

NARRATIVAS CONTRAHEGEMÓNICAS EN LA RURALIDAD: LA LENTITUD EN *LO DEMÁS ES AIRE* DE JUAN GÓMEZ BÁRCENA

COUNTER-HEGEMONIC NARRATIVES IN RURALITY: SLOWNESS IN *LO DEMÁS ES AIRE* BY JUAN GÓMEZ BÁRCENA

JUAN GARCÍA-CARDONA
Universidad de Málaga

jcar@uma.es

 0000-0002-4382-9818

Recibido: 16/06/2025

Aceptado: 30/10/2025

Resumen

En este trabajo se analiza la novela *Lo demás es aire*, de Juan Gómez Bárcena, desde su inscripción en las *literaturas de la ruralidad* y en el marco de lo que se han denominado *poéticas de la lentitud*. Se examina, en primer lugar, el modo en que la estructura fragmentaria subvierte la linealidad temporal dominante, y cómo la configuración de los relatos introduce una temporalidad distinta frente al ritmo capitalista. A continuación, se aborda la ralentización del tiempo que se produce en el relato principal de la novela, y cómo Toñanes se construye como un pueblo que ofrece una alternativa contrahegemónica a la idiosincrasia urbana, donde el aburrimiento y el desarraigo provocan la marcha de las nuevas generaciones. Finalmente, se concluye que la novela reorganiza el tiempo rural desde una lógica distinta, proponiendo una experiencia narrativa que es también política.

Palabras clave: Archivo, Juan Gómez Bárcena, Literatura neorrural, Literaturas de la ruralidad, *Lo demás es aire*, Novela política, Poéticas de la lentitud.

Abstract

This paper analyzes *Lo demás es aire*, by Juan Gómez Bárcena, from its inscription in the *literaturas de la ruralidad* (rural literatures) and within the framework of what have been called *poéticas de la lentitud* (poetics of slowness). First, I examine how the fragmentary structure subverts the dominant temporal linearity, and how the configuration of the stories introduces a different temporality in the face of the capitalist rhythm. Next, I address the slowing down of time that occurs in the main story of the novel, and how Toñanes is constructed as a village that offers a counter-hegemonic alternative to urban idiosyncrasy, where boredom and uprootedness cause the departure of the new generations. Finally, I conclude that the novel reorganizes rural time from a different logic, proposing a narrative experience that is also political.

Keywords: Archive, Juan Gómez Bárcena, Neorural Literature, Rural Literatures, *Lo demás es aire*, Political Novel, Poetics of Slowness.

Introducción

Dice Hartmut Rosa que, en la modernidad tardía, “el mundo (incluido el yo) se ha vuelto silencioso, frío, indiferente y hasta repulsivo” (2020: 178). No lo dice como quien enuncia una queja: lo articula como diagnóstico de época, como quien palpa el pulso

de una civilización acelerada que ha confundido movimiento con sentido. La crítica de Rosa, que apunta a los engranajes hiperactivos de una sociedad que ya no sabe detenerse —una sociedad que se desliza, cada vez más rápido, hacia su propia insensibilidad—, ha resonado también en ciertas narrativas contemporáneas, donde el malestar ya no se sitúa en los márgenes del relato, sino que ocupa su centro de gravedad. Lo urbano, convertido en emblema del progreso y del vértigo, actúa muchas veces como dispositivo narrativo del desencanto. Frente a él, lo rural aparece a menudo como reserva simbólica de una otredad resistente: espacio alternativo, no necesariamente idealizado, que sin embargo parece aún libre de la domesticación capitalista.

Hace ya tiempo que las *literaturas de la ruralidad* —término que adopto con Molina Gil (2025), más adecuado que la desgastada etiqueta *neorrural*, cuyas fallas la hacen ya insostenible— dejaron de ser un fenómeno emergente para consolidarse como campo fértil de análisis. En su propuesta de clasificación de esta producción reciente, Ayete Gil y Molina Gil identifican una vertiente que politiza lo rural a través de narrativas que, en sus palabras, “problematizan la realidad rural al establecer un diálogo crítico con sus condicionantes (esto es, con su realidad material)” (2025: 138). En estas escrituras se postula un territorio atravesado por tensiones diversas, y la ruralidad, lejos de ser sólo el “afuera” de la metrópoli, deviene un espacio conflictivo y revelador. Y si bien ya se ha reflexionado sobre la ruralidad como imaginario contrahegemónico —son excelentes ejemplos los de Ayete Gil (2025) y Cano Vidal (2025)—, lo cierto es que aún resta un corpus por explorar: un subsuelo narrativo donde lo político y lo poético se entrelazan.

