pero todos regresaban al final de la jornada" (Maḥfūz, 1994a: 15).

Sin embargo, la obra se inicia en el despacho del director general de un Ministerio, descrito someramente en función de las ambiciones del protagonista:

"Cuando se abrió la puerta apareció ante sus ojos un inmenso despacho: todo un mundo de significados y motivaciones (...) Sentía que su sensibilidad se exacerbaba y se sumergía en una mágica fascinación (...) Olvidó lo que su alma anhelaba contemplar, el suelo, las paredes y el techo, incluso al dios que estaba sentado tras el magnífico escritorio" (Maḥfūz, 1994a: 7).

Este escenario no se concretará hasta muy adelantada la novela, cuando ʿUṭmān, tras haber subido varios grados en el escalafón, empiece a frecuentarlo:

"Contemplaba el despacho meticulosamente: el techo blanco y pulido, la lámpara de cristal, las paredes decoradas, la chimenea de cerámica, la alfombra azul, de dimensiones inimaginables, la mesa de reuniones cubierta con su tapete verde, y el escritorio del director con las fuertes y curvadas patas y la superficie de cristal, sobre la cual aparecían una serie de objetos de plata: pisapapeles, tinteros, plumas, un reloj, un secante, un cenicero y una caja de tabaco de madera de Jan al-Jalili" (Maḥfūz, 1994a: 77-78).

En el segundo capítulo se ofrece la descripción del Departamento de Archivos, en que empieza su andadura ʿUṭmān:

"Temblando todavía se dirigió a su nuevo puesto en el sótano del ministerio, donde percibió una intensa oscuridad y aquel olor típico del papel viejo. A través de una ventana con rejas pudo ver que el suelo de la calle estaba al mismo nivel de su cabeza. Ante él se extendía la inmensa sala, con hileras de archivadores a ambos lados y en el centro. Las mesas de los empleados estaban colocadas en los espacios vacíos que quedaban entre los archivadores"

(Maḥfūz, 1994a: 11).

El protagonista vivirá una vida llena de renunciaciones para salvar el inmenso trecho que separaba estos grados del escalafón, representados por ambos escenarios contrastantes. Y los cambios que se van produciendo en °Uṭmān también se reflejan en el barrio:

"Los inocentes sentimientos y los ambiciosos sueños de la infancia quedaban muy lejos, estaban sepultados bajo gruesas capas de polvo, como el barrio de al-Husayni, que había mudado la piel. Muchas casas viejas habían sido derribadas y en su lugar habían construido pisos. Una pequeña mezquita ocupaba ahora lo que antes era el apeadero de los carros, y mucha gente se había mudado al barrio de al-Madbah. Todo había cambiado: las casas contaban con agua y electricidad, la radio sonaba noche y día, y las mujeres habían dejado de usar su tradicional túnica. Hasta el concepto del bien y el mal había adquirido nuevos valores" (Maḥfūz, 1994a: 150).

En *La epopeya de los miserables* (*Maḥamat al-ḥarāfīs*, 1977) El Cairo y sus barrios se convierten de nuevo en lugares míticos, universalizadores de las experiencias que allí se desarrollan, como en *Hijos de nuestro barrio*. Dividida en diez leyendas, empieza con la descripción del barrio real, aunque intemporal, cuando el ciego šayj °Afrā' encuentra al primer °Āšūr:

"En la hechicera oscuridad del alba, en el pasadizo que separa la muerte de la vida, ante los ojos de la vigilantes estrellas y a la escucha de las bellas y misteriosas recitaciones, surgió el enigma que encarnaría las penas y alegrías predestinadas a nuestro barrio.

Iba tanteando el camino con la contera de su grueso bastón, único guía en su eterna oscuridad. Nuestro hombre conocía su situación por el olor, por el número de pasos, el grado de claridad de las recitaciones y por instinto. Entre su casa, cerca del cementerio, y la calleja se encontraba la parte más difícil en su camino hasta la mezquita de el-Huseyn, pero también la más agradable. Sus oídos percibieron, extrañados, el llanto de un niño [el primer °Āšūr]. (...) Ahora el llanto empezaba a molestarle por la izquierda. Se apartó hacia la derecha hasta que su hombro tropezó con el muro del monasterio derviche" (Maḥfūz, 1990a: 15).

