

# Diablotexto *Digital*



La actualización *millennial* del Bildungsroman  
en la obra de Aloma Rodríguez

*The millennial update of the Bildungsroman  
in the work of Aloma Rodríguez*

**CAMILLA ACCETTO**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

[camilla.acetto@gmail.com](mailto:camilla.acetto@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0009-4885-616X>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2024  
Fecha de aceptación: 26 de abril de 2024

*Diablotexto Digital* 15 (junio 2024), 8-33  
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.28082>  
ISSN: 2530-2337



**Resumen:** El objetivo del presente trabajo es analizar las características distintivas de la novela de formación en tres obras de una escritora española del cambio de milenio: Aloma Rodríguez. Qué puede ofrecer el *bildungsroman* como retrato de una sociedad y una época es una pregunta a la que intentaremos dar respuesta, gracias también a una conversación que tuvimos con la autora, puesto que la protagonista de sus novelas se sitúa en un lugar y un tiempo que pueden haberle facilitado una forma de vida y satisfacer ciertas inquietudes vitales y que, por eso, inevitablemente influyen en su proceso de aprendizaje y maduración.

**Palabras clave:** Aloma Rodríguez; *bildungsroman*; novela de aprendizaje española actual.

**Abstract:** The objective of this work is to analyze the distinctive characteristics of the coming-of-age genre in three novels by a Spanish writer from the turn of the millennium: Alóma Rodríguez. What the *bildungsroman* can offer as a portrayal of a society and an era is a question we will attempt to answer, thanks also to a conversation we had with the author. The protagonist of her novels is situated in a specific place and time that may have provided her with a way of life and satisfied certain vital concerns. Consequently, these factors inevitably influence her learning process and maturation.

**Key words:** Aloma Rodríguez; *bildungsroman*; contemporary Spanish coming-of-age novel.



## La novela de formación de una escritora *millennial*

Aloma Rodríguez nació en Zaragoza en 1983, en el seno de una familia de clase media, hija de un periodista y escritor y una médica<sup>1</sup>. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza y ha trabajado como correctora de textos, traductora de francés, fotógrafa y profesora de “Estructuras narrativas” en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Además, colabora en periódicos y suplementos culturales como *El País*, *El Español*, *ABC Cultural* y la revista *Letras Libres*. Escribe una columna para el *Heraldo de Aragón* y es la editora del segundo cuadernillo del semanal *Ahora*, donde también publica sus propios textos.

Rodríguez cuenta que siempre tuvo interés por la escritura (Riaño, 2013: s.p.), sin embargo, solo comenzaría a escribir al marcharse de Erasmus a París, a la Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3): todos los días publicaba un *blog* que, en realidad, era un diario no íntimo, pero lo hacía “sin tener la pulsión consciente de querer ser escritora” (Fanjul, 2013: s.p.). Fueron su padre y su hermano quienes la convencieron de que ahí había material para una novela (Martín Rodrigo, 2016: s.p.). Así, Rodríguez publica *París tres* (2007), una novela de iniciación en forma de diario, cuya protagonista es una becaria que se va, como la autora, de Erasmus a París y hace teatro. Esta novela es la primera de una trilogía, a la que siguen *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013), que fue galardonada con el Premio de Narrativa de la Universidad de Zaragoza y con la mención Nuevo Talento Fnac de Literatura. La trilogía constituye lo que la propia autora denomina un “ciclo del aprendizaje” (Martín Rodrigo, 2016: s.p.):

Los tres libros son libros de aprendizaje [...] es un género en el que me siento cómoda y que más o menos conozco: siempre estoy aprendiendo. Me gusta hablar de los primeros trabajos y las primeras veces y también de lo que cuesta decidir cómo queremos ser. Una de las razones por las que escribo es para tratar de entender el mundo y a mí misma

---

<sup>1</sup> Su padre escribe bajo el nombre de Antón Castro, aunque su primer apellido es Rodríguez, el que Aloma ha escogido como propio. En cambio, su hermano Daniel Gascón, que también es escritor, optó por el apellido de la madre. Resulta muy llamativo que los tres utilicen a los otros dos como personajes en sus obras, creando así la trama de un pasado común reconstruido con voces y miradas distintas.



un poco mejor, también para contar la vida, y en la vida hay amor, sexo, alcohol y dudas. Sobre todo, lo último (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.).

Y añade: “casi todos mis libros pueden leerse como relatos de aprendizaje. Escribo de cosas que me obsesionan: la muerte de un amigo, el distanciamiento repentino de otra, el comienzo del amor. Eso me lleva a escribir en el fondo de lo que se ha escrito casi siempre: las relaciones humanas” (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.). *París Tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* abordan los vacilantes pasos de una futura escritora hacia los primeros años de su vida adulta, una escritora que en el fondo es la propia autora, por lo que sus protagonistas son de alguna manera el mismo personaje. Todas ellas, además, comparten una serie de temas y motivos recurrentes en el género del *bildungsroman*: el hilo narrativo conductor, que recoge la formación de la protagonista en el proceso de descubrirse a sí misma y el mundo circundante; los vínculos con los demás; el viaje; las relaciones amorosas; la vocación artística y la búsqueda de la integración en la sociedad. Por ese motivo, en este trabajo las analizaremos en conjunto al abordar todos estos elementos característicos de la novela de formación.

### ***París tres* (2007), *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013): una trilogía de aprendizaje**

#### ***Bildungsroman*, autobiografía y autoficción**

En ocasiones se ha confundido el *bildungsroman* con la autobiografía y, aunque no todas las novelas de formación son autobiográficas, sí es cierto que los géneros de la autobiografía y la autoficción a menudo narran procesos de aprendizaje. A diferencia de la autobiografía, en el *bildungsroman*, según exige el propio término, la narración se ciñe habitualmente a la adolescencia o primera juventud, para mostrar el proceso de desarrollo durante un determinado período de su vida, el que hizo que se convirtiera en lo que es (Férrandez Vázquez, 2002: 75-76). Sin embargo, por lo general, se acepta que no importa tanto la edad como que aparezca representado el proceso de formación (Moretti, 1999: 68), puesto que los conceptos de adolescencia y juventud corresponden a una



construcción social, histórica, cultural y relacional, que adquieren denotaciones y delimitaciones diferentes a través de las épocas (Dávila León, 2005)<sup>2</sup>. De hecho, en la literatura europea de las últimas décadas, como en el caso de la trilogía de Rodríguez que empieza con una experiencia universitaria —el Erasmus en París—, la etapa formativa se alarga a veces hasta bien entrada la veintena. En una entrevista para la editorial Xordica, la autora añade que:

[la adolescencia] es el momento en que decides qué persona quieres ser. Creo que se ha mitificado demasiado la juventud como valor en sí mismo y eso ha generado cosas muy contradictorias: por un lado hay que ser joven para tener éxito y, al mismo tiempo, cada vez la juventud dura más. («Una entrevista», 2013: s.p.).