He elegido la novela *Lo demás es aire*, de Juan Gómez Bárcena, por ser una de las ficciones contemporáneas que con mayor nitidez politizan lo rural. La aldea de Toñanes —“treinta y dos casas, cuatro hoteles rurales, una iglesia y ningún bar” (Gómez Bárcena, 2022: 11)— funciona como microcosmos narrativo: escenario fragmentado donde confluyen, entre otros temas, despoblación, éxodo, desarraigo, memoria histórica y trabajo campesino. La narración traza un itinerario múltiple a través de distintos tiempos y voces, con un hilo que vincula la genealogía familiar del autor con el retorno al pueblo natal. Entre la crónica íntima y la historia colectiva, la novela levanta un archivo afectivo a partir de fuentes parroquiales, pleitos, testimonios orales y su propia inventiva. Ese cruce entre documento y ficción se consagra como uno de los mayores logros del texto: una escritura que da voz a quienes nunca la tuvieron, y que, en palabras de Iglesia, rescata “la historia no contada que queda en los márgenes” (2023: 75).

Lo demás es aire encarna con claridad lo que Cano Vidal (2023) ha denominado “escrituras lentas”: una narrativa que se inscribe en temporalidades alternativas ajenas a la lógica dominante. Esta lentitud se manifiesta en dos planos complementarios. El primero, estructural: la novela fragmenta el tiempo narrativo en una suerte de arqueología¹ desordenada, en la que los siglos se superponen, desestabilizando la linealidad que rige nuestra concepción del progreso. El segundo, espacial: Toñanes se configura como un enclave que resiste el pulso vertiginoso de lo urbano, un lugar donde, como señala

¹ Ilasca (2025) clasifica *Lo demás es aire* como “novela arqueológica”, y realiza un estudio magnífico sobre el tejido del relato a partir de numerosos elementos —entre ellos, por mencionar algunos, los documentos de archivo o los testimonios orales recogidos mediante entrevistas—. Esta etiqueta, la de “novela arqueológica”, la emplea Malpartida (2024b) para referirse a *Vibración*, de José Ovejero, vinculada también al mundo rural.

Ayete Gil, “otro ritmo/vida más pausado tal vez sea posible” (2025: 1). Es allí donde el relato familiar, que articula y sostiene el tejido narrativo, se despliega como elogio de la improductividad, de la mirada detenida, del tiempo vivido y no consumido. Estos dos niveles —el quiebre cronológico y la desaceleración del espacio— estructuran el análisis que propongo en las páginas siguientes.

Cartografías de un tiempo no lineal

En *Story of Your Life* (1998), Ted Chiang imagina una civilización alienígena cuya percepción del tiempo subvierte radicalmente nuestras categorías cognitivas.² Para estos seres, el devenir no se organiza en una secuencia de pasado, presente y futuro, sino que acontece como totalidad simultánea: el tiempo no fluye, se presenta. Su lenguaje, por tanto, no puede ser lineal, y se basa más bien en signos gráficos cuya significación se activa solo de manera global, holística, como si cada frase fuera un mandala de sentido. Gómez Bárcena, claro, aún no ha descifrado la lengua de los heptápodos, pero su novela se aproxima a esa lógica espiralada: rompe el eje temporal desde la misma ilustración de la cubierta, donde convergen signos de épocas dispares —un coche antiguo, un avión, una pareja vestida con ropajes que parecen deslizarse entre décadas—, y donde ya se anuncia una poética de la simultaneidad, una narración que se resiste a ser leída cronológicamente.

La temporalidad en *Lo demás es aire* despliega una complejidad formal que, paradójicamente, no implica una lectura densa o inaccesible. Gómez Bárcena articula el relato principal —el de sus padres, Mercedes y Emilio, que adquieren una casa de veraneo en Toñanes— como eje vertebrador de una constelación de historias, trazando un arco que va del niño fascinado por los dinosaurios al adulto urbanita, ya instalado en Madrid. En torno a este eje orbitan otras vidas: Juliana, que fallece en el año 1644 tras perder dos bebés; la disputa entre Francisco Gómez y Domingo Revuelta, que comienza en el año 1777; Luis y Teresa, cuya historia de amor intermitente se inicia en una verbena de 1947 o Francisca, que en pleno siglo xviii aprende a escribir para enviar una carta al hijo emigrado que no vuelve, entre muchas otras. Todos estos relatos aparecen marcados con fechas en los márgenes, al modo de los libros parroquiales, como si el archivo dictara la estructura de la ficción. A ello se suman registros breves: listas de fallecimientos con notas mínimas y pasajes cortos agrupados temáticamente —los sentidos, la lluvia, los encuentros carnales— en los que el tiempo salta de una línea a otra con una naturalidad inquietante. Como ha dicho Ródenas de Moya, la novela ofrece una “honda y terrible representación del tiempo” (2022), y lo hace con la voz múltiple de quienes raramente son escuchados en la narrativa del poder.

