



La libertad en el espejo: Marruecos y la subversión de valores en *El jardín de al lado* (1981) del chileno José Donoso

Freedom in the Mirror: Morocco and the Subversion of Values in *El jardín de al lado* (1981) by the Chilean Author José Donoso

Yasmina ROMERO MORALES

Universidad de Lleida, España

Resumen: En *El jardín de al lado* (1981), José Donoso sitúa Marruecos como espacio simbólico de alteridad y liberación moral para un escritor exiliado en España que enfrenta frustración profesional y personal. El país funciona como “espejo” donde se subvierten valores occidentales, lo que permite al protagonista una aparente liberación ética y existencial. Las estructuras de reconocimiento y fracaso que lo definen en España parecen desvanecerse, y lo condonable allí resulta permisible en este espacio orientalizado. Sin embargo, la inversión no implica una valoración positiva: Marruecos se representa desde una mirada ambivalente, entre la fascinación y el rechazo, con imágenes de caos y descomposición. El estudio se enmarca en estudios poscoloniales y culturales para analizar de qué manera Donoso instrumentaliza el desplazamiento geográfico como estrategia para cuestionar la rigidez de las identidades occidentales y la ilusión de transformación promovida por cierta literatura orientalista.

Palabras clave: José Donoso; *El jardín de al lado*; Marruecos; alteridad especular; orientalismo literario; identidad.

Abstract: In *El jardín de al lado* (1981), José Donoso situates Morocco as a symbolic space of otherness and moral liberation for a writer exiled in Spain, who faces professional and personal frustration. The country operates as a “mirror” in which Western values are subverted, granting the protagonist an apparent ethical and existential release. The structures of recognition and failure that define him in Spain seem to dissolve, and what is deemed condemnable there becomes permissible in this orientalised space. However, this inversion does not entail a positive evaluation: Morocco is represented through an ambivalent gaze, oscillating between fascination and rejection, and evoking images of chaos and decay. This study is framed within postcolonial and cultural studies, and analyses how Donoso instrumentalises geographical displacement as a strategy to question the rigidity of Western identities and the illusion of transformation promoted by certain forms of orientalist literature.

Keywords: José Donoso; *El jardín de al lado*; Morocco; Specular Alterity; Literary Orientalism; Identity.



Este trabajo se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Introducción

Publicada en 1981 por Seix-Barral, *El jardín de al lado* de José Donoso se ha consolidado como una de las novelas imprescindibles del canon hispanoamericano contemporáneo. La obra, que narra el fracaso de un escritor exiliado en su intento por recuperar el éxito literario, ha sido objeto de numerosos estudios que han explorado distintas dimensiones de su estructura y temática. Sin embargo, un aspecto poco explorado en la crítica es el episodio del viaje a Marruecos, que, aunque breve, resulta clave en su dimensión simbólica. En estas páginas, Donoso no se limita a presentar Marruecos como un mero escenario geográfico, sino que lo construye como un espacio de inversión y subversión moral, un territorio en el que el protagonista proyecta sus deseos de liberación y transgresión.

A pesar de la vasta producción crítica en torno a *El jardín de al lado* (1981), como se ha mencionado, las investigaciones han privilegiado otros aspectos de la novela, como el exilio, la crisis del escritor o la metaliteratura. En este sentido, Catalán (1989) analiza la novela desde la perspectiva de la modernidad, mientras que Barraza Jara (1995) examina el discurso paratextual y su influencia en la interpretación de la obra. Desde otro ángulo, Ostrov (1999) estudia la relación entre representación, identidad y diferencia, y Mutis (2011) vincula el fracaso editorial en la novela con la industria literaria del posboom. Estudios más recientes como los de Rojo (2013) o Pinto Meza (2020), han explorado la figura del escritor exiliado y la teatralidad como elemento estructural. Por su parte, Locane (2022) examina la evolución del agente literario en la literatura hispanoamericana, clave para comprender al personaje de Núria Monclús. No obstante, hasta la fecha no se han desarrollado estudios que analicen en profundidad la función de Marruecos en la novela ni su relación con los códigos del orientalismo literario.

Este estudio, por tanto, llena un vacío crítico al examinar cómo la novela se apropió de axiomáticas orientalistas para representar a Marruecos como un espacio de transgresión moral, al tiempo que lo convierte en un “espejo” en el que los valores occidentales se desestabilizan. Así, el análisis propuesto amplía la comprensión de la obra de Donoso y también dialoga con los estudios poscoloniales y las teorías sobre orientalismo en la literatura hispanoamericana.

El episodio marroquí en *El jardín de al lado* (1981) permite evidenciar cómo la novela se inscribe en una larga tradición de representaciones orientalistas en la literatura. A diferencia del tono denso y deconstructivo del resto de la novela, la estancia en Marruecos se reduce a convenciones narrativas previsibles. Donoso recurre a estereotipos orientalistas ampliamente estudiados en la tradición crítica inaugurada por Edward Said (1978), que analiza cómo el discurso occidental construyó una imagen estática y exotizada del mundo árabe-islámico.

Ahora bien, en *El jardín de al lado* (1981), Marruecos funciona tanto como un espacio de exotización como un “espejo” donde los valores occidentales se invierten. Eso sí, esta inversión no cuestiona el orientalismo, sino que lo refuerza al presentar a Marruecos como un territorio caótico, degradado y detenido en el tiempo. A través de la mirada del protagonista, el país se vuelve un escenario donde lo prohibido es posible, una fantasía de escape de las normas morales de

Occidente. Pero esta libertad es ilusoria, porque, más que ofrecer una verdadera transformación, Marruecos funciona como un espacio de distorsión donde su fracaso se proyecta sobre la ciudad y su representación exotizante. Así, la novela inscribe a Marruecos en la tradición orientalista, pues la mirada de su protagonista reproduce códigos que lo convierten en una otredad radical, marcada por el exceso, el caos y la transgresión.

Para comprender este mecanismo, resulta útil el concepto de "fórmula" en la literatura popular, desarrollado por John Cawelti en *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature* (1969). Aunque centrado en la literatura de consumo masivo, su planteamiento sobre las fórmulas narrativas como cristalización de mitos culturales (Cawelti, 1989: 76) es pertinente para analizar cómo Donoso construye Marruecos en *El jardín de al lado* (1981). Aquí, el país no tiene agencia propia, sino que se configura como un escenario que refuerza la crisis del protagonista y alimenta un inconsciente literario basado en imágenes prefabricadas.

La metodología de este artículo se inscribe en la crítica literaria con un enfoque interdisciplinar, combinando los estudios poscoloniales con el análisis textual. A partir del concepto de "orientalismo" propuesto por Said (1978), se analizarán los pasajes de la novela que transcurren en Marruecos, atendiendo a su función simbólica y su relación con los discursos sobre la alteridad.

El objetivo de este artículo es, por tanto, analizar cómo *El jardín de al lado* (1981) de Donoso reproduce códigos del orientalismo literario para construir Marruecos como un escenario de transgresión moral. Primero, se ahondará en cómo la novela configura este espacio como un territorio donde los valores occidentales se desestabilizan y se diluyen, permitiendo al protagonista experimentar una aparente liberación. Luego, se analizará cómo esta inversión moral se proyecta en la representación del país mediante estereotipos orientalistas que afianzan una visión reduccionista y degradante de la otredad.