El mismo tono domina en la descripción con la que acaba la décima leyenda, en la que al último °Āšūr se le abren las puertas del ansiado mundo ideal en un momento de inspiración:

"Pasada la medianoche se fue a la plaza del monasterio derviche para estar a solas consigo mismo. (...) Se sentó en el suelo, entregado a aquella atmósfera agradable y placentera. Uno de esos raros momentos de la vida en los que se descubre la luz pura. Cuerpo, pensamiento, tiempo y espacio en perfecta armonía. Como si las misteriosas recitaciones desvelasen sus secretos en mil lenguas. Como si comprendiese por qué cantaban en persa, por qué cerraron las puertas.

Un chirrido se extendió en la oscuridad. Miró hacia la enorme puerta con asombro. Contempló su grandeza mientras se abría dulce y firmemente. De ella surgió la silueta de un derviche; parecía una parte encarnada de los alientos de la noche. Se inclinó y le dijo en un susurro:

• - Preparad las flautas y los tambores; mañana el *Sheij* saldrá de su soledad, atravesará las calles con su luz, ofrecerá a cada joven un bastón de bambú y un fruto de la morera. Preparad

las flautas y los tambores.

Volvió al mundo de las estrellas, las meditaciones, la noche y la antigua muralla. Las yemas de sus dedos cerraron sus párpados, su puño se hundió en el ondear de la sublime oscuridad. Se levantó embriagado por la inspiración y el poder. Su corazón le dijo que no se aflijiese, que la puerta tal vez se abriera un día saludando a aquellos que se lanzan a la vida con la inocencia de los niños y la ambición de los ángeles" (Maḥfūz, 1990a: 472-473).

El viaje del hijo de Fatuma (Riḥlat Ibn Faṭṭūma, 1983) es un ejemplo de arabización del estilo. A partir del truco del manuscrito encontrado y del relato medieval de *riḥla*, describe el viaje de Ibn Faṭṭūma -que abandona, desengañado, su país islámico (*al-waṭan*)- al país de la utopía en busca de remedios para los males de su patria. En su periplo atraviesa cinco países, descritos como arquetipos de diversos sistemas de organización político-social, todas ellas imperfectas, acabando la novela cuando va a emprender camino hacia el sexto y último, que nadie ha conocido aún, que será el que ofrezca el sistema perfecto. Todos estos países están separados entre sí por un desierto que hay que atravesar; en todos ellos la guerra hace acto de presencia; en los cuatro primeros Ibn Faṭṭūma se aloja en el lugar destinado a los viajeros y en todos aparecen las residencias de diferentes sabios, cuya descripción refleja el nivel social e ideológico del país en cuestión.

El primer país es "Dār al-Mašriq", símbolo de la organización feudal, donde la desigual relación señor/esclavos está unida a sucintas alusiones al zoco y a sus respectivos *hābitats*: el "gran palacio amurallado" (Maḥfūz, 1996: 36) del primero frente a "la aglomeración de tiendas montadas de forma desordenada" (*idem*: 34) en que viven sus esclavos.

El segundo país es "Dār al-Ḥayra", símbolo de la monarquía autoritaria e incluso del fascismo, basado en la fuerza de las armas, el culto al soberano y la doble moral hacia las élites fuertes y las masas oprimidas, donde ya hay un esquema de ciudad con barrios ricos y pobres:

"Era una ciudad como las de mi país, con avenidas, jardines, calles, barrios, edificios, casas, escuelas y hospitales; todo lleno de gente. En cada sitio había un policía. Abundaban los locales de baile y canto. El zoco era muy grande, con numerosas tiendas (...) Había visitado lo barrios ricos: eran bonitos y tranquilos. Sus palacios eran auténticos museos (...). Visité asimismo los barrios populares: sus chozas, sus ruinas, su atmósfera triste y su gente miserable. (...) El palacio del Rey-Dios (...) lo encontré erguido, dominante, grande, en medio de un espacio cercado de palmeras y guardias (...) Los cuarteles de los guardias ocupaban un lado y el oratorio del rey-Dios otro. Un campo de postes cercados por una valla de hierro suscitó mi interés. Me acerqué y vi cabezas humanas, separadas de sus troncos, colgadas en lo alto de los postes" (Maḥfūz, 1996: 61-62).