El arco temporal que abarca *Lo demás es aire* resulta, en cierto modo, desmesurado: desde el Cretácico —65 millones de años atrás— hasta 2021, si bien la extensión de algunos relatos es de una sola línea, y son pocos de ellos los que llegan a desarrollarse con una mayor profundidad. En los márgenes de cada página, las fechas

² *Story of your life* fue adaptada a la gran pantalla por el cineasta Denis Villeneuve (*The arrival*) con un resultado exquisito en el año 2016.

funcionan como brújula y mapa: orientan al lector en un trayecto que desafía cualquier linealidad, alternando escalas temporales humanas y geológicas. Como ha señalado el propio Gómez Bárcena en una entrevista con Juan Marqués (2022),³ el tiempo en la novela opera a múltiples niveles: abarca los nueve meses de un embarazo —trasunto del de su madre—, los 36 años de su vida, los cuatro siglos registrados en los archivos del pueblo y los 92 millones de años desde la formación del suelo cántabro. Esa multiplicidad no es decorativa, sino más bien estructural: cada capa temporal interfiere en las otras, como si la historia, la memoria y la materia compartieran una misma respiración narrativa.

La cuestión narratológica resulta aquí decisiva: ¿cómo logra Gómez Bárcena, mediante un narrador que es al mismo tiempo personaje y autor, relatar episodios que exceden su experiencia vital y se extienden a lo largo de generaciones? Ilasca lo ha definido como un narrador “canónicamente omnisciente” (2025: 198), aunque tal formulación requiere matización. En efecto, la idea de omnisciencia —entendida como conocimiento total, absoluto y sin fisuras— ha sido ampliamente discutida por la teoría narratológica contemporánea, que ha señalado su escasa operatividad para describir narradores cuya autoridad se construye de forma más ambigua o tentacular. En *Lo demás es aire*, el narrador no encarna una omnisciencia clásica, sino que alterna registros y posiciones enunciativas: en ocasiones se presenta como homodiegético (partícipe del relato familiar, especialmente en la línea de Mercedes, Emilio y el niño de los dinosaurios), y en otras como heterodiegético (voz que reconstruye conjeturalmente vidas ajenas, muchas veces de siglos atrás). Y es que esta omnisciencia se ve socavada, por ejemplo, por una retórica de la duda: el narrador apela con frecuencia al “tal vez”, a la conjetura, a la suposición narrativa como modo de acceso a lo ignoto —ya sea la interioridad de un personaje o los hechos mismos—, dejando entrever que su saber no es absoluto, sino táctico, tentativo.⁴ Aun así, esa voz narrativa posee una habilidad poco común: salta siglos de una línea a otra, bordea milenios sin perder cohesión, y teje una red de relatos que, más que simular un archivo, lo reinventan desde dentro. Se trata de una forma de narrar que no solo representa el tiempo, lo fabrica;⁵ que no reproduce una cronología, sino que construye una cartografía literaria de la duración. En este desplazamiento, el narrador no relata únicamente lo que pasó: crea las condiciones para que el pasado siga ocurriendo, línea tras línea, en el presente del lector.

³ Entrevista disponible en: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/lo-demas-es-aire-encuentro-con-juan-gomez-barcena/>

⁴ Como ejemplo de ello, podemos tomar algunas citas: “se llama Tonneius; solo de eso podemos estar seguros. Lo demás hay que imaginarlo”; “lo acompaña un séquito de esclavos o tal vez él mismo es un esclavo fugado” (Gómez Bárcena, 2022: 86); “los padres lo ven marchar mientras apuran las tazas de café del desayuno, y tal vez piensan: otro que ya. Otro que se cansó de Toñanes. Otro que se echó novia: tan callado que lo tenía” (407); “Ahora, por ejemplo, tiene miedo. ¿De qué tiene miedo? Tal vez el mismo miedo: miedo de que no le guste Toñanes” (467).

⁵ Yuval Noah Harari, en *Nexus*, reflexiona sobre los límites de las culturas orales para generar realidades intersubjetivas perdurables. No obstante, los documentos escritos, sostiene, podían sortear estas limitaciones, pues “los documentos no representaban una realidad objetiva empírica, sino que eran la realidad” (2024: 83). Esta afirmación dialoga directamente con la operación narrativa de Juan Gómez Bárcena, quien reconstruye la historia de Toñanes a partir de un corpus diverso de archivos documentales.

Lo demás es aire articula su temporalidad alternativa a partir de dos resortes fundamentales. El primero se apoya en la acumulación y yuxtaposición de materiales textuales de diversa procedencia, que el propio Gómez Bárcena recupera, reescribe y recontextualiza: archivos parroquiales, testimonios orales, documentos jurídicos, fotografías e incluso rumores sedimentados por generaciones. Como ya ha señalado Cano Vidal, esta “introducción de materiales ajenos al estatuto estrictamente literario, además de fragmentar la base narrativa del texto y su linealidad, genera un efecto digresivo que guarda una relación directa con el sentido de su temporalidad” (2025: 6), y que influye en la ralentización de la experiencia de lectura. La novela, así, no narra desde un centro, sino desde la acumulación de los márgenes, por lo que descarta la construcción de un relato progresivo, y opta en su lugar por un palimpsesto que se rehace en cada entrada. El segundo resorte es de orden más ideológico: el rechazo de la linealidad como modo de organización temporal —ese tiempo productivo que impone el capitalismo como medida universal de valor— convierte a la novela en un espacio de resistencia formal. Badal considera que “la ciencia social marxista ha necesitado un largo proceso de autocritica para empezar a darse cuenta de que el campesinado no compartía esta concepción lineal y teleológica del tiempo histórico. Los campesinos nunca lucharon por crear un mundo nuevo. Tan sólo pretendían aliviar el sufrimiento cotidiano” (2017: 78). En la misma línea, Ayete Gil ha apuntado que en este tipo de narrativas la temporalidad misma se convierte en gesto político, en contrafigura del reloj industrial que mide vidas y las agota:

El pasado, el presente y el futuro se ordenan en el espacio de forma lineal. Pero esta forma nuestra (léase occidental) de concebir y de ordenar el mundo es un constructo que proviene de la modernidad. Quiero decir que la concepción lineal del tiempo no es ni universal ni ahistórica, y si acaso empieza a ser universal se debe solo a la voracidad de la cultura occidental y a los avances de la globalización, además de a su eficacia, dado que emerge como invento (y necesidad) del modo de producción capitalista. [...] Las relaciones sociales y de producción propias de nuestro presente segregan la lógica temporal que rige nuestro día a día; esa lógica que nos lleva de un lado para otro, que nos empuja al consumo de la novedad, que nos agota y quita el sueño, que nos (auto) explota, que nos sumerge en la ansiedad y en la dependencia de los ansiolíticos. Alterar, por poco que sea, esa lógica y cómo nos atraviesa pasa, entonces, por trastocar el modo de extracción del sobretrabajo, de la plusvalía; pasa por mirar de frente la explotación. O, en distintas palabras: no hay posibilidad de temporalidades *otras* dentro del horizonte capitalista (2025: 7).

En este marco, *Lo demás es aire* no solo plantea una estética de la lentitud o una arqueología narrativa de lo rural: ensaya, sobre todo, una reprogramación del tiempo como categoría de experiencia. Frente a la linealidad homogénea impuesta por el capitalismo —ese tiempo acelerado que nos empuja al rendimiento, al consumo y a la fatiga crónica—, la novela se atreve a imaginar otros ritmos. La relectura de los archivos, la intermitencia del relato, la fragmentación como política formal: todo en ella opera contra la lógica de la eficiencia y a favor de una sensibilidad que no teme perder tiempo ni demorarse. En esa demora hay también una ética: la posibilidad de escuchar las voces que quedaron fuera del relato dominante, de habitar, aunque sea por un momento, un tiempo no productivo. En definitiva, *Lo demás es aire* descompone y reorganiza el tiempo desde una lógica

singular. Como advierte Koselleck (2004), la historia no se despliega en línea recta, sino que avanza entre ritmos desiguales, interrupciones y repeticiones. Esta misma dinámica habita en Toñanes, donde el pasado no queda atrás: se mezcla con el presente y lo interroga. La novela no impone una cronología, permite más bien que los tiempos se filtren unos en otros, como voces que no se apagan del todo.

A pesar de que muchos de los recursos formales empleados en *Lo demás es aire* — como la fragmentación, la heterogeneidad de registros, la metalepsis o el uso del archivo ficcional— han sido ampliamente utilizados por las narrativas posmodernas, la novela de Gómez Bárcena se distancia de ese paradigma en aspectos fundamentales. No se trata aquí de un pastiche⁶ autorreferencial ni de una operación irónica sobre los códigos heredados, sino más bien de una apuesta por lo afectivo y lo comunitario, que convierte esos recursos en herramientas de reconstrucción simbólica. *Lo demás es aire* se sitúa en una línea de continuidad con una poética de la desaceleración, pero también recalca que la apropiación de técnicas narrativas percibidas como posmodernas adquiere aquí una finalidad distinta: se emplean para reconfigurar la memoria y el arraigo desde modos alternativos de temporalidad y comunidad. En esta línea, la novela no busca neutralizar el relato histórico desde una distancia escéptica, sino imaginar modos de contar el tiempo y articular la memoria desde los márgenes. El tono del texto, aunque no ajeno al humor en momentos puntuales, está marcado por una sensibilidad elegíaca más cercana al duelo que a la burla, y su insistencia en las biografías mínimas da cuenta de una voluntad política de recuperación y visibilización.

Tiempos otros: narrar desde Toñanes

Tras un análisis estructural centrado en la concepción temporal que vertebra la novela, conviene descender a un plano más concreto, donde el ritmo narrativo se materializa en secuencias definidas. Como ya se ha indicado, el relato que ocupa el eje central es el de Mercedes y Emilio —los padres del autor—, quienes adquieren una casa en Toñanes como residencia de verano. Este hilo narrativo introduce una ralentización deliberada del tiempo, sostenida por la cotidianeidad: juegos infantiles, comidas familiares y la restauración progresiva del hogar. Frente a las demás historias, marcadas por pérdidas, encuentros truncados o desplazamientos forzados, esta línea se despliega sin estridencias, casi como una zona de respiro dentro del conjunto. Gracias a esta lentitud se subvierte la lógica acelerada del capitalismo, en la que “la lentitud resulta una estrategia infructuosa frente a la lógica de la aceleración” (Concheiro, 2016: 14), pues “ir más rápido significa mayores ganancias” (19). Quizá este aletargamiento resulte algo tramposo, pues la de Toñanes es una residencia de verano destinada a actividades lúdicas y, en general, al descanso: se trata, al fin y al cabo, de un tiempo suspendido bajo el privilegio de poder elegir el ritmo de sus vidas, y no de un cuestionamiento del sistema.