Tras esta introducción, el estudio se divide en tres apartados. En primer lugar, se presenta un marco teórico breve, donde se abordan los estudios poscoloniales, el orientalismo y la representación del "otro" en la literatura hispanoamericana. A continuación, se analiza la novela centrándose en la construcción de Marruecos como un espacio simbólico de alteridad y liberación moral, así como en su función especular respecto a la identidad occidental. Finalmente, se sintetizan los hallazgos del estudio y su contribución a la comprensión de los discursos orientalistas en la literatura hispanoamericana, subrayando cómo *El jardín de al lado* (1981) no escapa a la lógica exotizante que ha construido a Marruecos como un espacio de alteridad y transgresión.

Construcción del Oriente literario: estereotipos y discursos

El concepto de orientalismo y su función discursiva: poder, representación y alteridad

En *Poder, política y cultura* (2001), Edward Said reflexiona sobre los motivos que lo llevaron a escribir *Orientalismo* (1978), obra que marcó un punto de inflexión en los estudios sobre la representación del mundo árabo-islámico en Occidente. El detonante fue su experiencia como palestino en Estados Unidos tras la

Guerra de los Seis Días de 1967, cuando constató cómo los discursos mediáticos y culturales consolidaban la imagen del árabe como violento e incivilizado. Said identificó que esta construcción no era arbitraria ni reciente, sino parte de una tradición discursiva occidental donde Oriente se representaba de forma interesada para legitimar el dominio colonial y reforzar la autopercepción occidental como superior (2012: 108).

A pesar de que Said nunca definió su obra como “poscolonial”, *Orientalismo* (1978) se convirtió en un referente central en este campo al denunciar los vínculos entre conocimiento académico e imperialismo. En la misma línea, Maxime Rodinson publicó *La fascinación del islam* (1980), donde también cuestionaba los estereotipos occidentales sobre el mundo árabo-islámico y exploraba las dinámicas de poder implícitas en su representación. Estas obras evidenciaron cómo las ciencias humanas habían contribuido a consolidar una dicotomía entre un Occidente racional, moderno y democrático frente a un Oriente atrasado y caótico. Esta construcción discursiva, arraigada desde el periodo colonial, permeó la política internacional y las artes —literatura, cine, pintura y escultura—, influyendo en la representación de la otredad árabo-islámica. Desde esta perspectiva, Said propuso examinar los discursos en todas sus formas —textuales, visuales, científicas y artísticas— para identificar las estructuras de poder que perpetúan la subordinación de la otredad.

Said desarrolló su análisis con base en autores anticoloniales como Frantz Fanon¹ o Aimé Césaire², quienes habían reflexionado sobre los efectos psicológicos y culturales de la colonización. A ello se sumó la influencia de Michel Foucault³ en la relación entre saber y poder, lo que lo llevó a formular el orientalismo como un discurso que no solo representa sino que también determina cómo Oriente puede ser pensado y percibido. Así, Occidente se convirtió en una categoría conceptual, la vara de medir con la que se calibraban el resto de las culturas no occidentales.

El palestino rastreó en la tradición literaria occidental estereotipos recurrentes sobre el mundo árabo-islámico, como su asociación con el despotismo, la sensualidad desbordada o la irracionalidad. Su análisis reveló que Oriente había sido representado como un espacio exótico y amenazante, un territorio de excesos donde la moralidad occidental podía diluirse. Esta construcción, según Said, respondía a la necesidad de Occidente de definirse a través de la alteridad: Oriente no era un lugar real, sino una proyección imaginaria que reafirmaba la identidad occidental. Como señaló Said, “Oriente ha servido para que Occidente se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (2003: 20). Desde esta premisa, la cultura no circula mediante verdades, sino

¹ Sobre todo relevantes son *Piel negra, máscaras blancas* (1952), por su reflexión sobre identidades impuestas y construcciones alienantes, y *Los condenados de la tierra* (1961).

² En particular, *Discurso sobre el colonialismo* (1950), reconocido hoy como un texto fundamental en la crítica poscolonial.

³ Edward Said tomó como referencia dos obras fundamentales de Foucault para desarrollar sus herramientas conceptuales y metodológicas: *La arqueología del saber* (1969) y *Vigilar y castigar* (1975).

a través de representaciones (Vega, 2003: 91), lo que implica que los discursos orientalistas corresponden a construcciones culturales diseñadas desde una posición de poder en vez de realidades empíricas.

Desde la publicación de *Orientalismo* (1978), numerosos críticos han expandido su análisis, examinando cómo esta lógica binaria ha operado en diferentes contextos geográficos. Autores como Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak o Walter Mignolo han desarrollado conceptos clave como la mimetización, la subalternidad o la colonialidad del saber, problematizando la persistencia de los discursos coloniales en las representaciones contemporáneas de la otredad. Así, los estudios poscoloniales han enfatizado que el orientalismo no es un discurso homogéneo; de hecho, adopta diversas formas según el contexto y el periodo histórico en el que se inscribe. Después de todo, los orientalismos no son una única narrativa, sino diversas representaciones e interpretaciones de lo que se entiende por Oriente y que, por tanto, varían según el lugar y la época desde la que se observan.

Este discurso binario y esencialista ha sido clave para la construcción identitaria de Occidente. Para autoproclamarse civilizado, fue necesario precisar y estandarizar quiénes eran los bárbaros; para definirse como desarrollados, debía identificarse a los subdesarrollados. Esta dinámica, cimentada en estereotipos y clichés, ha funcionado como una herramienta política para marcar la diferencia entre un “nosotros” y un “ellos”, Occidente y Oriente, el dominador y el dominado⁴. En *El jardín de al lado* (1981), este proceso especular de definición es clave: la novela presenta a Marruecos como un espejo en el que los valores occidentales se subvierten a través de la proyección de las tensiones morales y existenciales del protagonista.

Orientalismo en la literatura hispanoamericana del siglo XX: estereotipos, intertextualidad y herencias culturales

En el caso de la literatura hispanoamericana del siglo XX, aunque esta ha sido históricamente objeto de discursos coloniales, también ha difundido proyecciones orientalistas al apropiarse y reformular en su mayoría imágenes prestadas de la tradición occidental sobre el mundo árabo-islámico. Muchos escritores hispanoamericanos han incorporado en sus obras los mismos estereotipos que Said identifica en la tradición europea, configurando Oriente como un espacio de alteridad donde se articulan tanto fascinaciones como ansiedades. Esta construcción, lejos de ser anecdótica, forma parte de un proceso más amplio en el que las literaturas nacionales configuran su propia identidad en relación con la otredad.

En trabajos previos⁵, he explorado cómo la literatura española del siglo XX ha representado a Oriente —en particular a Marruecos— como un espejo en el que reafirmar su identidad europea y cristiana, en línea con las “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, pues estas representaciones literarias contri-

⁴ Said evidencia el orientalismo como disciplina de dominación al señalar que “nadie puede imaginar un campo simétrico llamado occidentalismo” (2003: 81). Sin embargo, los israelíes Buruma y Margalit sí lo imaginaron en *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental* (2005), una réplica menor a *Orientalismo* (1978) de Edward W. Said.