En cuanto a la autoficción, en palabras de Martín Huertas, “para ser autoficcional, es primordial que el relato se presente «inequívocamente» como ficción, de forma que [...] al igual que con la autobiografía, dependemos del pacto de lectura que el propio escritor establezca con el lector” (Martín Huertas, 2022: 61). Sin embargo, no es fácil delimitar en qué sentido lo es, puesto que en ocasiones se mantiene la identidad autor-narrador-protagonista que exigía el pacto autobiográfico de Lejeune (Lejeune, 1997, p. 234), mientras que en otras lo que se difumina es precisamente dicha identidad, atribuyéndose los sucesos narrados, que pueden ser ciertos o no, a un narrador-protagonista que no coincide con el autor. Lo fundamental parece ser la ambigüedad:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. (Musitano, 2016: s.p.)

---

<sup>2</sup> En su artículo “Adolescencia y juventud: De las nociones a los abordajes”, Óscar Dávila León establece las siguientes categorizaciones: “Convencionalmente se ha utilizado la franja etaria entre los 12 y 18 años para designar la adolescencia; y para la juventud, aproximadamente entre los 15 y 29 años de edad. Incluso para el caso de designar el período juvenil, en determinados contextos y por usos instrumentales asociados, éste se amplía hacia abajo y hacia arriba, pudiendo extenderse entre un rango máximo desde los 12 a los 35 años, como se aprecia en algunas formulaciones de políticas públicas dirigidos al sector juvenil” (2005: 90).



Las tres obras de Rodríguez contienen elementos autobiográficos, según afirma la autora, por una cuestión de comodidad y de seguridad: “lo que más conozco soy yo. Uso la primera persona como escudo y como observación, sin dejar ver lo que realmente soy o pienso” (Riaño, 2013: s.p.). Sin embargo, más que autobiografías, pertenecen al género de la autoficción: “hablo de cosas que conozco y de cosas que me han pasado a mí o a gente que conozco, pero hay mucha ficción. La literatura sirve para vivir las vidas que no has vivido y también para ordenar el mundo y tratar de entenderse a uno mismo y a los demás” (Riaño, 2013: s.p.). Así, la autora convierte sus relatos en “escrituras del yo” aparentemente sencillas y livianas, pero en las que los conflictos y los dramas están camuflados, de tal manera que sea el lector quien deba intuirlos<sup>3</sup>.

En noviembre de 2007, la joven autora zaragozana publica *París tres*. Esta primera novela es definida como una “crónica íntima” (Riaño, 2013: s.p.), compuesta por capítulos breves y en la que abundan las frases cortas y simples y los saltos temporales, características estilísticas que comparten *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves*. En esta novela, el lector conoce al personaje que más o menos se repetirá en las dos siguientes. Como afirma la propia autora en una entrevista a la Editorial Xordica, las tres protagonistas “tienen en común, de partida, dos cosas: son protagonistas y narradoras y se parecen bastante a mí. Además, no tienen nombre, porque no quería poner un nombre que no fuera el mío ni que se llamaran como yo” (“Una entrevista”, 2013: s.p.). La ausencia de nombre de la narradora y protagonista quizás obedezca a esa ambigüedad de la que habla Musitano (2016) y con la que le gusta jugar a su autora, un contar sin decir, un narrar sin acabar de concretar: en las tres novelas, la historia nunca está enteramente narrada, nunca se revela del todo, sino que se ofrece como se muestra la vida en la juventud, con los mismos huecos y la misma variedad de

---

<sup>3</sup> Su padre se burla, cariñosamente, de la inclinación de Aloma y de su hermano por lo autobiográfico: “Siempre les digo: «Chicos, inventad cosas, que tengo ganas de leer un libro vuestro donde no reconozca a nadie». Me llama mucho la atención que mis hijos lo tengan tan claro. Yo rechazaba hablar de mí mismo hasta hace bien poco. Tanto Daniel como Aloma practican una literatura realista, porque les parece que es lo más difícil de contar de manera trascendente” (Riaño, 2013: s.p.).



perspectivas, llena de enigmas y sorpresas. En todo caso, la narradora-protagonista de *París tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* se parece mucho a la escritora en determinado momento de su vida: es una joven de veinte años (Rodríguez, 2010: 28; Rodríguez, 2013b: 157) que estudia Filología Hispánica en Zaragoza, está interesada en el teatro y en la fotografía (Rodríguez, 2007: 88), quiere ser actriz, es miembro de compañías teatrales *amateurs*, trabaja durante dos veranos en un parque temático de Teruel (Fernández-Caparrós, 2013: s.p.), tiene un novio que se llama Barreiros (apellido real del entonces novio y ahora marido de la autora) y se matricula en la Universidad París 3 gracias a una beca Erasmus: “seré una aspirante a actriz en una ciudad de cuatro millones de habitantes, una estudiante Erasmus que ha hecho mil kilómetros para estudiar literatura española en París” (Rodríguez, 2010: 10). Estos apuntes biográficos del personaje central muestran que las tres novelas coinciden, de manera casi completa, con las vivencias de la propia escritora y que, como hemos dicho, las tres se encuentran a caballo entre la novela de aprendizaje y la autoficción de hechos relativamente cercanos al tiempo de la escritura. El esfuerzo de la autora por mezclar ficción y realidad, y a la vez diferenciarlas, se extiende más allá de su literatura, a través de las redes sociales y los medios audiovisuales. Así, después de leer *Solo si te mueves*, el lector puede ver un vídeo<sup>4</sup> grabado por la propia Rodríguez, en el que enseña fotos reales de su experiencia en Dinópolis junto con fragmentos de la novela en los que habla de unas fotos con sus compañeros que hizo como recuerdo, para demostrar que no coinciden.

Como ha afirmado reiteradamente la propia Rodríguez, las tres obras van relatando el proceso de formación de una misma protagonista, a la que pretende mostrar bajo prismas diferentes (las relaciones familiares, el trabajo, sus animaciones teatrales de aficionada [Garrido, 2013: s.p.]) y resulta interesante constatar que el orden de redacción y publicación de las tres obras es inverso a

---

<sup>4</sup> El vídeo fue realizado por Aloma Rodríguez, con la colaboración de Lorena Hernández Tudela, Eduardo García Castro y Jonás Trueba. Recuperado de <https://vimeo.com/61108802#>





la cronología de los acontecimientos narrados. Es decir, *Solo si te mueves*, la última publicada, representa en realidad una precuela de *París 3*, como explica la propia autora:

Si tuviera que ponerlas en orden cronológico, *Solo si te mueves* sería la primera, después *París tres* y, por último, *Jóvenes y guapos* (menos el primer cuento, que iría en primer lugar). Los tres libros comparten una protagonista, que es también la narradora, y Barreiros, el personaje masculino, aparece en *París tres*. [...] Aunque son independientes, con esta novela tengo la sensación de cerrar un ciclo, tal vez el ciclo del aprendizaje. (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.)