La ralentización del tiempo, ese otro ritmo que *Lo demás es aire* ensaya desde su arquitectura formal, se reproduce también en los gestos mínimos de sus personajes, pues

⁶ Fredric Jameson desarrolla el concepto de *pastiche* como una de las marcas estéticas definitorias del posmodernismo, caracterizado por la imitación vacía de estilos sin función crítica o satírica. Véase Jameson (1991).

Toñanes se erige como espacio de suspensión, como un lugar donde lo urgente pierde autoridad. Hay varios ejemplos, como el de un veraneante que, al llegar al pueblo, siega el césped, despliega las tumbonas y se entrega al sol con la esperanza —más íntima que declarada— de instalarse allí algún día. Pero el caso más revelador es, sin duda, el de Mercedes y Emilio. En el comienzo del relato detienen su trayecto hacia la playa con el pretexto de saludar al tío Mino: “no vamos con mucho tiempo”, repiten, para evitar que su estancia se prolongue demasiado, pues su plan es “darle un abrazo y continuar su camino a la playa” (Gómez Bárcena, 2022: 17). Sin embargo, esa detención fugaz se dilata inesperadamente, como si el pueblo impusiera su propia cadencia, una que desarma la lógica del itinerario y la sustituye por otra más imprevista y más humana:

Recorren todo el pueblo como quien visita un zoológico de bolsillo, y en algún momento de ese trayecto se cumple la media hora acordada, y una hora más, y dos horas completas, y Emilio se vuelve para mirar a Mercedes y encogerse de hombros. Es su forma de pedir disculpas. Pero a Mercedes ya no le importa la playa, o al menos no demasiado. Ve a las niñas reír mientras corretean por los caminos; las ve sostener en brazos uno de los conejos de Biel, tan suave; las ve acariciar al perro de Mariuca y perseguir a los gatos de Cardo y arrojar punados de maíz a las gallinas de Vicente, y tiene que reconocer que no está siendo peor que un día de playa (22).

Es entonces cuando deciden comprar la casa de Mino, quien poco antes les había confesado que la tenía en venta. La decisión, aparentemente espontánea, sella una transformación: de visitantes apurados a habitantes estacionales. En su vida en Toñanes, los padres trabajan la casa y el huerto —un huerto que, según se dice, despierta cierta admiración entre los vecinos—; los hijos juegan, exploran y se abandonan a ese tiempo pausado donde la infancia se vive sin apremio.

Pero esta misma quietud que en la infancia era juego, comienza con los años a percibirse como un vacío. El motivo del alejamiento progresivo de los niños responde a un deslizamiento hacia otra lógica vital, la del consumo y el estímulo constante. En los primeros años, Toñanes ofrece lo necesario —lugares por recorrer, un columpio, un huerto—, pero a medida que Diana, Marta y el niño de los dinosaurios crecen, la lentitud del pueblo les resulta tediosa. Los tres siguen un mismo patrón: abandonan ese fragmento de infancia para acercarse, casi por inercia, al mundo adulto, ese que mide el valor del tiempo en función de la productividad y la consumición. Al fin y al cabo, han nacido en una sociedad capitalista plenamente funcional, y no conciben esa ausencia de actividad que propone Toñanes. Y es ahí, en ese desencuentro con la pausa, donde empieza a dibujarse la despedida.

El final de la casa de Toñanes como residencia de verano transita por esta pérdida de interés de los niños, “cuando ya nadie quiera subirse a ese columpio: esa será la señal de que es hora de vender la casa” (Gómez Bárcena, 2022: 67). El detonante no es dramático, sino sutil: el aburrimiento, esa experiencia hoy casi intolerable. Byung-Chul Han habla de nuestra sociedad caracterizada por un “exceso de estímulos, informaciones e impulsos” (2012: 33), donde la atención se dispersa “por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos” (2012: 35), y cuyos sujetos poseen una “escasa tolerancia al hastío” (2012: 35). Con el paso de los años, los niños

encuentran en Toñanes un territorio demasiado quieto, sin el espectáculo de lo urbano ni la promesa de consumo. El niño de los dinosaurios, es decir, Juan Gómez Bárcena, que es también el madrileño, marca su salida de Toñanes con la entrada en la universidad, y siente cierto alivio, pues todo aquello se le estaba quedando pequeño. Lola, vecina del pueblo, lo resume a la perfección: “Cuánto tiene que aburrirte esto, madre. Que ni bar tenemos... ¿Qué?, ¿has estado por ahí, con los amiguitos? ¿Con la moza?” (Gómez Bárcena, 2022: 411). Toñanes es desechada porque no hay nada que hacer, no ofrece planes de interés, aunque siempre desde un filtro urbanocéntrico y capitalista (es decir, que no hay donde gastar el dinero).