⁵ Me refiero, principalmente, a Yasmina Romero Morales (2019).

buyen a consolidar un imaginario nacional compartido a partir de la construcción de la alteridad. Esta construcción de alteridad también aparece en la literatura hispanoamericana, donde lo árabo-islámico ha sido una fuente recurrente de inspiración. Como señala Sergio Macías en *Marruecos en la literatura latinoamericana* (2000), autores como Borges, Rojas, Arlt, Darío, Carpentier, Paz o Mistral han incorporado referencias a Marruecos en sus obras, consolidando así una tradición de representación orientalista en la literatura⁶. Un ejemplo particularmente significativo es la novela *Encuentro en Tánger* (1968) del chileno Eugenio Matus, donde Marruecos aparece como escenario exotizante y proyectado desde convenciones heredadas del orientalismo europeo.

Sin embargo, cuando esta construcción de Oriente surge en literaturas como la hispanoamericana, que no formaron parte de las potencias coloniales expansionistas, rara vez adquiere matices propios. Aunque pudiera pensarse que Hispanoamérica, al situarse en la periferia, podría ofrecer un punto de vista desestabilizador, la realidad es otra. A pesar de que el mundo hispanoamericano se ha configurado a partir del mestizaje e incluye influencias africanas, árabes y asiáticas, ha primado la herencia cultural europea por encima de su propia diversidad histórica, lo que ha tendido a invisibilizar o minimizar estos otros aportes (Macías, 2000: 8; Oviedo, 1995: 21).

Además de responder a imaginarios heredados, este fenómeno está vinculado al peso de la intertextualidad en la construcción de representaciones culturales. Como sugiere Obligado, somos “lo que leemos” (2020: 25). Su reflexión remite a la noción de intertextualidad de Julia Kristeva, basada en Bajtín, “todo texto se construye como mosaico de citas [...] absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978: 190). En esta línea, María José Vega sostiene que “la peregrinación a Oriente era más una forma de copia y un modo de escritura más que un desplazamiento o un viaje” (2003: 104). Así, muchas novelas no solo replicaban representaciones ideales, sino que su “orientalismo desde el taller” —término de Capelastegui para pintores que nunca viajaron a los lugares que retrataban (1992: 112)— reforzaba imágenes sesgadas más que describir realidades. Cuando un espacio previamente imaginado empieza a conocerse de manera más directa, pierde parte de su carácter exótico (Litvak, 1986: 19). No obstante, ciertas representaciones orientalistas persisten incluso donde el contacto con Oriente ha aumentado.

En este sentido, la literatura hispanoamericana ha asimilado y reformulado los discursos orientalistas europeos, apropiándose de estereotipos sobre el mundo árabo-islámico en sus narrativas. Mención aparte merecen las y los escritores de origen árabe-islámico en América Latina, descendientes de desplazados liba-

⁶ Esta apropiación no fue homogénea: en Borges el orientalismo se manifiesta en clave erudita y metaficcional; en Arlt, ligado al complot y lo marginal; en Darío y los modernistas, asociado al exotismo poético y a un imaginario de lujo y sensualidad; en Carpentier, a la construcción barroca del mestizaje cultural; y en Mistral, en imágenes poéticas donde lo árabe funciona como símbolo de alteridad cultural. Estos ejemplos muestran que la literatura hispanoamericana del siglo XX, aunque periférica respecto a los centros coloniales, adoptó y reformuló con frecuencia las imágenes heredadas de la tradición orientalista europea.

neses, sirios, jordanos o palestinos en países como Argentina, México o Chile⁷. Aunque con una perspectiva más matizada, sus obras han tenido menor impacto en un panorama literario aún dominado por la visión orientalista heredada de Europa.

José Donoso y Marruecos: entre la herencia literaria y la vivencia efímera

Donoso concibió su novela cuando las reflexiones sobre el orientalismo aún no habían permeado suficientemente en el ámbito hispanohablante. *Orientalismo*, de Edward Said, apareció en Nueva York en 1978, apenas tres años antes de *El jardín de al lado*. Su influjo en la crítica y la literatura en español fue tardío: la primera traducción al castellano apareció en 1990. Este desfase explica, en parte, por qué los debates sobre la construcción discursiva de Oriente aún no habían impactado significativamente en la literatura hispanoamericana cuando Donoso escribió su novela.

Como ya se ha señalado, la mayoría de los escritores hispanoamericanos que representaron el mundo árabo-islámico en el siglo XX no lo hicieron desde la experiencia directa, sino a través de lecturas heredadas de la tradición europea. Donoso no fue la excepción. En *Correr el tupido velo* (2009), la biografía que Pilar Donoso construyó a partir de los diarios de su padre, su hija deja claro cuáles fueron sus influencias literarias. Su formación estuvo marcada por una fuerte impronta anglosajona: tuvo una institutriz inglesa, Miss Merrington (Donoso, 2021: 53), estudió en el elitista colegio inglés The Grange de Santiago de Chile y más tarde en la Universidad de Princeton, en Estados Unidos. Incluso como docente en universidades extranjeras, su foco se mantuvo en la literatura inglesa, como ocurrió en la Universidad de Iowa (Donoso, 2021: 71).

Su filiación anglosajona, reflejada en sus diarios, moldeó tanto su estilo narrativo como su visión de la alteridad. Entre sus lecturas recurrentes destacan James Joyce, Ezra Pound y Richard Burton, el explorador británico que tradujo *Las mil y una noches* al inglés. Su preferencia por la literatura inglesa también se reflejaba en los libros que compartía con su familia: a su nieta le leía *Alicia en el país de las maravillas* (Donoso, 2021: 38). La literatura francesa, en especial Marcel Proust, también fue determinante: antes de casarse impuso a su esposa una condición, debía leer a Proust, pues de lo contrario “no tendrían de qué hablar” (Donoso, 2021: 58).

Sus lecturas reflejan su inclinación por un canon occidental diverso, que abarcaba autores europeos, rusos y americanos y que inevitablemente influyó en su representación de Oriente:

⁷ Entre ellos, destacan autoras y autores como Lina Meruane, quien en obras como *Volverse Palestina* (2013) explora la memoria de su ascendencia palestina; Luis Fayad, novelista colombiano de ascendencia libanesa que incorpora en su narrativa la experiencia de la migración y el desarraigo; o Cynthia Edul, dramaturga argentina de origen sirio que ha reflexionado sobre la identidad migrante y la herencia cultural en su producción teatral. Aunque con una perspectiva más matizada, sus obras han tenido menor impacto en un panorama literario aún dominado por la visión orientalista heredada de Europa.

Sus influencias literarias son claras. Cuando niño comenzó a leer los clásicos de la literatura infantil: Julio Verne, Salgari, Dumas, Febal. Luego, fueron otras cosas: las vidas de Wagner, Chopin, Liszt, Luis II de Baviera; libros prestados por una tía romántica que tocaba el piano, la que también le dio a leer novelas de moda de esa época: Somerset Maugham, Stefan Zweig, Margaret Mitchell. Su padre puso en sus manos obras de Balzac y Stendhal. Pero lo que lo marcó profundamente fue la literatura anglosajona durante su estadía en el colegio The Grange. Leyó primero a Shakespeare, Virginia Woolf y James Joyce. Aunque tampoco dejó de lado ni a los clásicos rusos, como Dostoevski o Tolstoi, ni a los franceses ni a los americanos, como Faulkner y Fitzgerald (Donoso, 2021: 199).