Este detalle lo confirman también los agradecimientos finales de *Solo si te mueves*, en los que menciona a Sergio Algora, el cual impulsó casi involuntariamente la escritura de esta novela en la presentación de *París tres*, al decir que los lectores esperaban su “precuela, *Dinópolis cuatro*”, la cual, pese al cambio de título, viene a ser esta misma (2013b: 171).

### El viaje y el arte

En su estudio sobre la estructura mítica del héroe en la literatura, Juan Villegas menciona ciertos elementos, o motivos, recurrentes. Para la primera etapa es necesario un abandono de la situación de partida, que en el caso de las novelas de Rodríguez es el abandono de la ciudad natal de la protagonista, lo que le abre nuevas posibilidades de descubrimiento y el desarrollo de nuevos criterios para entender el mundo. Según señala Villegas (1978), para hacerlo, el héroe necesita una llamada, es decir, un móvil que le empuje hacia esas nuevas experiencias, y, posteriormente, su aprendizaje se estructurará en etapas determinadas por ciertos ritos de paso. En las obras de Rodríguez, la “llamada” estaría representada por el Erasmus en París en la primera novela y por el trabajo de animadora y actriz en las otras dos. En cuanto a los “ritos de paso”, se trata aquí de pequeñas gestas mediante las cuales su identidad acaba perfilándose. En efecto, del análisis de las tres novelas de Aloma Rodríguez se desprende que no hay un instante primero en el que la protagonista se adentre en un nuevo sendero que la conducirá a la edad adulta, sino que ese tránsito se configura más bien a partir de una sucesión de pequeños e imperceptibles





cambios que van alejándola de ese espacio al que se denomina juventud. En sus novelas falta ese momento epifánico, típico de las novelas del despertar de autoría femenina (Lagos Pope, 1996: 46): a la protagonista le ocurren cosas “leves, cotidianas, pero que por acumulación funcionan como ese gran despertar. Son pequeñas gestas en apariencia nada heroicas”<sup>5</sup> que van construyendo poco a poco el trayecto de su camino de formación.

Como ya señalamos, las tres novelas contienen numerosos elementos propios de la novela de aprendizaje, entre los cuales adquiere particular relevancia el recurrente motivo del viaje, que en el *bildungsroman* suele ser esencial para el desarrollo del joven o la joven protagonista (Baquero Goyanes, 1955: 33). La primera novela, *París tres*, apunta al viaje ya desde el título y comienza, de hecho, con la llegada a París:

Es mediodía y estoy en Porte Maillot. [...] Me pregunto si todo esto no será una locura y me estaré equivocando. A lo mejor tenían razón y es un error que él [mi novio] esté aquí. Empiezo a creer que hubiera sido más fácil renunciar al Erasmus y no venir a París. [...] Miro a Barreiros. Está cansado pero sonrío. Le digo que habría sido mejor ir en taxi. De mis dudas no digo nada (2007: 9).

Posteriormente, alquila un piso en el distrito XVIII, desde el que se ve Montmartre. A lo largo de la novela, la descripción de las calles parisinas acompaña a la protagonista en sus reflexiones y dudas acerca de la vida, así como en el proceso de aprender a estar lejos de casa, a vivir en pareja y a disfrutar de las aventuras que le ofrece la vida cotidiana. París ha sido siempre un escenario predilecto para pintores, escritores y cineastas, y ha condicionado la vida de quienes crecieron viendo cuadros impresionistas, leyendo las páginas de Flaubert y Hugo y admirando las películas de la *Nouvelle Vague*. De hecho, en la novela Rodríguez menciona a numerosos artistas franceses en general y obras ambientadas en París en particular: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, François Truffaut, el cantante Vincent Delerm, la película *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet, las novelas *Rayuela* de Julio Cortázar,

---

<sup>5</sup> Anexo.



*Dora Bruder* de Patrick Modiano y *Viaje al fin de la noche* de Céline. Y, en algunos casos, asocia directamente sus vivencias a dichas obras: “Mi barrio no se parece al París de *Amélie* y huele a cocina de bar” (9); “Hemos quedado en el bar donde se rodó *Amélie*” (68); “A las dos de la mañana recorreremos la rue Ordener. Me acuerdo de *Dora Bruder*, la novela de Modiano que cuenta la investigación de la desaparición de una chica durante la ocupación nazi. Dora Bruder vivía en la Rue Ordener” (14). La referencia a Cortázar es más juguetona: “Como única guía de París llevo dos novelas y ninguna es *Rayuela*” (9).

Su segunda novela, *Jóvenes y guapos*, también comienza en una ciudad francesa, en este caso Grenoble, donde se aloja en casa de sus tíos (que en realidad viven en un pueblo situado a diez kilómetros de la ciudad, Saint-Égrève). Su estancia allí es una especie de aventura de crecimiento intelectual y profesional, ya que ha ido para ampliar su formación con el aprendizaje de un idioma extranjero y trabajar de niñera de su primo. Sin embargo, Grenoble es solo el primero de los numerosos lugares a los que viajará la protagonista. Los tíos organizan una excursión a Turín, pero se equivocan con la salida de la autopista y acaban en un pueblo cerca de Briançon. De regreso a España, la narradora habla de las diversas ciudades que visita para realizar actividades de animación junto con su compañía teatral —Portugaleta, Lisboa, Orense y Jaca— y, al final, narra un viaje familiar a A Coruña para asistir al entierro del abuelo paterno en una aldea cercana. La ruta de los espectáculos de animación infantil le sirve a la narradora para escapar de su vida cotidiana y olvidarse de sus responsabilidades: “Lo bueno de estar en Portugal era que, gracias a la diferencia horaria, siempre era más temprano de lo que parecía. Y eso me hacía creer que aún me quedaban horas para estudiar, me hacía creer que tenía tiempo por delante” (41).

En *Solo si te mueves*, en cambio, casi toda la novela transcurre en Dinópolis, donde pasa un verano trabajando, al igual que la autora, quien trabajó allí como actriz y coordinadora de espectáculos entre 2003 y 2004. Sin embargo, también esta estancia le sirve para escapar de las responsabilidades que siguen esperándola en Zaragoza (los exámenes de la universidad, el examen para



sacar el carné de conducir y la relación con Barreiros). No obstante, las tres obras presentan cierta circularidad, ya que, salvo al final de *Jóvenes y guapos*, la protagonista siempre vuelve a Zaragoza. Con eso parece demostrar que, en el fondo, es imposible escapar de la vida cotidiana y que los sucesivos viajes solo le sirven para crecer en su lugar de origen. Lo importante en la juventud, según sugiere el título de la tercera novela, es moverse, aunque solo sea para equivocarse y descubrir lo que no se quiere hacer. Como escribió Carmen Laforet en el cuento “Fuga primera”, “Fugarse de la vida propia es cosa de pura juventud” (2007: 38). La frase “solo si te mueves” es un verso de una canción del compositor Juanjo Javierre, *Tirano rex*, que forma parte del álbum *Tras las huellas de los dinosaurios: Canciones del espectáculo* [de Dinópolis] (2002)<sup>6</sup>. En efecto, la protagonista de las tres novelas es una joven que huye literalmente del encierro, del estudio, de los libros, de tal manera que los pasos formativos propios de todo *bildungsroman* tendrán lugar a cielo abierto, en medio de las calles de París, Lisboa, Jaca o Dinópolis. Según puede observarse, la mayor parte de los viajes tienen relación, no casualmente, teniendo en cuenta el importante papel del arte en las novelas de formación<sup>7</sup>, con sus actividades teatrales. Aparte de como animadora en Dinópolis, Rodríguez trabajó como actriz en compañías *amateurs* y, como ella misma ha señalado, siente debilidad por los actores porque son “frágiles y fuertes al mismo tiempo” (Fernández-Caparrós, 2013: s.p.). Sin embargo, al contrario que en otros *bildungsroman*, la creación artística no se limita a una búsqueda de la protagonista, sino que es parte intrínseca de la narración: la novela es un relato que se construye mientras la narradora va desarrollando sus dotes de interpretación teatral. Al igual que los viajes, el arte será para ella un medio para escapar de un mundo al que todavía