Al tedio se suma, en la marcha de los niños, una forma más insidiosa de desarraigo: la desvinculación afectiva de unas tierras estrechamente asociadas a la infancia. En la modernidad líquida descrita por Zygmunt Bauman, “nada puede declararse exento de la norma universal de la ‘desechabilidad’ y nada puede permitirse perdurar más de lo debido. La perseverancia, la pegajosidad y la viscosidad de las cosas [...] constituyen el más siniestro y letal de los peligros” (2010: 10). Se trata de un desprendimiento de ámbitos que han superado la fecha de caducidad, de una constante renovación sin que quede rastro de lo anterior. En *Lo demás es aire* puede apreciarse este impulso en otros relatos más allá del vertebrador, como en el de Aurelia, que se ve arrastrada por sus hijas a un quinto piso de la avenida General Dávila de Santander, desde el que no para de pensar en Toñanes y en su gente, y en lo bien que estaría allí,⁷ ante la impotencia de saber que, lo que en un principio eran varias visitas anuales, van reduciéndose hasta que no se produce ninguna en todo el año. El profundo arraigo que sujeta a Aurelia a Toñanes no es transmitido a las siguientes generaciones.

Lo mismo les ocurre a Diana, a Marta y al niño de los dinosaurios, cuya despedida de la infancia se insinúa ya desde el inicio de la novela, cuando el camión de los helados —símbolo discreto de comunidad, de verano y de ritual compartido— comienza a llegar sin encontrar niños que lo esperen, hasta dejar de aparecer. Y, sin embargo, o quizá precisamente por ello, el narrador consagra esta novela a la historia de Toñanes. Ya no como un espacio de veraneo, sino como aquello que encarna, para él, el sentido de *hogar*. Ni Madrid ni Santander comparecen en su memoria con esa carga afectiva. Por eso emprende el viaje de regreso junto a Marta, la madrileña, no sin temor: “poca cosa hay que ver por Toñanes, muy poca...” (Gómez Bárcena, 2022: 464), admite, temiendo que el lugar que configuró una parte crucial de su identidad resulte trivial, incluso decepcionante, a ojos de quien no lo vivió. Ese miedo se disipa parcialmente en una escena sencilla y reveladora, en la que le enseña el árbol genealógico que guardaba en su antigua casa:

—Aquí. Yo soy ese 1984 entre interrogaciones, me parece.

—¿Y la familia de tu madre? ¿Por qué no sale?

—Eso es porque no son de aquí. Es un árbol de la gente de Toñanes.

La madrileña se echa a reír.

⁷ Aurelia siente la soledad de vivir en lo urbano, rodeada de gente pero sin tener contacto con ella, y extraña esa “comunidad conocible” de la que habla Raymond Williams (2001), en las que las relaciones son directas, cara a cara y profundas. Los lazos de pertenencia y la interrelación de sus habitantes residen precisamente en esta esencia “conocible” de la comunidad y en compartir espacios comunes en los que desarrollar estas relaciones.

—¡Pero si tú tampoco eres de aquí!

—Bueno, un poco sí. Aquí estoy, ¿no?

—Sí —concede la madrileña—. Aquí estas.

Nada puede objetarse a eso, y ambos deciden dar un trago de vino a su copa al mismo tiempo, como para subrayar el silencio. Sí, no cabe duda: ahí está. Ahí están los dos. Y de golpe, ambos se sienten muy afortunados. Ninguno dice nada (511).

El último pasaje de *Lo demás es aire* tiene algo de epitafio, pero también de diagnóstico. Toñanes, pueblo en declive demográfico, es confrontado por dos muchachas de la llamada Generación Z —ambas se llaman Paula— que llegan atraídas por una valoración de cuatro estrellas y media en alguna plataforma turística. La escena, tan breve como elocuente, encarna el desencuentro entre dos formas de habitar el mundo. Como apunta Malpartida, esta generación ha incorporado “nuevos procesos receptivos que están tomándose como rígida referencia para los nuevos procesos de emisión” (2024a: 33): el ojo está entrenado por las redes, y lo que no se ajusta a su lógica resulta invisible e incluso irritante. Las Paulas llegan y no encuentran lo que buscaban: “—Aquí no hay ni bar, tía. —¿Cómo no va a haber bar? Todos los pueblos de España tienen bar...” (Gómez Bárcena, 2022: 535). Este es el último intercambio que se produce antes de que se den la vuelta y se vayan, y la novela cierra con una imagen muy simbólica: la de un letrero sobre un montículo de estiércol con la palabra *Toñanes* tachada. Este pequeño pueblo de Santander, en abrupto declive demográfico, ha fallado en su intento por adaptarse al circuito turístico consumista, en su ajuste a un capitalismo que acaba desechándolo hasta hacerlo desaparecer, pues, a pesar de haber infraestructuras como un hotel, se produce una inadecuación entre esa oferta y las expectativas del consumo urbano.