Esta inmersión literaria también influyó en su forma de imaginar Oriente. A pesar de haber visitado, e incluso vivido, en varios países —Méjico, Argentina, Colombia, Bolivia, Venezuela, Panamá, Estados Unidos, Portugal, España, Polonia, Inglaterra, Italia, Francia, Alemania o Rusia—, su contacto con Marruecos fue mínimo y tardío. En *Correr el tupido velo* (2009) se menciona un breve viaje en 1979 con su familia y unos amigos. Su hija lo describe como “un recorrido inolvidable en auto desde Granada a Marruecos, lleno de acontecimientos, accidentes, peleas y aventuras” (2021: 108). No obstante, más allá de la intensidad del viaje, su incursión en el mundo árabo-islámico fue efímera.

A sus 55 años, su corta estancia no le permitió conocer el país en profundidad, lo que evidencia que su representación de Marruecos en *El jardín de al lado* (1981) se basó más en imaginarios previos que en la experiencia directa. Su hija confirma que aquel fue su primer contacto con un país de tradición árabo-islámica:

Llegamos en auto a Algeciras, para cruzar en un ferry el estrecho de Gibraltar. Por primera vez, tanto mi padre como yo, no así mi madre, que vivió muchos años en Alejandría, salímos del mundo occidental clásico judeocristiano de Europa y América, para asomarnos a otra cosa (Donoso, 2021: 245).

El itinerario incluyó ciudades turísticas como Tánger, Chauen, Fez, Marrakech o Rabat, replicando rutas convencionales y reforzando la imagen de Marruecos como un destino exótico. Dado que *El jardín de al lado* se escribió al año siguiente y se publicó en 1981, es plausible que la novela refleje esta experiencia reciente, aunque filtrada por códigos orientalistas interiorizados por Donoso. Como señala Rojo, el Tánger que Donoso describe es un “Tánger literario” (2013: 131), es decir, una representación más cercana a convenciones narrativas que a un registro documental del terreno.

El Marruecos de la novela no refleja el país real, sino una localización imaginaria anclada en estereotipos topográficos. No busca capturar la ciudad en su complejidad, al contrario, refuerza un imaginario basado en imágenes reiteradas, como un “álbum de tarjetas postales” donde lo emblemático reemplaza lo particular (De Diego, 2008: 20). Como advierte González Hidalgo, “hay que desconfiar de los libros que solo nos relatan unos días” (1993: 7), una observación pertinente si consideramos que el Marruecos de Donoso se construye sobre la brevedad de su estancia y la vastedad de los imaginarios heredados.

Esto lleva a cuestionar si la visión de Marruecos en la novela es solo una proyección del protagonista, Julio Méndez, o si en también refleja las percepciones y

prejuicios del autor. Lo cierto es que Donoso nunca negó el carácter autobiográfico de su obra. En sus diarios, citados por su hija Pilar, se interroga: “¿Cómo va a caer esta terrible novela que he escrito? ¿No ha sido una imprudencia revelar tanto de nosotros en ella, tanto de mí?” (Donoso, 2021: 273). Y añade: “Es parcialmente autobiográfica, es la autobiografía de una ‘parte’ de mi vida” (2021: 273).

Incluso en una entrevista, al preguntarle si Julio Méndez era un autorretrato, su respuesta fue afirmativa (*apud* Donoso, 2021: 196). Esta confesión refuerza la idea de que la representación de Marruecos en *El jardín de al lado* (1981) no es solo una estrategia narrativa, sino también, en parte, una proyección del orientalismo heredado por Donoso. Al mismo tiempo, buena parte de ese imaginario se canaliza a través de la mirada de Julio, cuyos prejuicios aparecen expuestos e incluso cuestionados en la novela.

Marruecos en *El jardín de al lado* (1981): entre transgresión y exotización

El jardín de al lado (1981) narra la historia de Julio Méndez y su esposa, Gloria, un matrimonio chileno exiliado en España desde hace siete años, ambos ya en la cincuentena y atrapados en una rutina de alcoholismo y psicofármacos. Julio, escritor con cierto reconocimiento, enfrenta la presión de su agente, Núria Monclús, quien lo insta a reescribir su último manuscrito, un proceso que vive como el reflejo de su desgaste creativo y personal: “Mi nombre —Julio Méndez— aparecía de vez en cuando en los periódicos, vinculado a los nombres más brillantes de mi generación de escritores en Chile. Rodeado del respeto local por mis dos novelas y mi libro de relatos” (Donoso, 1981: 35), recuerda el protagonista, aunque ese prestigio parece haberse esfumado en España.

El matrimonio, que lleva una vida opresiva y monótona en un pequeño piso de Sitges, recibe la invitación de su amigo, el exitoso pintor Francisco Salvatierra, como una oportunidad de escape. Durante unos meses, instalarse en una lujosa casa en Madrid les permite imaginar una vida menos asfixiante, un paréntesis en su rutina de resignación. Pero pronto la promesa de renovación se desvanece y la estancia en la capital solo acentúa la sensación de estancamiento del protagonista. “A todos nos toca hacer cosas que no nos gustan cuando estamos en el exilio” (1981: 26), reflexiona Julio, dejando entrever el peso añadido de su condición de desplazado.

Julio, atormentado y frustrado, no logra replicar el éxito de sus primeros textos. Aunque en Chile fue aclamado, en España queda rezagado frente a los autores del Boom, a quienes envidia. Incapaz de insertarse en el mundo editorial con la misma facilidad, se hunde en una espiral de inseguridad y resentimiento.

En este nuevo ambiente, Julio intenta escribir, pero se obsesiona con el jardín de la mansión vecina, escenario de fiestas y encuentros furtivos que observa desde la distancia. En la ficción, la propiedad es del duque de Andía, pero su referente real fue la casa del conde de Romanones. Durante su estancia en Madrid, Donoso vivió en un piso de la calle Castellón de la Plana, entre Velázquez y Se-

rrano, cuya ubicación le permitía observar los jardines de esta finca, un escenario que trasladó a su novela como símbolo de deseo inalcanzable.

Atrapado entre la presión editorial, el desencanto matrimonial y la distancia con su hijo Pato —“Pato, que se hacía llamar Patrick ahora que había pasado dos veranos en París” (1981: 28)—, Julio se aferra a la escritura como última salvación. Al terminar su novela, la entrega a Núria Monclús con la esperanza de publicarla, pero ella la rechaza. Decide ocultar su fracaso y miente: dice haber recibido un adelanto y con ese supuesto dinero financia su huida con Gloria a Marruecos, bajo el pretexto de visitar a su hijo Patrick en la inauguración de su exposición fotográfica el 28 de septiembre de 1980.

Pero la verdad es otra: el dinero proviene del robo y venta de un cuadro de Salvatierra, y el viaje es solo un intento desesperado por huir de su realidad unos días. “¿Podré mantener la comedia del regocijo por quince días, hasta que Gloria esté vigorizada por el placer, hasta que yo me sienta capaz de decirle la verdad sin perecer de vergüenza?” (1981: 229-30).