---

<sup>6</sup> La propia autora lo explica así: “Félix Romeo ha estado en mi vida desde siempre, prácticamente. Su aliento, su ánimo y su generosidad me han marcado, también su exigencia consigo mismo. Su aportación concreta a esta novela fue el título: él me sugirió que utilizara algún verso de las canciones que cantábamos en los espectáculos de Dinópolis, que escribió Juanjo Javierre, de Los Mestizos, y elegimos «solo si te mueves»” (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.).

<sup>7</sup> Fernández Vázquez habla de la «novela de artista» como posible sinónimo de la novela de formación (2002: 75-76).



no está preparada para enfrentarse, una vía de conocimiento y un modo de acercarse a la complejidad de la vida adulta. Además, el teatro será imprescindible para conocer a esos compañeros de viaje que le sirven como referentes en su evolución.

### Las relaciones con los y las «iguales»

Aunque en las novelas de Rodríguez todo orbita alrededor de la protagonista, los demás personajes son fundamentales para su aprendizaje. En las tres novelas hay abundantes descripciones de, y diálogos con, diferentes personajes de diversas edades, aunque los adultos que aparecen tienen poco peso específico. Es cierto que, por su edad y condición, algunos pueden representar posibles modelos a ojos de la protagonista, que suele ser la más joven en todos los grupos (“Como siempre, era la más joven” [2010: 85]; “Soy la más joven del grupo, y creo que de Dinópolis, y me siento como un cachorro: todos me miman y me protegen. Me gusta esa sensación” [2013b: 122]), pero son ante todo espejos que funcionan a un mismo nivel adulto frente a una protagonista en formación. El largo desfile de personajes convierte a las tres novelas en novelas corales (Zapater, 2013: s.p.). En *París tres*, los personajes son los compañeros de la universidad, el dueño del piso de París, su familia (sus padres, sus hermanos y su tío) y Barreiros, su novio; en *Jóvenes y guapos*, los personajes que más espacio ocupan son los miembros de las pequeñas compañías teatrales con las que actúa, mientras que en *Solo si te mueves* son los compañeros y compañeras de trabajo en el parque temático. En el fondo, la narradora es más observadora que exhibicionista, y mira a los demás más que a sí misma. De hecho, gran parte de lo que el lector sabe de ella lo descubre a partir de la relación que mantiene con los demás, ya sea por oposición o por identificación, y, cuando relata las vidas de sus compañeros, a menudo recuerda o reflexiona sobre algún aspecto de la suya y lo añade resumiéndolo en una breve frase. Un ejemplo es la descripción de la historia de amor de su amigo Pedro en *Jóvenes y guapos*, que le permite dar algunos datos sobre su propia relación con su novio:



Silvia y él [Pedro] se habían conocido en el instituto [...] Eran amigos y a Silvia le gustaba Pedro; pero Pedro, según me contó, no se enteraba de nada. Así que fue ella la que se lanzó y desde entonces no se habían separado. Llevaban saliendo casi diez años y Pedro no se aburría. Me pareció bonito. Ahora vivían juntos, se iban de vacaciones a China, a África y a otros lugares exóticos. Mi novio y yo también vivíamos juntos (2010: 82).

Los diálogos que entabla con los demás personajes acerca de los problemas que cada uno experimenta en ese momento también le ayudan a reflexionar sobre su condición:

—Ahora quiero volver aquí —me dijo [Martín]—. No sé qué pinto allí. Está guay y eso, pero mis amigos están aquí. Lo que pasa es que el curro ahora está difícil.  
—Seguro que sale algo —intenté animarle. No sabía por qué estaba dando consejos a Martín sobre qué hacer con su vida y diciéndole que encontraría trabajo. Yo llevaba unos meses intentando encontrar algo y pensando qué quería hacer de mi vida (2010: 96).

En el caso de Carlos, lo admira porque ha logrado llegar a la vida adulta eligiendo por sí mismo lo que quiere ser y hacer:

Carlos se había convertido en un vividor profesional y yo le admiraba. Trabajaba seis o siete meses al año haciendo bolos y el resto del año se dedicaba a viajar o a leer o a lo que fuera que hiciera. Había estado en muchas partes del mundo que a mí me hubiera gustado conocer: había pasado meses en Buenos Aires, en Londres, en Roma. [...] Pensé que Carlos tenía muy claro lo que quería: ser feliz. Y me dio mucha envidia. Sobre todo, porque yo no tenía ni idea de lo que iba a ser de mi vida (2010: 42).

La importancia de los personajes secundarios es resaltada metafóricamente al final de *París tres*, cuando su estancia en la capital francesa ha terminado y está a punto de volver a Zaragoza:

Barreiros está sentado al volante. Me pongo el cinturón. Le digo que si fuera una película, el coche no arrancaría y tendríamos que empujar. En el puente estaría Germán con el señor del teatro, Macarena, Paula del pepino, Capitán, Marie, el perro del teatro, Elodie, Sakho, Milan Kundera y Vincent Delerm (2007: 130-31).

Aquí nombra a todos los personajes que —bien fugazmente, bien a lo largo de toda la novela, o incluso solo platónicamente— la han acompañado durante su proceso de formación en París y ahora los imagina ofreciéndole otra ayuda más: empujando el coche para volver a su casa, con todo el equipaje de lo que ha aprendido durante esa experiencia.



Por su parte, en *Solo si te mueves*, los primeros personajes que aparecen son Ana y Luis, con quienes la protagonista comparte piso en Teruel y que también trabajan en Dinópolis. Entre los tres nace una amistad muy íntima, que empieza con la propuesta donjuanesca de Luis de desafiarse para ver quién tiene más relaciones sexuales durante el verano (2013b: 12). El personaje de Luis y el concurso que propone, que la protagonista define al principio como un “gilipollas” y “una gilipollez”, respectivamente, acabarán sirviéndole para tomar conciencia de su amor por su novio, Barreiros. Sin embargo, pese a la infinidad de relaciones que entabla, la sensación de distanciamiento respecto al mundo circundante propia de los protagonistas del *bildungsroman*, quienes se sienten diferentes al resto (Férrandez Vázquez, 2002: 75-76), se percibe también en las de Rodríguez:

María contó que se iba a Buenos Aires y Héctor le dijo que tenía que hacer un viaje hasta el Perito Moreno. Solo iba a estar allí unos tres meses. Pensé que yo en su lugar no saldría de Buenos Aires. Iría a librerías, a la Biblioteca Nacional y pasearía. Iría al teatro y al cine. Iría a comer ternera a restaurantes y a beber cerveza argentina. Pensé que no compartía casi nada con esa gente (2010: 75).