El tercer país es "Dār al-Ḥalba", símbolo de la democracia liberal, cuyos valores supremos eran la libertad, el trabajo y la ciencia. La mayor igualdad entre las clases, sexos y religiones se refleja en la descripción de una ciudad más atractiva, aunque no carente de defectos, donde domina el individualismo:

"Desde el principio tuve la sensación de que me encontraba en una gran ciudad en la que el individuo se desenvolvía sin que los demás supieran nada de él. Delante de la posada había una plaza, grande y redonda, bordeada por edificios y tiendas. De su extremo arrancaba un puente

que atravesaba un río y conducía a una pequeña plaza de la que partían grandes avenidas -cuyo final no se veía- bordeadas por edificios y árboles (...) Dejé que mis piernas me condujeran libremente en esta ciudad de la libertad. Me asombraba cuanto veía a cada paso: una red de calles que no sabía dónde empezaban ni dónde terminaban, filas de edificios, casas y palacios; tantas tiendas como arena en el desierto, en las que se exponían cantidades y cantidades de mercancías, industrias, comercios y lugares de esparcimiento; numerosos jardines de diferentes clases y colores; incesantes olas de mujeres, hombres y palanquines; gente rica e importante y también pobres, aunque su situación era mejor que la de los pobres de Haira y de Mashriq. En todas las calles había algún que otro policía a caballo. La indumentaria masculina y femenina era muy variada. Tanto la belleza como la elegancia eran evidentes. Te encontrabas con el pudor con la misma facilidad con que te encontrabas con la liberación, una liberación cercana al libertinaje. La seriedad y el aplomo confraternizaban con la alegría y la sencillez. Era como si hallara por primera vez a gente de carne y hueso que se autoestimaba" (Maḥfūz, 1996: 81-82).

El cuarto país es "Dār al-Amān", símbolo del socialismo estatal donde la igualdad y la justicia social se consiguen con la supresión de la libertad individual. La ciudad sólo cobra vida al atardecer. Durante la jornada laboral, los hombres y las mujeres están en sus trabajos, y los ancianos y los niños en jardines diseñados para acogerlos:

"Eché un vistazo panorámico y mis párpados se replegaron, como asustados. Me impresionó el vacío. Tanto la plaza como las calles que salían de ella estaban desiertas, sin rastro de un mortal. Era una ciudad vacía, abandonada, muerta. Excelente en lo referente a limpieza, enormes edificios y altos árboles, pero sin rastro de vida. Lo miré asustado, y le pregunté:

- ¿Dónde está la gente? (...)

- Todo el mundo trabaja. No hay parados. No hay ninguna mujer que no trabaje. A los ancianos y a los niños, ya los verás en sus parques (...).

No me lo podía creer. Pensé que era mera verborrea aprendida de memoria (...) Fluka me condujo a un parque amplísimo, al cual se llega cruzando un gran puente suspendido sobre un ancho río. Nunca había visto un parque tan grande ni con tanta variedad de árboles y flores.

- Es el jardín de quienes han rebasado la edad del dinamismo y el trabajo (...)

Vi a los ancianos de ambos sexos. En el parque tenían sitios para pasear. Había campos de deporte ligero y lugares para la fiesta y el baile.

- En cada ciudad hay un jardín similar. (...)

- Ya es hora de visitar el jardín infantil.

Estaba separado del jardín de los ancianos por una plaza lo bastante extensa como para construir en ella una pequeña ciudad (...) Contenía incontables campos y pabellones para la enseñanza y la educación, educadores y educadoras" (Maḥfūz, 1996: 109, 110, 111).