Fuga y simulacro: Marruecos como escenario de impostura

A lo largo de la novela, Marruecos es para Julio Méndez un territorio de fuga, donde su historia, fracasos y obsesiones quedan en suspenso. En España se siente atrapado por la necesidad de reconocimiento y éxito literario, mientras que en Marruecos experimenta alivio. “¿Quién es Núria Monclús aquí? ¿Quién es Marcelo Chiriboga? Aquí no existen” (Donoso, 1981: 239), reflexiona con desahogo. En África fantasea con una vida distinta, menos constreñida por la mirada ajena. Pero este anhelo no implica un cambio real, solo un simulacro de transformación tan efímero como el viaje mismo.

La percepción de Julio sobre Marruecos como un espacio donde las normas morales se disuelven y los valores occidentales se invierten se inscribe en una tradición literaria más amplia. Desde el modernismo, el mundo árabo-islámico ha sido imaginado como refugio para quienes, desencantados con la civilización occidental, anhelaban un retorno a lo primigenio. Siguiendo la aspiración renacentista del *beatus ille* y la nostalgia rousseauiana por los orígenes, el orientalismo ha proyectado en la otredad un ideal de autenticidad perdido, donde se plasman deseos y transgresiones inconfesables. Como señala Sotomayor Blázquez, el orientalismo ha sido un “chivo expiatorio” al atribuir a Oriente los aspectos condenables de Occidente o aquellos que se deseaban en secreto (2009: 126).

Desde esta perspectiva, *El jardín de al lado* (1981) se inscribe en la tradición de la literatura colonial. Antonio Carrasco la define como “esa manera de narrar sobre países alejados sin pertenecer al pueblo natural de ellos y con un sentimiento o mentalidad mayor o menor de alteridad” (2009: 9). En este tipo de representación, el territorio colonizado, además de exótico y ajeno, es un teatro de posibilidades donde lo inadmisible en la metrópoli deviene posible. Julio encarna esta lógica cuando, tras robar el cuadro para financiar su viaje, se sorprende de lo fácil que resulta justificar su crimen en Marruecos: “el falso triunfador, el macho falsificado, el ladrón, el delincuente, el mentiroso que se convence a sí mismo que miente para protegerla a ella, y no, como es la verdad para protegerme a mí mismo” (1981: 231). La culpa se diluye, no porque él haya cambiado, sino porque

el contexto lo absuelve. Todorov refuerza esta idea: “(...) la colonia no es más que eso: un marco en el que ciertos crímenes o comportamientos morales condenables, que eran inconcebibles en la metrópoli, se vuelven no solo posibles, sino incluso legítimos” (2008: 82).

De ahí que el protagonista fantasee con abandonar su identidad occidental: “Sí, estoy dispuesto a despojarme de mi traje occidental, que dejaré aquí, con mi mujer y mi fracaso” (1981: 243). Su esposa Gloria, con ironía, lleva esa idea al extremo: “Convertirnos a la fe musulmana, *to go native* y ponerme un velo” (1981: 245). La disolución en la alteridad, de borrarse para renacer con una moral invertida, alcanza su punto más radical en el deseo de perderse “en la Kasbah de Tánger, [...] donde uno se puede aniquilar” (1981: 259).

La tentación de desaparecer y dejar atrás su identidad occidental se vuelve explícita cuando Julio ve a Gloria distraída mirando unos caftanes: “¿Y si yo aprovechara su desatención para hundirme para siempre en esa callejuela tenebrosa, empinada, angosta, torcida, perdiéndome para siempre en la noche vertiginosa de los bazares para renacer al otro lado, con una moral inversa?” (1981: 236). En este imaginario, Marruecos no es un destino, es un umbral hacia otra existencia, donde puede despojarse de su pasado. Cruzarlo implica adoptar un código moral opuesto: lo que en su contexto de origen sería inaceptable, en Marruecos parece no requerir justificación y eso es muy tentador en su situación, allí todo se juzga a la inversa. Esto se percibe incluso en los gestos más cotidianos: “Al lavarme las manos estoy a punto de preguntarle a Gloria si no trajo un jabón menos fétido que el que nos proporciona El Minzah, pero pienso que esa fetidez es seguramente una fragancia deliciosa en este mundo distinto” (1981: 233).

En esta inversión de valores, Marruecos permite a Julio desempeñar un papel que le estaba vedado en Europa. Como señala Rojo, deja de ser un escritor fracasado para proyectarse como un extranjero triunfante, donde su origen europeo le confiere un aura de misterio y atractivo (2013: 132). El exotismo del entorno le otorga un reconocimiento que en España le era negado. Y es que, su liberación no es solo profesional o social, la novela insinúa que reprime impulsos homosexuales nunca exteriorizados. En la Península, estos deseos permanecían en la sombra, pero en Marruecos, donde las normas morales son más difusas, la idea de dejarse llevar no le resulta tan descabellada. “Los muchachitos esbeltos y sobreexcitados por la noche que los espera, sonríen con descaro invitador” (1981: 232-233), observa con fascinación apenas disimulada. Su mirada, marcada por una mezcla de deseo y justificación, se traslucen cuando explica a Gloria que “la juventud tiene un prestigio de mercancía en estos países” (1981: 233), proyectando sobre el entorno una lógica donde el atractivo físico opera como bien de intercambio.

En este contexto, su percepción de sí mismo también cambia. Si en Madrid su edad y su fracaso lo condenaban a la invisibilidad, en Marruecos ser extranjero le confiere autoridad y atractivo:

[...] en Madrid, ningún muchacho se dignaría mirarme, mientras que aquí, en cambio, mi aspecto respetable, intelectual, los despojos de mi desplante de clase, que es de lo poco que no se pierde con la edad y el fracaso, se traducen pa-

ra ellos en poder, fuerza, autoridad, experiencia, sabiduría: por eso no les soy indiferente (1981: 233).

El entorno que Julio percibe como exótico le permite imaginar otra identidad y redefinir su deseo y masculinidad. Donde nadie conoce su historial de fracasos ni sus inseguridades, Julio experimenta un extraño empoderamiento. El narrador refuerza esta inversión jerárquica a través de la insistencia en la expresión "estos países" (1981: 233), marcando la diferencia entre un "aquí" donde puede reinventarse y un "allá" del que huye.

La diferencia en la otra orilla del Mediterráneo lo lleva, aunque sea por un instante, a considerar quedarse: "¿Afincarse allá? ¿Por qué no vivir en Marrakech, que es mucho más barato que Sitges?" (1981: 230). Pero pronto asume lo ilusorio de esa idea: "Ahora estoy seguro de mi triunfo que durará por lo menos los mentirosos quince días de vacaciones del viaje por Marruecos. Eso aplazará todo. Será el último regalo que me hago a mí mismo antes de aceptar el fin" (1981: 231).

Esta voluntad de transformación resuena en la historia de su hijo Patrick, quien también intenta redefinir su identidad en Marruecos. Su familia sabe que vive allí, pero "no sabemos haciendo qué" (1981: 175), una incertidumbre que parece más un mecanismo de protección que una evasión de la realidad. A lo largo de la novela se insinúa que Patrick lleva una vida marcada por una libertad sexual que desborda las convenciones occidentales, reforzando la idea de Marruecos como un espacio de normas morales más flexibles o incluso prescindibles. Su padre observa esta inversión con una mezcla de distancia y fascinación: "porque yo no puedo trasponer el espejo y vivir al revés, como ellos, tal vez como Patrick" (1981: 241), reconociendo en su hijo el valor de alguien que sí ha logrado adaptarse a ese mundo invertido.