Este distanciamiento es perceptible sobre todo con personas mayores que ella, a las que retrata como ridículas, fracasadas e inmaduras:

Mi novio y yo nos miramos. No entendíamos nada. Los amigos de Sylvie se pasaron la noche despreciándonos solo porque éramos más jóvenes. Me sentía como si tuviera que pedir perdón por haber nacido en los ochenta, como si la edad se pudiera elegir. No tenían sentido del humor, se tomaban tan en serio a sí mismos que resultaban aburridísimos. Nos fuimos a otro bar.

—No tenemos la culpa de ser jóvenes y guapos —dijo mi novio (2010: 103).

Este sentimiento se halla más acentuado durante su estancia en Dinópolis, al reflexionar sobre la vida de los jóvenes a los que conoce, aislados en ese parque de atracciones y de todo interés por la coyuntura social y política:

Es el mundo en el que viven la mayoría de mis compañeros: se pasan la vida yendo de una prueba para una serie a otra para un anuncio. Siempre empezando, pienso, que es lo que le decía mi abuela a mi padre. Aquí, en Dinópolis, todo es más tranquilo. Tienen



trabajo, se lo pasan bien y tienen una casa y una nómina. Y hacen lo que les gusta. Aunque estoy cómoda entre ellos, a veces tengo la sensación de que somos trenes que llevan la misma dirección, pero van en sentido contrario, y que el rato que coincidiremos será solo la longitud del tren. Yo estoy en mi primer verano, para mí esto es casi un divertimento, un campamento. Para ellos es la vida real. Y me siento mezquina, como si les engañara, y a la vez aliviada (2013b: 125).

## Las relaciones sexuales y amorosas

A lo largo de las tres novelas, empujada por sus deseos de independencia y libertad, la narradora mantiene relaciones con chicos que le atraen cuando se le presenta la ocasión. La autora trata el sexo con naturalidad, utilizando un lenguaje exento de pudor. Así, en *Jóvenes y guapos*, durante los últimos días de su estancia en Grenoble, la narradora mantiene una relación sexual con un chico alemán, Christopher, y lo cuenta así:

Christopher se levantó de la cama. Volvió con un condón en la mano.  
—Si te duele, me avisas y paro —me dijo en su francés con acento alemán. Luego me besó. Asentí y le devolví el beso. Me di cuenta de que creía que me estaba desvirgando, pero no quise sacarle del error (2010: 23).

También con naturalidad relata los encuentros sexuales con su novio en *París tres*:

Nos sentamos en la parte de atrás del autobús. [...] Antes de darnos cuenta, nos estamos metiendo mano. Barreiros lleva un pantalón de chándal. No hay cremallera que bajar. Meto la mano por debajo del pantalón. Al principio opone resistencia, pero acaba cediendo. Yo tampoco entiendo mi afición al sexo en lugares públicos (2007: 8).

Aloma Rodríguez pertenece a una generación nacida en democracia, más libre que las anteriores en muchos aspectos, lo que le permite escribir sin ningún pudor. Es evidente que ni su cuerpo ni el sexo representan para ella un tabú. Es interesante constatar cómo transcurre el proceso de formación de una mujer que ha crecido en un ambiente familiar y social que no le ha impuesto las normas de conducta tradicionalmente consideradas como “femeninas”. Como explica la propia autora: “no he recibido una educación religiosa, ni hubo represión sexual en casa: mi madre es médico y vino al colegio a dar una charla de educación sexual en uno de los pueblos en que vivimos; un poco como en *Sex Education*,





pero en Teruel”<sup>8</sup>. Todo esto rompe con la novela de formación femenina que, desde su aparición, se basa en el enfrentamiento de la protagonista con la sociedad patriarcal (Bezhanova, 2009: s.p.). La represión que las mujeres sufren dentro de la sociedad se refleja necesariamente en un género literario que, tal como lo define Leasa Y. Lutes, “se compone principalmente del conflicto y el resultante compromiso entre la libertad del individuo y las restricciones comunitarias” (cit. en Abdala Mesa, 2003: 16), puesto que las mujeres siempre han tenido más dificultades para superar dichas restricciones. Las protagonistas del *bildungsroman* femenino configuran su propia subjetividad, y, al contrario que en el masculino, ese proceso “no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos, y no se limita a la etapa de la adolescencia” (Lagos Pope, 1996: 46). De hecho, suele concretarse en la toma de conciencia de las condiciones opresoras que las limitan, de ahí que se la haya designado también como “novela del despertar” (Vadillo Buenfil, 2012: 17). Biruté Ciplijauskaitė, por su parte, la denomina “novela de concienciación” (1988: 28), y considera que la narración en primera persona es la más adecuada para que con este género se pueda “expresar la problemática femenina con voz propia, frente a la retórica de la novela clásica” (1988: 32). En las novelas de Rodríguez el uso de la primera persona se convierte en una herramienta con la que vencer la vergüenza y la culpabilidad, pero en sus obras está ausente la represión patriarcal en sus formas más directas, y ello corrobora la afirmación de Rita Felski de que “the novels written by women writers in recent years suggest that the Bildungsroman may well be acquiring a new function as an articulation of women’s new sense of identity and increasing movement into public life” (1986: 137).

Uno de los elementos fundamentales del *bildungsroman* lo constituyen las relaciones amorosas fracasadas (Rodríguez Fontela, 1996: 38). Un buen ejemplo es la relación de la narradora con Ángel, un miembro de la compañía de teatro infantil por el cual siente atracción física desde el principio del viaje a Portugaleta: “esperaba que, si Ángel venía a Portugaleta, nos besaríamos en la

---

<sup>8</sup> Anexo.



playa o nos quedaríamos solos por la noche, bebidos, en algún bar y me besaría repentinamente en el ascensor para acabar con la tensión sexual no resuelta en su habitación” (2013b: 30). No obstante, cuando ello tiene lugar, resulta muy distinto a lo esperado:

Ángel me besa y yo me siento obligada a corresponderle en el beso. Vamos a subir a casa y follaremos en mi habitación. Empiezo a pensar en la manera de echarlo cortésmente en cuanto todo acabe. (67).