Y en el quinto país, "Dār al-Gurūb", ha desaparecido la ciudad, pues es una tierra sin guardianes donde los emigrantes de todo el mundo, que huyen de la corrupción, se reúnen en torno a un anciano maestro en el bosque. Simboliza la preparación ascética para adentrarse en el país de Ŷabal, el país de la utopía, y el último objetivo de Ibn Faṭṭūma, donde realidad y fantasía se mezclan en función de las metas de la novela:

"- Ahí tenéis Gabal.

Indicaba otra montaña separada de la montaña verde por un desierto. En su cima aparecía la ciudad: elevada y amplia, con enormes cúpulas y construcciones que manifestaban grandeza y sublimidad. Me la quedé mirando ensimismado y seducido. No era un sueño, sino una realidad, una realidad cercana (...). La ciudad de la plenitud" (Maḥfūz, 1996: 131-132).

El día que asesinaron al líder (Yawm maqtal al-za'īm, 1987) está situada en El Cairo y describe la miseria y la corrupción reinantes en tiempos de la "apertura" (*infitāh*) de Sādāt, que impiden la boda de una pareja al no poder conseguir piso ni muebles y que dan lugar a diversas tragedias. Los escenarios, muy variados, ya no son importantes. Las descripciones de ámbitos típicos de su narrativa, en su mayor parte cerrados -la casa, el café, la oficina-, son muy fragmentarias, con brevísimas pinceladas, en función de los personajes o como soportes necesarios para el desarrollo de la acción. Así es el hogar del protagonista:

"A través de la ventana cerrada veo el Nilo y los árboles. Nuestra casa es la más vieja y la más pequeña de la calle del Nilo; una enana en medio de edificios modernos. Hasta el propio Nilo ha cambiado" (Maḥfūz, 1994: 24).

Y así describe la habitación de Randa, tras la ruptura con su novio:

"Mi habitación me parecía vieja, usada, con sus dos camas antiguas, su armario vacío y su raída alfombra, de cuyo dibujo no quedaba más que la silueta" (Maḥfūz, 1994: 68).

El hogar ahora está vacío, comparado con el de la infancia del hijo en la época de Nāṣir, cuando los padres no trabajaban tanto:

"¿Dónde están los días gratos? Porque sin duda los hubo; incluso para mí: cuando la casa estaba llena de hermanos y de calor y la carga era menos pesada. La presencia de mi padre y de mi madre se notaba en la casa. Había conversación, risas, entusiasmo por el estudio, orgullo del heroísmo" (Maḥfūz, 1994: 47).

Frente a ese espacio lleno de soledad, el campamento beduino es descrito como lugar ideal, pues había posibilitado la boda a un compañero:

"Me imaginé el campamento y su vida como un sueño, en lugar de una realidad. A pesar de todo, mi corazón voló hacia allí. Una sencilla tienda; sin embargo, el amor palpitaba por todos los rincones" (Maḥfūz, 1994: 56).

También adquiere protagonismo el cuarto de estar, centro de reunión familiar en el que se toman las decisiones y lugar en que se hallan la televisión y el transistor, sustitutos del lugar, pues trasladan al hogar los acontecimientos que se producen en otros escenarios: en ellos escuchan la noticia del asesinato de Sādāt.

"Hana enchufa el televisor diciendo:

- Vamos a ver la fiesta.

La vista panorámica muestra la intensa alegría popular. La llegada del Presidente con una brillante aureola, como una noche de luna llena. Va vestido de uniforme y lleva el cetro del

poder. Se suceden las filas de soldados y banderas. (...)

Pasan los destacamentos y transcurre el tiempo. Me rinde la pereza y me quedo dormido. Me despierto en un momento extraño. La historia me pellizca en el oído (...) La pantalla se altera y se diluye. Se produce una agitación desacostumbrada, inusual; las voces estallan, luego todo se extingue.

- ¿Le ha pasado algo al televisor, Fawaz?

- No es el aparato... no sé qué es lo que ha sucedido...