El propio Julio se pregunta: "¿Qué vino a buscar Pato en este mundo, y sobre todo, qué lo retiene aquí? Quizás eso: cambiar su identidad impuesta por un padre tiránico y por una situación política" (1981: 236). Tanto padre como hijo ven en el país la posibilidad de romper con el peso de su historia. Marruecos se convierte, así, en un territorio donde se ensayan nuevas formas de subjetividad, aunque nunca lleguen a consolidarse y sean solo un simulacro.

El espejismo de la liberación se disipa pronto. El alivio de Julio en Marruecos responde menos a una transformación real que a la desaparición simbólica de lo que lo oprimía en España. En este respiro geográfico, se convence de que puede escapar de las exigencias editoriales, la necesidad de reconocimiento y su fracaso como padre y esposo. Pero el autoengaño es insostenible: Marruecos no le ofrece una reconstrucción, solo una tregua antes del regreso inevitable a la frustración.

La ciudad invertida: Tánger en la mirada de Julio Méndez

Si en el apartado anterior se exploró Marruecos como un espacio de transformación subjetiva, en este se examinará cómo esa lógica de inversión se proyecta sobre el entorno urbano. Siguiendo a Mieke Bal, el hecho de que "esto esté sucediendo aquí" es tan importante como "el cómo es aquí", ya que el espacio incide en la estructura de la fábula (1985: 103). La subversión de valores que experimenta Julio Méndez se plasma en su representación de la ciudad, donde exo-

tización, desprecio y degradación se combinan con la fascinación por lo caótico. Más que un lugar concreto, el país funciona como un espejo distorsionado donde el protagonista proyecta su crisis personal, viéndolo como ajeno, excesivo y decadente, pero también como el único sitio donde su identidad parece, aunque sea momentáneamente, reformularse.

El paratexto de la novela refuerza esta construcción especular. La portada de la primera edición de *El jardín de al lado* (1981), diseñada por Donoso, reproduce *Los amantes II* (1928) de Magritte, donde dos figuras aparecen con los rostros cubiertos por un paño blanco. La imagen sugiere la imposibilidad de un verdadero encuentro con la otredad, una barrera que se traslada a la mirada de Julio sobre Marruecos. No accede al país en su complejidad, lo filtra a través de sus prejuicios y, sobre todo, de la tradición orientalista. En este sentido, la portada introduce tanto el motivo del disfraz y la identidad velada como la imposibilidad de un conocimiento auténtico de la otredad, un rasgo central en la experiencia de Julio en Marruecos.

Desde que llega y deja las maletas en su hotel de lujo, Julio percibe la ciudad como un territorio caótico e indescifrable, donde las reglas son difusas y la lógica se desdibuja. La urbe lo avasalla sensorialmente y refuerza la sensación del protagonista de hallarse en un escenario ajeno a la racionalidad occidental. Los olores lo abrumán, los cafetines huelen a menta (1981: 244) y los aromas atraviesan incluso los espacios cerrados: "Hasta en este cuarto tan defendido flotaba una mezcla de olores del zoco: comino, azahar" (1981: 258). También las normas temporales le resultan incomprensibles: "Afuera, están a punto de cerrar las tiendas que nunca terminan de cerrar, solo mezquinan un poco las luces, ahora tímidas" (1981: 232). Incluso la noche, que en Europa implica descanso, aquí mantiene la ciudad en un estado de actividad perpetua: "la calle bulliciosa" (1981: 234) "nos arrastra a un ritmo que no sabemos si es acelerado o normal" (1981: 234).

La arquitectura laberíntica y la oscuridad de las calles acentúan su sensación de desorientación: "Entramos por una callejuela oscura" (1981: 237). La ciudad se le impone, sumergiéndolo en un medio caótico que lo desconcierta: "(...) el tirón de lo repulsivo de estas calles" (1981: 236). El Zoco, con su entramado de tiendas, refuerza la sensación de exceso. Acostumbrado a la pasividad del comercio en España, aquí enfrenta la insistencia de los vendedores que lo interpelan con urgencia: "La avidez imperiosa de los mercaderes que llaman desde detrás de un montón de babuchas" (1981: 235). Además, los escaparates exhiben dulces de aspecto "repulsivo y delicioso a la vez" (1981: 234), mientras los puestos rebosan de "montones de frutas que no tengo tiempo para identificar" (1981: 234). Hasta los objetos cotidianos adquieren un aire enigmático, como en la tienda que vende "amuletos contra el mal de ojo" (1981: 238), reforzando la percepción de un lugar regido por lógicas distintas.

Esta ininteligibilidad se intensifica en el plano sonoro. El ruido es avasallador: "Las bocinas de los coches aullando en marroquí" (1981: 258), le parecen un código incomprensible, tan desconcertante como el "indescifrable guirigay" de las voces (1981: 244). Más que un muro infranqueable, estos sonidos tejen una cadencia desconocida, un pulso ajeno que, sin embargo, no lo expulsa. Cada gesto y palabra parecen inscribirse en una gramática distinta, un orden que escapa a su entendimiento, pero no al sentido: "(...) las risas, todo responde a un código

irreconocible, todo hermético, terrible, sucio, cruel pero que para ellos puede ser habitual, limpio, benigno" (1981: 235).

González Alcantud señala que, en la tradición orientalista, la representación de Oriente ha estado ligada a lo urbano, pues en las ciudades la diferencia cultural se percibe con mayor intensidad (2021: 73). Mientras que los paisajes naturales —montañas, ríos o valles— pueden ser similares entre territorios, el entramado urbano es su verdadero distintivo. En la novela de Donoso, esta experiencia se limita a Tánger. El viaje había sido concebido originalmente para asistir a la exposición fotográfica de Patrick en Marrakech, pero este propósito nunca llega a cumplirse y el hijo desaparece del mundo narrado. En el plan también figuraban otras ciudades —“Sí, Tánger, y de allí, Tetuán, Chechaouen, Fez, Mèknes, hasta llegar a Marrakech” (1981: 230)—, pero todas se reducen a menciones pasajeras: de Marrakech se destaca su color, “es toda color mandarina” (1981: 175) y sus “encantadores de serpientes” (1981: 230); de Chauen, “que es entera azul” (1981: 246); y de Tetuán, un juicio lapidario la descarta, “no vale la pena pasar un día” (1981: 246).