En general, como ya señalamos, todas las experiencias que tiene a lo largo de las tres novelas con otros hombres, de las que su novio, Barreiros, nunca se entera, le ayudan a crecer, a reflexionar sobre su historia de amor y a tomar decisiones. Es evidente que Barreiros es el personaje secundario más importante y representa, además, el hilo conductor de las tres novelas. Como confiesa la propia autora: “Cuando me preguntan si Barreiros, el personaje masculino de *París tres*, es real, respondo parafraseando a [Flaubert](#): Barreiros *c’est moi*” (Rodríguez, 2013a: s.p.). Al igual que otros elementos de las novelas, el personaje es fruto de una mezcla entre ficción y autobiografía, y su papel, como afirma Rodríguez en la entrevista que nos concedió<sup>9</sup>,

cambia un poco a lo largo de los libros, ese personaje también evoluciona y crece. En *París tres* es como el cable a tierra: su escudo protector, lo que le mantiene con los pies en la tierra. En *Solo si te mueves* es un personaje que tiene que descubrir su personalidad frente al prejuicio que los demás tienen de él. Tiene ese punto canalla de los héroes. En *Jóvenes y guapos* creo que su presencia está más diluida<sup>10</sup>.

En *París tres*, la protagonista vive ya con su novio, quien, como hemos señalado, aparece en las primeras líneas de la novela, pues le preocupa su decisión de haberse ido a París con él: “Le pregunto a Barreiros por tercera vez si se arrepiente. Me coge de la cintura y nos besamos” (2007: 8). La relación parece, sin embargo, muy fluida, en la medida en que se sostienen el uno a la otra: “Estoy nerviosa y Barreiros tiene sed. Él me abraza y yo le doy agua” (23). Barreiros representa claramente el contrapunto de la narradora: mientras que

---

<sup>9</sup> La conversación completa se encuentra en el Anexo del presente trabajo.

<sup>10</sup> Anexo.



ella está confundida acerca de su vida y de su futuro, Barreiros parece tenerlo todo claro y siempre enfrenta las cosas con ligereza, incluso en momentos difíciles, como puede ser la estancia en un país desconocido, en el que se habla una lengua que ninguno de los dos conoce, o quedarse sin gasolina en las afueras de Albarracín:

Mira todas esas casas: parecen prefabricadas, como de estudio de película.

—Bueno, pero eso tampoco está mal, ¿no?

Una de las cosas que me gusta de Barreiros es su optimismo sincero: siempre ve el lado bueno de las cosas y lo hace sin ningún esfuerzo. Me da un poco de envidia. Evito una discusión en la que yo diría que los pueblos son horribles, que si la gente se va es por algo y que la bondad rural es un mito (2013b: 162).

Sin embargo, la protagonista parece no estar preparada para esta relación y, aunque más adelante señala que dura “desde hace algo más de un año” (53), todavía le cuesta verlo como su novio:

Pienso en Barreiros. Anoche dormí en su casa, con la excusa de llegar antes a la estación. Mis padres viven en un barrio residencial de las afueras de Zaragoza. Esta mañana hemos follado en la ducha y luego en la habitación. Aún me queda algo del cosquilleo postcoito. Pienso en cuánto tardaré en volver a ver a Barreiros, al que no me atrevo a llamar novio (10).

Según observa la propia autora, este rechazo al término “novio” se debe a un instinto de autoprotección:

como si al no llamarlo novio no fuera a enamorarse o algo así. Es una cosa un poco infantil. Y en el global, creo que puede verse como una especie de defensa de la pareja y de reivindicación del amor. Aquí se mezclan la realidad y la ficción, pero está la idea de que el amor es tóxico, que no hay que atarse, etc. En mis libros creo que lo que ella aprende es que a veces las cosas no son lo que nos han dicho que son, y que la verdadera libertad es dejarse llevar, aunque eso sea tener novio<sup>11</sup>.

Pero es también un reflejo de la confusión general típica de la primera juventud, porque, pese a su aparente desapego, el hecho de estar separados le genera ansiedad:

---

<sup>11</sup> Anexo.



Consulto el móvil después de cada pase para ver si Barreiros me ha contestado. En realidad, hace poco más de veinte minutos que le envié el mensaje, y tampoco decía nada importante. Estará trabajando y no lo habrá visto. Eso es lo que sé racionalmente. Pero me dejo llevar a la espiral de por qué no ha respondido y si está pasando de mí y si yo quiero que pase de mí o que seamos novios (2013b: 41).

Así es como se da cuenta de que Barreiros es la persona con la que quiere estar y, al final, en una de sus últimas visitas a Dinópolis, acaba utilizando la palabra a la que tanto temía: “Nos despedimos en la puerta del parque. Nos besamos y miro a Barreiros ir hacia el coche. Espero a que se monte, arranque el coche y salga del aparcamiento en dirección a Zaragoza. Es verdad, no es tan malo tener novio” (112).

### Las relaciones familiares

En el *bildungsroman*, la familia, para el joven o la joven protagonista, suele ocupar un lugar central, ya sea por su ausencia, por su obsesiva presencia o por un conflicto generacional. En el caso de las tres novelas de Rodríguez, los padres y los hermanos de la protagonista están siempre en el trasfondo de la historia, en un plano marginal pero por lo general no conflictivo. Esto se observa, por ejemplo, en la naturalidad con la que confiesa que, aunque se ha independizado y vive con su novio, no ha dejado la casa paterna por un sentimiento de rebeldía, sino que sigue otorgándole un papel importante en su vida: “me gusta que en mi agenda el teléfono de la casa de mis padres esté guardado como «hogar»” (2013b: 121). En *Solo si te mueves*, Jaime, uno de los compañeros de la protagonista en Dinópolis, al saber que quiere ser escritora, le advierte: “tú eres muy joven todavía [...]. Dale tiempo. En algún momento hay que matar al padre. Y si te llevas bien con tus padres, no te hagas escritora” (2013b: 106). Sin embargo, pese a tener unos padres “bastante majos” (106) y a su buena relación con ellos, sigue desarrollando sus aficiones artísticas, el teatro y la literatura. Al final de las tres novelas al lector no le es dado saber si llegará a ser actriz o escritora, y si el aviso de Jaime será profético o no. Lo que está claro, en cambio, es que, a un nivel autobiográfico, la familia de Rodríguez es un caso especial, tal como aparece tanto en sus obras como en las de su



padre, Antón Castro, y las de su hermano, Daniel Gascón<sup>12</sup>. En efecto, la madre está presente en las tres novelas de Aloma, es ella quien la empuja a vencer sus miedos y aprovechar la ocasión de su primer trabajo, el de Dinópolis: “Mi madre me dijo que me vendría bien y que Teruel estaba aquí al lado. Le hice caso” (2013b: 9). Sin embargo, es en *Jóvenes y guapos* donde tiene un mayor protagonismo, ya que la madre la ayuda y la acompaña en algunas de las “primeras veces” que van a conformar su aprendizaje; por ejemplo, en algo tan banal como la preparación de su primera tortilla de patatas para sus amigos en Grenoble. Más adelante, cuando tiene que matricularse en la universidad y todavía no sabe qué carrera elegir, su madre la anima con: “Lo que te apetezca, tú puedes hacer lo que quieras” (2010: 19). Al final, quien la ayudará con esta decisión o, mejor dicho, se encargará de ella, será su hermano Gabi —el mayor de sus cuatro hermanos—, quien le elige Filología Hispánica (15) y, por consiguiente, su formación literaria. Su padre también representa una figura esencial en su vida, tanto así que, a la hora de tomar decisiones, él es su primer referente: “me pregunto por qué antes de hacer nada, pienso si él lo haría. [...] Si sabrá que lo que más miedo me da es decepcionarle” (2013b: 104-05). Aun así, en algunos momentos de las tres novelas se evidencia cierta lejanía de él, que no es solo geográfica, sino también de carácter e incomunicación. Como señala en *París tres*:

Es el cumpleaños de mi padre. Cumple cuarenta y seis y los lleva muy bien. Le mando un mensaje y me llama. Hablamos poco, como siempre. Va hacia casa. Me dice que no lleva tarta porque nadie la come. Me pregunta cuándo vuelvo. No me lo dice pero sé que tiene ganas de verme y me pongo contenta. Tampoco digo nada. En casa, el sobreentendido siempre ha funcionado bien (2007: 103).

Esta lejanía se va acortando conforme la protagonista desarrolla su aprendizaje, como vemos en *Jóvenes y guapos*, que es, según señalamos, la última por orden cronológico y, por tanto, la que representa el final del proceso

---

<sup>12</sup> Daniel Gascón —también galardonado con el Premio Nuevo Talento Fnac— incluye a Aloma como personaje en *Entresuelo*, un retrato íntimo familiar en el que desempeña un papel fundamental la madre, la única de la familia que no es escritora, pero que, en palabras de Aloma, “es el gran personaje literario que compartimos los tres” (Zapater, 2013: s.p.).



de formación de la protagonista. En el último capítulo, titulado “Delfines”, cuando viajan a un pueblo cerca de A Coruña para asistir al entierro del abuelo paterno, el padre les cuenta a sus cinco hijos que en las playas gallegas solía mirar a los delfines. Ninguno se lo toma en serio, hasta que, en las líneas que cierran la novela, es la propia narradora quien corrobora la veracidad del relato de su padre:

Un rato después mis padres se tumbaron y dejaron que el sol de invierno les calentara. Mi hermano miraba los mensajes en su móvil. Entonces vi algo a lo lejos, mar adentro, algo que se movía. Eran delfines.  
—¿Has visto eso? —le pregunté a Guillermo, pero no me hizo caso.  
Desperté a mi padre.  
—Papá, son delfines —le dije.  
—Ya lo sé —respondió y volvió a tumbarse.  
El pescador ya se había ido y la marea estaba a punto de subir. Me quedé mirando a los delfines saltando a lo lejos. Nadie más estaba mirando (2010: 120).

Con ello, simboliza que la narradora es ahora adulta y está más cerca del punto de vista de su padre que, por ejemplo, su hermano Guillermo, que tiene diecisiete años. La propia autora confirma ese doble acercamiento —a la figura paterna y a la edad adulta— al afirmar, respecto a este último capítulo, que ver “la vulnerabilidad de tus padres te hace darte cuenta de la tuya propia, y de que los adultos también sufren, lloran, etc. [...E]n la protagonista funciona un poco como si se diera cuenta de que ella es también adulta ya”<sup>13</sup>.

La trilogía se cierra, en el último capítulo de *Jóvenes y guapos*, con la espera de un atardecer en la playa, el cual puede corresponder con el final de la juventud y el inicio de una vida nueva, la vida adulta, muy distinta a ese deambular que ha caracterizado a la protagonista en su camino formativo.

---

<sup>13</sup> Anexo.



## Conclusiones

El eje conductor de nuestro estudio ha sido el análisis de una modalidad novelística cuyo origen se sitúa en la Alemania del siglo XVIII, el *bildungsroman*, a través de tres obras de Aloma Rodríguez. Resulta curioso —y fascinante— que la literatura española reciente muestre una voluntad estética de retorno a un género canónico que es tal vez el que indaga más a fondo en la comprensión del sujeto, su identidad y su integración en la sociedad. Sin embargo, como hemos visto, *París tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* plantean rupturas importantes con respecto a la estructura tradicional del *bildungsroman* clásico. Una de estas, es la edad de la protagonista: aunque tradicionalmente la novela de formación debía estar protagonizada por un/a adolescente, en la trilogía de Rodríguez este requisito no se cumple, puesto que la protagonista está ya en la veintena y encarna así una “*late adolescence*”: a pesar de su edad, para ella la búsqueda individual acaba de empezar.

Dos de los elementos más importantes del *bildungsroman*, el viaje y la vocación artística, se expresan de manera muy evidente en las novelas de Rodríguez, cuyo origen debe buscarse en las trayectorias vitales de la propia autora. Rodríguez comparte con la protagonista de su trilogía de aprendizaje la inclinación por la fotografía y, de manera especial, por el teatro: quiere ser actriz y esto es lo que la empuja a emprender un camino iniciático hacia la edad adulta. En contraste con el modelo canónico, en el que el viaje suele representar un tránsito desde la periferia hasta la gran ciudad —lugar en el que el protagonista termina su proceso de aprendizaje y se reconcilia con la sociedad—, el personaje de Rodríguez realiza el camino inverso: parte de Zaragoza para llegar a lugares periféricos, los cuales le permitirán escapar de su vida cotidiana y revolucionar su existencia. Sin embargo, las novelas tienen una estructura circular, ya que la protagonista, al acabar sus viajes, vuelve a su lugar de origen.

Entre los factores que tienen mayor repercusión en el desarrollo de los protagonistas de la novela de formación, se encuentra el vínculo con sus padres. En el caso de Rodríguez, la familia constituye un caso especial tanto en su vida como en sus novelas. La relación intergeneracional es fundamental en sus





obras, aunque aparezca en un plano marginal con respecto a la historia principal: lejos de casa, la figura de los progenitores no tiene especial relevancia en el proceso de crecimiento de la protagonista, pese a mantener con ellos una relación no conflictiva. La joven abandona la casa paterna para viajar a Francia, a Portugal o a Teruel, pero sigue considerándola como su verdadero hogar. Aun así, no deja de traslucirse cierta lejanía entre la protagonista y su padre, una distancia geográfica y comunicativa que se reduce al final de su camino de formación, y será la prueba inequívoca de la efectiva maduración de la joven narradora.

Curiosamente, en las novelas de Rodríguez no aparecen mentoras ni mentores propiamente dichos: aunque las protagonistas aprenden algo de las amistades y colegas que pasan (fugazmente) por su vida, no aparece ninguna persona adulta que les sirva como modelo. Más bien al contrario: la mayoría de sus amistades mayores les parecen un tanto ridículas. En esto, las novelas de Rodríguez se acercan al *bildungsroman* canónico, en el que, durante su camino de formación, el personaje principal persigue alejarse de la homogeneización y llevar a cabo un proceso de individuación. Este marcado anhelo de singularidad es particularmente relevante en las novelas analizadas, que presentan un desfile de personajes con una doble función: son necesarios para que la protagonista profundice en su autoconocimiento, así como para evidenciar su alejamiento con respecto a sus coetáneos. Con algunos de ellos, la narradora comparte la incertidumbre y la búsqueda individual, pero, al mismo tiempo, reconoce las diferencias que la distancia de ellos, y que los hacen parecer ridículos y fracasados.