- Algo anormal... mi corazón no está tranquilo... -dijo Hana con inquietud" (Maḥfūz, 1994: 119-120).

Y el café -que a veces da título a sus novelas, como *El Café Karnak* (*Al-Karnak*, 1974), o *Quštumar* (1989), y que a menudo describe como lugar de amistad y relación para los hombres, centro de su vida social o lugar de refugio ante la alienación- es aquí de nuevo un refugio para el desolado protagonista y un fiel espejo de los estados de ánimo de los parroquianos:

"El café Rich me salvará del hastío de la soledad. Me siento, pido un café y agudizo el oído. Éste es el templo en el que se presentan las ofrendas al héroe muerto [Náser], convertido en símbolo de las esperanzas perdidas, de las esperanzas de los pobres y los marginados. Aquí también se precipitan las cataratas de cólera contra el héroe de la victoria y de la paz [Sā dā t]. Una victoria que surge de un truco; y la paz de la rendición [Acuerdos de Camp David]" (Maḥfūz, 1994: 77).

El título de un cuento de cuatro páginas, "Medio día" (*Nisf yawm*) -de *Engañoso amanecer* (*Al-fa'yr al-kāḍib*, 1988)-, se refiere al tiempo imaginario que va del momento en que el narrador-niño sale por primera vez a la escuela de la mano del padre, al momento en que es maduro, cuando acaba el horario de la mañana y se encuentra que no hay nadie esperándole, y viejo, cuando se decide por fin a echar a andar hacia su casa. Describe la visión de una misma avenida de El Cairo en dos momentos distintos que, aunque sólo están separados por medio día, representan dos polos de la evolución de la ciudad. En él comunica Maḥfūz la impresión que el curso de la vida le ha dejado (Villegas, 1991: 95, 88). Al salir para la escuela la calle tiene este aspecto:

"Avanzamos por la avenida de Bayna-l-Ŷanā'in, flanqueada por campos donde había sembradas verduras y chumberas y alheñas y algunas palmeras y que se perdían en lejanía" (Villegas, 1991: 96).

Y al emprender el regreso por la tarde tiene este otro:

"¿Dónde quedaría la avenida de Bayna-l-Ŷanā'in? ¿Dónde se habría metido? ¿Qué habría sido de ella? ¿Cuándo habrían irrumpido en ella tantos vehículos? ¿Desde cuándo se debatiría toda aquella gente encima de su piel? ¿Cómo habrían llegado hasta las aceras aquellas montañas de basura? ¿Dónde estarían los campos que la flanqueaban? (...) Aquí y allá se veían prestidigitadores que exhibían sus habilidades y hacían aparecer culebras en sus cestos. Pasaba una orquesta anunciando la sesión inaugural de un circo; delante iban los payasos y los forzudos. Una caravana de coches con militares del cuerpo de seguridad pasaba con majestuosa lentitud. Un camión de bomberos desgarraba el aire con la sirena y se abría paso con dificultad

camino al lugar donde se había declarado el fuego" (Villegas, 1991: 96).

6. CONCLUSIONES.

Tras el análisis de estos y muchos otros datos que no es posible exponer en tan reducido espacio, podemos extraer una serie de conclusiones.

En primer lugar hay que señalar la importancia que Maḥfūz concede a la coordenada espacial, que será reflejada en los títulos de muchas de sus obras: *La batalla de Tebas* (1944), de la etapa faraónica; *Jan al-Jalili* (1945), *El nuevo Cairo* (1946), *El callejón del almirez* (1947), *Entre dos palacios* (1956), *El palacio del deseo* (1957) y *La azucarera* (1957), de la etapa realista; tras varias obras con títulos sin referencia espacial, escribe *Veladas del Nilo* (1966), *Hijos de nuestro barrio* (1967) y *Miramar* (1967), de la etapa de novela de tesis; *La taberna del gato negro* (1968) y *Bajo la marquesina* (1969), de las dialogadas; y en la última etapa, *El café Karnak* (1974), *Historias de nuestro barrio* (1975), *Amor sobre la cima de la pirámide* (1979) o *Quštumar* (1989).