Tánger, en cambio, ocupa un lugar central, aunque reducido al zoco, la *kasbah* y algunas callejuelas, y se inscribe en una tradición literaria específica. Desde los años cincuenta, la ciudad se ha codificado en las letras hispánicas como un género en sí mismo: la “novela tangerina”⁸. En este marco, Tánger aparece como un enclave ambiguo, atrapado entre cosmopolitismo y decadencia, transgresión y marginalidad, exotismo y corrupción. Más que un retrato fiel, *El jardín de al lado* (1981) la representa a través de una estética de la degradación y el exceso donde el caos y la transgresión dominan. En la lógica especular de la novela, Tánger es el reverso de Madrid: un entorno caótico que contrasta con la organización y estabilidad de la ciudad que Julio ha dejado atrás. Su experiencia oscila entre fascinación y desconcierto, hasta desembocar en una sentencia implacable: “¡Tánger es un horror!” (1981: 245). Pero es precisamente en esa degradación donde radica su atractivo, pues el desorden y la marginalidad que tanto rechaza son, a la vez, lo que lo libera, reforzando la idea de la ciudad como un territorio donde las normas se diluyen y la identidad puede reinventarse. Cabe señalar, además, que la experiencia apenas deja huellas: Gloria apenas participa de la ciudad y Julio regresa de su noche perdida sin incorporar ninguna marca de ese “mundo árabe”, lo que refuerza el carácter proyectivo y efímero de su estancia.

En este contexto, Tánger no es solo un espacio caótico, sino un lugar donde lo clandestino ocupa el centro del sistema. Más que una ciudad sin ley, es refugio para quienes buscan burlar las normas, como el propio Julio. Este mismo dice que está “habitado por una hueste de millonarios sofisticadísimos en busca de placer, escondidos en el Zoco en palacios disimulados dentro de muros de aspecto miserable” (1981: 234). También se menciona que fue “puerto libre hace veinte años”, ahora convertido en sede de “cientos de bancos internacionales, centro del tráfico de divisas y sexo y estupefacientes” (1981: 234). Su condición de zona franca lo convierte en un núcleo de intercambios financieros, donde la falta de

⁸ Para un estudio detallado sobre la relación entre la literatura española y Tánger, véase Rocío Rojas-Marcos Albert (2017).

regulaciones fomenta una estructura flexible y autónoma. Así, el desorden no es decadencia, sino otra forma de organización en la que lo clandestino se integra en vez de quedar relegado. Esta lógica de reversión alcanza incluso a la infancia: Julio observa el “baile esclavizado de los niños haciendo pasamanería dentro de talleres de proporciones infinitesimales” (1981: 235), una imagen que intensifica su sensación de hallarse en un espacio distante a los valores occidentales. El trabajo infantil, como los intercambios financieros irregulares, la prostitución o el tráfico de estupefacientes, no aparece en la novela como una distorsión del orden social sino como su base misma.

Esta degradación alcanza incluso los espacios de aparente lujo. El hotel donde se hospeda Julio no le ofrece el confort que esperaba y sigue la misma lógica de deterioro que domina la ciudad: “Cucarachas en el mejor hotel de Tánger. ¿Importa?” (1981: 240). Su decepción es significativa: un hotel de lujo sin lujo refuerza el cambio de convenciones sociales que atraviesa la novela.

Desde esta óptica, Tánger es un territorio de contrastes donde lujo y miseria coexisten y no tienen el mismo significado que en Europa. Sin embargo, la miseria no es solo telón de fondo, es también un elemento estructural que moldea la percepción del protagonista. La suciedad impregna calles, mercados, cuerpos y vestimenta de la población autóctona, proyectando abandono y decadencia. Este énfasis en la degradación responde a un tópico orientalista recurrente, donde lo limpio y ordenado queda reservado al contexto de origen. La espectacularización de la suciedad y la pobreza, frecuente en la literatura de viajes (Cerarols Ramírez, 2015: 68) y en la tarjeta postal colonial (Alloula, 2012: 44), refuerza la dicotomía entre una Europa avanzada y un Marruecos estancado. Julio percibe el zoco como un espacio de caos y acumulación desbordada: “¿Pero en esta miseria maloliente del Zoco, en sus tiendas de cuero y telas y especias, de *souvenirs* para turistas [...] en estos montones de basura pudriéndose, en este desorden que puede ser otra forma de orden?” (1981: 235-236).

La sensación de abandono se extiende más allá del mercado y alcanza los cuerpos de quienes habitan la ciudad. Los mendigos, espirituales, se confunden con los desechos. Uno, tendido en el suelo, desconcierta a Julio: “¿Un muerto? No sería imposible: pero al pasar a su lado alza una mano vencida, en un esbozo del gesto de pedir que no llega a completarse antes de caer: no está muerto” (1981: 238). La indigencia alcanza su expresión más cruda cuando la basura deja de ser desperdicio y se convierte en alimento: un niño alimenta al mendigo que yace con “lo que rescató del montón de basura” (1981: 238). Julio, incapaz de comprenderlo, se pregunta: “¿Por qué lo alimenta con basura?” (1981: 238).

Como avanzábamos, este énfasis en la suciedad y la descomposición trasciende lo ambiental y se inscribe en la estructura misma de la ciudad, afianzando su imagen como un espacio donde el orden occidental se ha desintegrado. Lo abyecto, en términos de Kristeva, es aquello que “no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1980: 11), y en Tánger se materializa en una miseria estructural. Sin embargo, esta percepción de un orden descompuesto no solo sugiere decadencia, sino también la posibilidad de un espacio donde todo es factible, donde las jerarquías tradicionales se han disuelto y las normas occidentales se desdibujan hasta volverse irreconocibles.

A esta imagen se suma la idea de un Marruecos anacrónico, sujeto en un atraso perpetuo. Más que un país con su propia lógica, aparece como un escenario donde la modernidad occidental apenas ha irrumpido, suspendido en la desorganización y la ineeficacia. Julio describe a los marroquíes con desdén, enfatizando su torpeza y lentitud: "Ya que los marroquíes son unos tipos idiotas y para obtener un número, allá, uno se pasa horas, y por fin conectan con sitios distintos, todos equivocados" (1981: 159). La burocracia se le antoja un laberinto absurdo que frustra cualquier expectativa de orden. Una percepción que se extiende a lo cotidiano: el conserje del hotel, en lugar de mostrarse diligente, "estaba dormido con la cabeza sobre el mostrador de cristal" (1981: 261), consolidando la idea de desidia como rasgo inherente.

La novela retrata a los marroquíes como ineeficaces y también como sospechosos de moral ambigua. En una conversación sobre Patrick, un amigo del joven intenta tranquilizar a Julio: "(...) está con unos chicos marroquíes, que no son mala gente pese a ser marroquíes". Él responde con suspicacia: "Anda con marroquíes. Qué sé yo que traerá entre manos" (1981: 190). La charla culmina con una acusación: "¡Ah! ¿Así que usted también es racista y fascista, tío, y desprecia a los marroquíes por ser marroquíes?" (1981: 190). El diálogo hace explícito el prejuicio del personaje y lo presenta como rasgo de Julio, pero la atribución no es unívoca. La novela se mueve dentro de una ambivalencia en la que los prejuicios —racistas, xenófobos u orientalistas— aparecen a veces como voz del protagonista y a veces como ecos de un imaginario más amplio, heredado también por Donoso. En este sentido, el texto no permite separar con claridad dónde termina Julio y dónde empieza el autor, sino que construye un discurso de otredad contradictorio y permeado de tensiones.

Además, Julio los percibe como figuras intercambiables, sin matices individuales. Esta visión estereotipada se refuerza cuando intenta vender el cuadro robado y se sorprende al descubrir que su comprador es marroquí: "Creí que usted era mexicano..."; "No, marroquí, de Tánger" (1981: 229). La confusión no es casual, más bien refleja una alteridad concebida como un bloque homogéneo, indiferente a diferencias culturales o geográficas. Marruecos no aparece como un país con historia propia, sino como un escenario intercambiable con otros espacios exóticos, donde el otro existe solo en oposición a Occidente.