Otro componente fundamental del género de la novela de formación son las aventuras amorosas: el protagonista vive diferentes experiencias sentimentales muy significativas para su evolución. Por ejemplo, en *Solo si te mueves*, la narradora revela al lector su incertidumbre ante su relación amorosa con Barreiros y, tanto en esta novela como en *Jóvenes y guapos*, en varias ocasiones mantiene o está a punto de mantener relaciones sexuales con otros hombres. En efecto, los discursos relativos al sexo y a la reapropiación y



reivindicación del cuerpo femenino están ausentes en las novelas de Aloma Rodríguez. La trilogía de la autora zaragozana, que se desarrolla en la segunda década del nuevo milenio, propone una visión de la sexualidad femenina y de la sociedad más libre. Las narradoras de las obras de Rodríguez viven con extrema naturalidad sus relaciones con el sexo opuesto, liberadas de las represiones del pudor o de la culpabilidad, y su proceso de formación se desarrolla en un ambiente libre de las normas de conducta femenina tradicionalmente aceptadas. Aunque las novelas analizadas muestran algunas de las dificultades, laborales y de vivienda, de la juventud actual, son obras de una autora que pertenece a una generación que creció bajo la impresión de que la igualdad de género estaba ya conseguida. Posiblemente por ello mismo, en sus novelas falta el momento epifánico, típico del *bildungsroman* femenino, a partir del cual empieza el proceso de maduración de las protagonistas. Las narradoras de su trilogía de aprendizaje viven numerosos, pero pequeños, momentos de concienciación, que van alejándolas poco a poco del espacio de la juventud y perfilando su identidad. Las novelas de Rodríguez son obras llenas de un humor descarado, que transmiten una extraña ternura y retratan la alegría que produce descubrir el mundo. Sus textos están llenos de naturalidad y sencillez y ponen el foco en la cotidianidad. El suyo es un realismo limpio en el fondo y en las formas que presenta, en primera persona, de modo testimonial y conciso, las vicisitudes de una joven en busca de sí misma. Eso es de lo que trata la juventud: de viajar sin mapa, sobrevivir a las desilusiones y los desengaños y no perder la ilusión.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABDALA MESA, Yohanna (2003). «Leasa Y. Lutes, Allende, Buitrago, Luiselli: Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino». *Caravelle*, 81, pp. 356-59.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1955). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Castalia.
- BEZHANOVA, Olga (2009). “La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boulosa y Grandes”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 41, 1-26. Disponible en



- <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2023].
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- DÁVILA LEÓN, Óscar (2005). «Adolescencia y juventud: De las nociones a los abordajes». *Última Década*, 21, pp. 83-104. Disponible en <[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22362004000200004](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362004000200004)> [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2023].
- FANJUL, Sergio C. (2013). “De fiesta libresca”. *El País*, 15 de noviembre. Disponible en <[https://elpais.com/ccaa/2013/11/14/madrid/1384468786\\_849720.html](https://elpais.com/ccaa/2013/11/14/madrid/1384468786_849720.html)> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2023].
- FELSKI, Rita (1986). “The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?”. *Southern Review*, 19(2), 131-148.
- FERNÁNDEZ-CAPARRÓS, Marta (2013). “Escribir un relato es como correr los cien metros lisos: Una mala salida puede arruinarlo todo”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 7 de junio. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/06/07/escribir-un-relato-es-como-correr-los-cien-metros-lisos-una-mala-salida-puede-arruinarlo-todo/>> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2023]
- GARRIDO, Benito (2013). “Entrevista a Aloma Rodríguez, autora de *Solo si te mueves*”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 22 de mayo. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/05/22/entrevista-a-aloma-rodriguez-autora-de-solo-si-te-mueves/>> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2023]
- LAFORET, Carmen (2007). “Fuga primera”. En Carmen Laforet, *Carta a Don Juan: Cuentos completos* (pp. 27-30). Palencia: Menoscuarto.
- LAGOS POPE, María Inés (1996). En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- LEJEUNE, Philippe (1997). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- MARTÍN HUERTAS, Concepción (2022). *Identidad, memoria y crisis: Nuevos paradigmas autobiográficos en la literatura española actual*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid - Université de Rennes 2.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2016). “Aloma Rodríguez: «No pienso escribir como algo a que dedicarme, lo hago»”. *ABC*, 24 de mayo. Disponible en <[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-aloma-rodriguez-no-pienso-escribir-como-algo-dedicarme-hago-201605240156\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-aloma-rodriguez-no-pienso-escribir-como-algo-dedicarme-hago-201605240156_noticia.html)> [Fecha de consulta: 3 de septiembre de 2023]
- MORETTI, Franco (1999). *Il romanzo di formazione*. Turín: Einaudi.
- MUSITANO, Julia (2016). “La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria*, 52. Disponible en <[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482016000100006](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006)> [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023]



- RIAÑO, Peio H. (2013). “Los Rodríguez, una familia sin secretos familiares”. *El Confidencial*, 19 de noviembre. Disponible en <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-11-19/los-rodriguez-una-familia-sin-secretos-familiares\\_55969/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-11-19/los-rodriguez-una-familia-sin-secretos-familiares_55969/)> [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2023]
- RODRÍGUEZ, Aloma (2007). *París tres*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ, Aloma (2010). *Jóvenes y guapos*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ, Aloma (2013a). “La novela de tu vida: Aloma Rodríguez”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 21 de diciembre. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/12/21/la-novela-de-tu-vida-aloma-rodriguez/>> [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2023]
- RODRÍGUEZ, Aloma (2013b). *Solo si te mueves*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María (1996). La novela de autoformación: Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica. Oviedo y Kassel: Reichenberg.
- RODRÍGUEZ GIMENO, Rafa (2013). “Sexo, dinosaurios y mucho humor”. *Verlanga*, s.f. Disponible en <<https://verlanga.com/letras/sexo-dinosaurios-y-mucho-humor/>> [Fecha de consulta: 21 de octubre de 2023]
- “Una entrevista a Aloma Rodríguez” (2013). *Xordica Editorial*, 25 de febrero. Disponible en <<https://xordicaeditorial.wordpress.com/2013/02/25/una-entrevista-a-aloma-rodriguez/>> [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2023]
- VILLEGAS, Juan (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- ZAPATER, Pedro (2013). “Aloma Rodríguez: «Hay que moverse aunque sea para equivocarse»”. *Heraldo*, 13 de marzo. Disponible en <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2013/03/14/aloma-rodriguez-hay-que-moverse-aunque-sea-para-equivocarse-226231-1361024.html>> [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2023]