El escenario principal de sus obras es Egipto, y especialmente El Cairo. Maḥfūz se detiene de forma especial en recrear una serie de microcosmos de este macroespacio esencial: un edificio (casa, café, oficina, pensión, mezquita), un callejón o un barrio, que a menudo se convierten en auténticos protagonistas de sus obras.

Tampoco faltan descripciones de otros macroespacios: el Nilo, a veces personaje de su obra y siempre telón de fondo; el mundo rural, un mundo perdido, en cuyas aldeas, campos y desiertos se perpetúan las características egipcias; otras ciudades, unas veces míticas, como Tebas y Menfis, otras reales, como Port Saíd o Alejandría, ciudad tradicional de veraneo para los ricos, que acaba por convertirse en ámbito de nostalgia y decadencia, en refugio para los desplazados por los cambios políticos; países extranjeros -EEUU, URSS, Yugoslavia, Canadá, Kuwait- mencionados como lugares de emigración, pero no escenarios de sus obras...

La narrativa de Maḥfūz está repleta de espacios en contraste. Es frecuente la contraposición entre espacio cerrado y espacio abierto, o entre espacio doméstico y espacio exterior. Sus mejores descripciones suelen corresponder a espacios cerrados, destacando los ámbitos domésticos, los cafés o los ministerios, junto a la descripción de callejones y barrios, quizás por ser los que mejor conoce. En muchas ocasiones el espacio cerrado es considerado como refugio, frente al espacio abierto, que representa inseguridad. Los espacios domésticos están reservados a las mujeres, que quedan excluidas de los espacios exteriores, el mundo de los hombres, evolucionando esa separación de sexos a medida que avanza el tiempo en que se sitúa el relato. En el contraste entre los escenarios de la clase popular o media y los de las clases dominantes queda patente el abismo que separa a las distintas clases sociales. En la contraposición de los escenarios del mundo tradicional y los del mundo moderno, se muestra el enfrentamiento de valores que ambos representan. Por último, es curioso destacar que el "brillo" que caracteriza a la ciudad moderna y a los ámbitos de las clases altas, tiene una connotación de apariencias engañosas, más que de claridad y transparencia.

La descripción de la coordenada temporal está en función de la actitud de Maḥfūz hacia la realidad -fusión, rechazo y distancia (Villegas, 1991)- que viene a corresponder con las tres macro-etapas en que podría dividirse su obra:

- a) En la etapa de fusión con la realidad, donde las cosas y su nombre coincidían, destaca una descripción detallada de los lugares en que se desarrolla la acción. Unas veces será la de Egipto en la etapa faraónica, como en sus novelas históricas, en que la referencia a Egipto indica que sus críticas se refieren, a pesar del desplazamiento temporal, a la actualidad; otras, la del Egipto de su tiempo, como en la pentalogía realista o en su famosa Trilogía.
- b) En la etapa de rechazo a la realidad, cuando desaparece esa coincidencia, todo se trastoca y ya no hay descripción detallada de esta y otras coordenadas, para centrarse más en la idea. Los lugares son trazados con breves trazos, e incluso llegan a desaparecer, como ocurre en algunas de las "dialogadas".
- c) En la etapa de distanciamiento de la realidad, para comprenderla y asir la verdad que se oculta bajo tantas mentiras, crea una serie de espacios ideales, simbólicos o míticos, que en muchos casos se corresponden al mundo pretendido o a las etapas para acceder a él.