Conclusiones: ¿tierras lentas?

En este artículo, he tratado de caracterizar *Lo demás es aire* como una interrogación abierta sobre los modos contemporáneos de habitar el tiempo y el espacio. Se trata de una suerte de desmontaje de la linealidad histórica, del relato único y de la aceleración como ritmo legítimo. En este sentido, la novela convierte la ruralidad en una forma de resistencia formal, una alternativa que subvierte las coordenadas narrativas dominantes. La novela de Gómez Bárcena es claramente política,⁸ por cuanto que “opera fracturando el reparto de lo sensible estipulado (y legitimado) por la ideología hegemónica” (Ayete Gil, 2023: 69)⁹ al proponer una construcción coral de la historia de Toñanes que da voz a quienes usualmente no la tienen, pues “que algo no se vea no significa que no cuenta, y el primer paso para hacerlo contar es tornarlo visible” (71). La aldea de Toñanes es, así,

⁸ En García-Cardona (2025) propuse una politización de la literatura rural —muy bien teorizada por Molina Gil y Ayete Gil (2025)— a partir de temáticas como las que ya abordé en García Cardona (2023), sobre la cuestión de la memoria histórica en *La tierra desnuda*, y en García-Cardona (2024), en torno a la inmigración como motor de repoblación en *La forastera* y *Un hipster en la España vacía*.

⁹ La expresión “reparto de lo sensible” remite directamente al marco teórico de Jacques Rancière (1996), quien define dicho reparto como el sistema de delimitación entre lo visible, lo decible y lo pensable dentro de un orden político. Ayete Gil adopta este concepto para su lectura de la novela política contemporánea.

un archivo vivo, una posibilidad de inscripción distinta donde las biografías mínimas y las voces silenciadas encuentran su lugar.

Lo demás es aire se inscribe con claridad en lo que Cano Vidal ha denominado “poéticas de la lentitud”, un conjunto de narrativas que se caracterizan por “la digresión como método compositivo, la hibridación genérica junto al distanciamiento deliberado de toda convención formal y la inserción de una temporalidad pausada en el seno del texto” (2023: 259). Frente al vértigo de lo urbano, donde el tiempo se cuantifica y el espacio se mercantiliza, la novela de Gómez Bárcena ensaya otra lógica: la del desvío, la del rodeo, la del “quedarse un rato más”. En ese gesto de espera hay una propuesta política: la de una experiencia que no se rige por la eficiencia y que no mide su valor en función de la productividad, e incluso que se permite el lujo del aburrimiento. Una propuesta que, no obstante, las nuevas generaciones ya no logran —o no quieren— sostener.

El arraigo que propone *Lo demás es aire* está atravesado por fisuras. El regreso del narrador adulto a Toñanes es, en última instancia, una tentativa: la de retener un mundo que se disuelve, la de habitar una tierra que ya no le pertenece del todo. No hay en ello una reivindicación esencialista de las raíces, sino una conciencia aguda de la fragilidad de los vínculos. La escena final —ese abandono repentino de las Paulas, decepcionadas por la ausencia de un bar— funciona como emblema del desencuentro entre dos lógicas que no se rozan sin daño: la del capital, que exige novedad y estímulo, y la de un tiempo sedimentado que, por no ofrecer nada que consumir, se vuelve prescindible. Aquí Toñanes no desaparece con estrépito, sino con desinterés: un apagamiento progresivo que, lejos de ser un hallazgo exclusivo del presente, dialoga con una genealogía literaria del abandono rural ya formulada con gran potencia en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares (1988), donde la desaparición de Ainielle se narra como desvanecimiento silencioso ante la indiferencia colectiva. La diferencia radica en el marco: si Llamazares articula la extinción desde la voz terminal del último habitante, Gómez Bárcena la reescribe desde un archivo coral. Toñanes, tachado sobre un cartel clavado en el estiércol, supone una desconexión gradual del circuito de valor; y justo en esa forma de desaparición —tan antigua como persistente, pero hoy modulada por nuevas infraestructuras de visibilidad, como, por ejemplo, las plataformas de valoración en línea— acaso resida lo más significativo.