Esta visión reduccionista despoja a Marruecos de historia propia y lo reconfigura a través de estereotipos exóticos. La iconografía orientalista atraviesa el relato, filtrando su mirada a través de imágenes codificadas. Vestimenta, objetos y arquitectura envuelven el paisaje en un halo de misterio, acentuando la sensación de extrañeza: "Entran mujeres veladas, hombres encapuchados, por ese arco: adentro se quitan zapatos y babuchas" (1981: 237). La mezquita no es solo un paso físico, sino un portal a lo incognoscible, donde gestos y ritos refuerzan la idea de un espacio ajeno e impenetrable. Las referencias a "capuchones medievales y velos encubridores" (1981: 232), "capuchas monacales" (1981: 234) y chilabas (1981: 246) describen el atuendo de los habitantes y, al mismo tiempo, los convierten en figuras de una diferencia absoluta. La alteridad se cristaliza en vestimenta, arquitectura y gestos ritualizados, reforzando un imaginario donde lo árabo-islámico queda fijado en lo exótico y lo inmóvil.

Reflexiones finales

El análisis del episodio marroquí de *El jardín de al lado* (1981) revela cómo la novela construye un escenario de alteridad profundamente mediatizado por la mirada de su protagonista, Julio Méndez, quien proyecta en el espacio su propia angustia identitaria. Tánger aparece como una ciudad invertida, donde el orden occidental se desintegra y las jerarquías tradicionales se diluyen, pero esta aparente transgresión no responde a la realidad del país, sino a un imaginario orientalista codificado. Una construcción que refleja tanto estereotipos heredados como la propia imagen de Julio: el desorden, la miseria y el caos que describe son una proyección de su propia decadencia y fracaso como escritor en Europa. Marruecos no es solo un escenario exótico, sino el espejo deformante de un protagonista que busca, sin éxito, reinventarse.

Lejos de ser una representación fidedigna, Marruecos funciona en la novela como un escenario literario sujeto a convenciones formulaicas, un espacio más leído que vivido. La descripción de su topografía urbana sigue patrones orientalistas, donde lo exótico, lo degradado y lo erótico se conjugan para reforzar la idea de un lugar ajeno a la lógica occidental. Su descripción especular permite al protagonista justificar su propia transgresión moral: si Marruecos es el reverso de la metrópoli, entonces todo lo que en España sería condenable aquí es permisible. Sin embargo, la estadía resulta demasiado breve y fragmentaria para sostener una experiencia de transformación: la fuga de Julio no deja huellas y su fantasía de liberación queda suspendida en el silencio.

En este marco, cobra mayor peso el desenlace metanarrativo que desestabiliza la autoridad de Julio como narrador y como escritor. En las últimas páginas, se revela que la historia ha sido en realidad escrita por Gloria, su esposa, quien finalmente sí logra publicar su libro gracias a la mediación de Núria Monclús. Esta pirueta narrativa ironiza el fracaso de Julio y, al tiempo, subvierte los roles de género tradicionales: la mujer del escritor fracasado es quien escribe y publica la novela de éxito que él no pudo lograr. Pero este desenlace también introduce una nueva capa de incertidumbre sobre el relato: si todo lo que hemos leído es la versión de Gloria, ¿hasta qué punto la visión de Marruecos es también una construcción dentro de otra construcción? De este modo, Donoso no solo desmantela las certezas de su protagonista, sino que también invita a cuestionar la propia construcción de la otredad en el relato, reforzando el juego de reflejos que vertebría la novela. El giro final sugiere, además, que la imagen de Marruecos no puede leerse como una representación estable, sino como un artificio narrativo que expone el carácter construido, mediado y hasta paródico de todo discurso sobre la alteridad.

Referencias bibliográficas

- ALLOULA, Malek (2012). *The Colonial Harem*. Londres: Minnesota Press.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BARRAZA, Jara E. (1995). "El discurso paratextual en *El jardín de al lado* de José Donoso". *Revista Chilena de Literatura*, 46: 139-145.

- CAPELASTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar (1992). "El tema marroquí: Lameyer y Lucas". *Archivo español de arte*, LXV (257): 111-118.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Antonio (2009). *Historia de la novela colonial hispanoamericana*. Madrid: Sial.
- CATALÁN, Pablo (1989). "José Donoso. La voluntad de la modernidad". *Hispanística XX*, 7: 117-124.
- CAWELTI, John G. (1969). "The concept of Formula in the Study of Popular Literature". *Journal of Popular Culture*, 3 (3): 381-390.
- CERAROLS RAMÍREZ, Rosa (2015). *Geografías de lo exótico. El imaginario de Marruecos en la literatura de viajes [1859-1936]*. Barcelona: Bellaterra.
- DE DIEGO, Estrella (2008). *Contra el mapa*. Madrid: Siruela.
- DONOSO, José (1981). *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.
- DONOSO, Pilar (2021) [1.ª ed. 2009]. *Correr el tupido velo*. Alfaguara: Madrid
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021). *Qué es el orientalismo: El oriente imaginado en la cultura global*. Córdoba: Almuzara.
- GONZÁLEZ HIDALGO, José Luis (1993). *Tánger en la literatura española*. Tanger: José Luis Litograf.
- KRISTEVA, Julia (1978). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica 1*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 187-225.
- (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LITVAK, Lily (1986). *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- LOCANE, Jorge J. (2022). "De Carmen Balcells a Indent Literary Agency: Para un mapeo y caracterización del agente literario de la literatura latinoamericana". *Revista Chilena de Literatura*, 105: 151-175.
- MACIAS, Sergio (2000). *Marruecos en la literatura latinoamericana*. Rabat: Ministerio de la Comunicación.
- MUTIS, Ana María (2011). "Del boom y más allá: La ficcionalización del fracaso editorial en *El jardín de al lado* de José Donoso y Basura de Héctor Abad Faciolince". *Revista Iberoamericana*, 236-237: 813-828.
- OBLIGADO, Clara (2020). *Una casa lejos de casa*. Valencia: Ediciones Contrabando.
- OSTROV, Andrea (1999). "Representación, identidad, diferencia (Lectura de *El jardín de al lado* de José Donoso)". *Anthropos*, 184-185: 114-117.
- OVIEDO, José Miguel (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana. 1 de los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza.
- ROJAS MARCOS ALBERT, Rocío (2017). *Tánger, segunda patria: una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*. Córdoba: Almuzara.
- ROJO, Grínor (2013). "Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir la 'gran novela del golpe': *El jardín de al lado*". *Revista chilena de literatura*, 83: 113-135.

- ROMERO MORALES, Yasmina (2019). *Moras. Imaginarios de género y alteridad en la narrativa española femenina del siglo XX*. Madrid: Plaza y Valdés.
- SAID, Edward (2003) [1.ª ed. 1978]. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- (2012) [1.ª ed. 1993]. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SOTOMAYOR BLÁZQUEZ, Carmen T. (2005): “El moro traidor, el moro engañado: variantes del estereotipo en el Romancero republicano”. *Anaquel de Estudios Árabes*, 16: 235-249.
- TODOROV, Tzvetan (2008). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.