En resumen, al principio describe la coordenada espacial como lugar real, con la excepción de la distanciamiento simbólica de la etapa faraónica; las descripciones son muy minuciosas, pero luego van a ir estilizándose o reduciéndose y resaltando cada vez más aquellos aspectos relacionados con los sentimientos de los personajes o las tesis que expone. La evolución de su obra le lleva a tratar de universalizar la idea que plantea, convirtiendo la coordenada espacial en lugar irreal, salvo algunos incisos de espacio real muy ligado a los cambios producidos. Esta evolución discurre paralela a la progresiva deshumanización del mundo que le ha tocado vivir, un mundo que altera cada vez más aquellos ámbitos que tanto ama. Dice el propio Maḥfūz:

"He nacido en los viejos barrios de El Cairo y los amo. Pienso que en la base de la escritura hay una especie de amor por un lugar, por una gente, por un ideal. Estos barrios lo son todo para mí, como una esposa única. Así pues, es normal que el teatro de mis experiencias se halle allí, y nunca me siento tan bien como cuando escribo sobre mi callejón. Se ha convertido en el símbolo del mundo entero, y lo he modificado como he querido" (Neimi, 1988: 26-27).

Y ese amor al barrio, a la ciudad y al país está patente en toda su obra, reflejándose en las magníficas descripciones de la coordenada espacial, en especial las de la etapa realista, o en su progresiva disolución, ante la alarma que le producen unos cambios que no conllevan la ansiada solución de los problemas de Egipto.

BIBLIOGRAFÍA

- MAḤFŪZ, Naḥīb (Naguib MAHFOUZ).

1988: *Amor bajo la lluvia*. Trad. de M. del Amo. CantArabia. Madrid.

1988a: *Miramar*. Introd. de John Fowles, trad. de M. Mz. Torres. Icaria. Barcelona.

1988b: *Principio y fin*. Trad. de M. Villegas. I.H.A.C. Madrid.

1989: *Hijos de nuestro barrio*. Varios traductores. Alcor. Barcelona.

1989a: *Las dialogadas (1967-1971)*. Intr. y trad. de M^a J. Viguera y M. Villegas. Alianza Editorial. Madrid.

1989b: *Entre dos palacios*. Trad. de Gálvez, Gil, López, Monclova y Thomas. Alcor. Barcelona.

1989c: *El espejismo*. Trad. de M. Villegas. Plaza-Janés. Barcelona.

1989d: *Veladas del Nilo*. Trad. de F. Arbós. Ed. Libertarias. Barcelona.

1989e: *El callejón de los milagros*. Trad. de M^a J. Viguera. Epílogo de M^a R. de Madariaga. Círculo de Lectores. Barcelona.

1990: *Palacio del deseo*. Trad. de Gálvez, López, Gómez, Monclova, Thomas y Valencia. Alcor. Barcelona.

1990a: *La epopeya de los miserables*. Trad. de Y. González. Ed. Libertarias. Madrid.

1990b: *El Cairo nuevo*. Trad. de M. Villegas. Península. Barcelona.

1991: *El ladrón y los perros*. Introd., notas y trad. de I. Bejarano y M^a L. Prieto. Plaza-Janés. Barcelona.

1991a: *La azucarera*. Trad. de Gálvez, Gómez, López, Ramos, Thomas y Valencia. Alcor. Barcelona.

1991b: *Codornices de otoño/Las codornices y el otoño*. Trad. y notas de M^a L. Prieto e I. Bejarano. Plaza-Janés. Barcelona.

1994: *El día que asesinaron al líder*. Trad. de M^a L. Prieto. Ed. Libertarias -Ed. Unesco. Madrid.

1994a: *Un señor muy respetable*. Trad. de M^a L. Prieto. Plaza-Janés. Barcelona.

1995: *La batalla de Tebas. Egipto contra los hicsos*. Trad de M^a L. Prieto y M. al-Madkuri. Edhasa. Barcelona.

1996: *El viaje del hijo de Fatuma*. Trad. de M^a L. Prieto y M. al-Madkuri. Huerga & Fierro Editores. Murcia.

- AL-NEIMI, Salwa, 1988: en *Magazine Littéraire*, n^o 251: pp. 26-30: "Notre père Mahfouz.

Dépuis le café Ali Baba au Caire, Naguib Mahfouz parle de ses romans et un peu de lui-même".

- VILLEGAS, Marcelino, 1991: *La narrativa de Naguib Mahfuz. Ensayo de síntesis*. Col. Xarc al-Andalus, Alicante. Vol. 2. Universidad de Alicante.