Por último, conviene recordar una hendidura —una duda que no dejo de arrastrar— en torno a la noción de lentitud aplicada a lo rural. Porque si algo define la vida campesina no es, precisamente, la quietud. El trabajo en el campo es incesante, de sol a sol, y la idea de tierra lenta puede resultar, en cierto sentido, un espejismo romántico. ¿Dónde está, entonces, la lentitud? Quizá no en el ritmo del cuerpo que siembra o escarda, sino en su desvinculación relativa del mercado, en su resistencia a ser completamente absorbido por la lógica capitalista. Por tanto, la lentitud entendida como otro ritmo de vida no se asocia al campesino, pues implica un privilegio que no ostentan: el de quien no tiene que trabajar la tierra para subsistir. *Lo demás es aire* muestra este contraste a través de los turistas, los llamados “niños de la capi” o “niños de la city”, que llegan en verano a disfrutar de las vacaciones, frente a los que viven allí y se deben a tareas como resallar las patatas o abonar el campo. Es el caso de Julián, que se ve obligado a aguantar a estos “niños de la capi”, porque, como afirma su abuelo, traen

con ellos dinero que viene bien al pueblo, o el de Pedro, que observa cómo un forastero se detiene a contemplar la belleza de los paisajes, pero que no tiene tiempo de hacerlo él mismo porque le espera un largo día de trabajo. “Lujos de señoritos, se dice” (Gómez Bárcena, 2022: 380).

Referencias bibliográficas

- AYETE GIL, Maria (2023). *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea*. Barcelona: Bellaterra.
- AYETE GIL, Maria (2025). “Neorruralidad y temporalidades alternativas. Un estudio de *Los llanos*, de Federico Falco, y *Mamut*, de Eva Baltasar”. *Cuadernos LIRICO*, (29), 1-11. <https://doi.org/10.4000/13di3>
- AYETE GIL, Maria; y MOLINA GIL, Raúl (2025). “Sendas de las narrativas de la ruralidad en la España contemporánea: una propuesta de categorización”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (30), 135-148. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.640461>
- BADAL, Marc (2017). *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- BAUMAN, Zygmunt (2010). *Vida líquida*. Trad. de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- CANO VIDAL, Borja (2023). *A contratiempo. Poéticas de la lentitud en la literatura en español del siglo XXI*. [Tesis doctoral no publicada]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CANO VIDAL, Borja (2025). “La lentitud del intersticio: evasión y temporalidad en la narrativa en español del siglo xxi”. *Cuadernos LIRICO*, (29), 1-12. <https://doi.org/10.4000/13di9>
- CONCHEIRO, Luciano (2016). *Contra el tiempo: Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA-CARDONA, Juan (2023). “La vida rural a través de la memoria histórica española del siglo XX: el caso de La tierra desnuda de Rafael Navarro de Castro”. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, (21), 109-138. <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.109-138>
- GARCÍA-CARDONA, Juan (2024). “El migrante como sujeto literario en dos novelas enmarcadas en la España vacía: *La forastera* (2020) y *Un hípster en la España vacía* (2020)”. *Philologica Canariensis*, 30, 175-192. <https://doi.org/10.20420/Phil.Can.2024.672>
- GARCÍA-CARDONA, Juan. (2025). *Entre el bucolismo y la brutalidad: cuatro novelas en torno a la España vacía*. Granada: Comares.
- GÓMEZ BÁRCENA, Juan (2022). *Lo demás es aire*. Barcelona: Seix Barral.
- HAN, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Trad. de Arantzazu Saratzaga Arregi. Barcelona: Herder.
- HARARI, Yuval Noah (2024). *Nexus*. Trad. de Joandomènec Ros. Barcelona: Debate.

- IGLESIA, Anna María (2023). "Lo demás es aire: el (eterno) retorno de un gran escritor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (872), 75.
- ILASCA, Roxana (2025). "Escrituras híbridas de una memoria familiar en "Los cuerpos partidos" de Álex Chico, "Feria" de Ana Iris Simón y "Lo demás es aire" de Juan Gómez Bárcena". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (30), 185-202.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press,
- KOSELLECK, Reinhart (2004). *Futures past: On the semantics of historical time* (trad. por Keith Tribe). Nueva York: Columbia University Press.
- LLAMAZARES, Julio (1988). *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral.
- MALPARTIDA, Rafael (2024a). "La recepción de la literatura en la era del big data: el repudio de las novelas incómodas". En LÓPEZ COBO, Azucena; MORA, Vicente Luis; y QUILES FAZ, Amparo (eds.). *Raíz nebulosa: una mirada a la filología hispánica* (25-35). Madrid: Dykinson.
- MALPARTIDA, Rafael (2024b). "El murmullo de lo fantástico en dos novelas neorrurales: *La forastera* de Olga Merino (2020) y *Vibración* (2024) de José Ovejero". *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 12(2), 113-131. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1181>
- MOLINA GIL, Raúl (2025). "Del neorruralismo a las literaturas de la ruralidad. Debate terminológico y propuesta de categorización sobre una tendencia en auge". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (34), 463-483. <https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39524>
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2022). "Lo demás es aire, crónica de un lugar llamado tiempo". *Babelia*. Disponible en: <https://elpais.com/babelia/2022-05-07/lo-demas-es-aire-cronica-de-un-lugar-llamado-tiempo.html>
- ROSA, Hartmut (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Madrid: Katz Editores.
- WILLIAMS, Raymond (2001). *El campo y la ciudad* (trad. por Alcira Bixio). Barcelona: Paidós.