



De tierra sin pan a valle de la muerte: “Las Hurdes” de Buñuel en clave tematólogica

por David Matías

En la primavera de 1932, el cineasta trostkista Yves Allégret y el operador de cámara Eli Lotar llegaban a España con la intención de rodar un documental sobre *Las Hurdes* de Maurice Legendre, cuya publicación en el Burdeos de 1927 había logrado causar cierto impacto en el resto de Francia. La idea de la expedición había surgido en el seno del Grupo Octubre de París, organizado desde aquel mismo año en torno del surrealista Jacques Prévert y la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, pero, en un clima que anticipaba ya el del inminente bienio negro, al poco de su llegada Allégret y Lotar fueron detenidos y encarcelados bajo la acusación de peligrosos comunistas, solo liberados con la condición de que abandonaran la península. De ahí, en efecto, pasaron a las Islas Canarias para filmar, esta vez sí, a los pescadores de *Ténériffe* (1932), otro documental que, de acuerdo con Sánchez Vidal (1999: 43), nos ofrece un espejo frente al que imaginar cómo hubiera sido su representación de *Las Hurdes*. De vuelta en París, Allégret le pasó el proyecto original a otro cineasta: un Luis Buñuel que no podría ser deportado del país gracias a su condición de español. Así comenzaron los preparativos del rodaje de *Las Hurdes. Tierra sin pan*⁴, que llegaría a ser, con permiso de

⁴ Los veintiún folios, mecanografiados y fechados en 1934, del primer borrador de la narración de la película llevaban por título *Las Hurdes* (Sánchez Vidal 1999: 48).



la tesis de Legendre, el texto (fílmico) sobre la comarca con más repercusión desde *Las Batuecas* de Lope de Vega.

HAMBRE EXTRADIEGÉTICA: GUIÓN Y RODAJE DE UN DOCUMENTAL

Buñuel realizó un primer viaje a la zona en busca de localizaciones en septiembre de aquel mismo 1932, pero no podría empezar a grabar hasta la primavera del año siguiente, después de que el artista y pedagogo oscense Ramón Acín decidiera financiar la película con parte del premio de la lotería que le había tocado aquella navidad. Aunque en los rótulos introductorios de la versión francesa puede leerse que las imágenes suceden en 1932, fecha elegida por el realizador de Calanda para desvincular la génesis del documental de un contexto dominado por el gobierno de derechas que iba a ganar las elecciones en noviembre de 1933, el rodaje no empezó hasta el 23 de abril de este último año y, con un presupuesto de veinte mil pesetas, se prolongó durante un mes (Sánchez Vidal 1999: 43), concretamente, hasta el 22 de mayo (Sánchez Vidal 1999: 45). El equipo, formado por Lotar como operador de cámara y director de fotografía, Pierre Unik como guionista y asistente, Rafael Sánchez Ventura como ayudante de dirección, el propio Acín como productor y capitaneado por Buñuel como director y coguionista, se hospedó en el antiguo convento de Las Batuecas, que, convertido en albergue tras la Desamortización, disponía, cosa rara para la época, de agua corriente. El propio cineasta diría, algunas décadas más tarde, que el paraje batueco le había parecido “uno de los contados paraísos” que conociera “sobre la tierra” (Buñuel 1982: 138). Tanto le impresionó que en 1936 estuvo a punto de comprar la finca del convento a su propietario salmantino por ciento cincuenta mil pesetas: “Íbamos ya a firmar -faltaban tres o cuatro días para ultimar la operación- cuando estalló la guerra civil y todo se fue al traste”. Y concluye: “Si hubiera comprado Las Batuecas y la guerra me hubiera pillado en Salamanca, una de las primeras ciudades que cayó en poder de los fascistas, es probable que me hubieran fusilado inmediatamente” (Buñuel 1982: 139). Todas las mañanas salían del convento antes del amanecer y conducían durante dos horas un viejo Fiat, de cuyo mantenimiento se encargaba el propio Buñuel y que habían comprado por cuatro mil pesetas sacadas del presupuesto de Acín, hasta que se terminaba la carretera y se veían obligados a continuar camino a pie, cargados con todo el material. Llegaban a las localizaciones al mediodía y rodaban hasta las tres de la tarde, hora en que regresaban al antaño santo desierto. A pesar de que en aquellas Hurdes no se encontraron “más que piedras, brezo y cabras” (Buñuel 1982: 136), el cineasta aragonés reconocería en sus memorias que “aquellas montañas desheredadas” le conquistaron enseguida: “Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su 'tierra sin pan'. Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que



servía de moneda de cambio” (Buñuel 1982: 137). Durante los primeros días de rodaje, el equipo de la película intentó “tomar el *lunch*” en los descansos, pero todos los hurdanos salían de su casa a verlos comer: “Nos miraban ávidamente y los niños se lanzaban a recoger las peladuras de salamis o trozos de pan que nosotros desprabamos. Por esta razón decidimos no volver a comer más durante el trabajo” (Buñuel 1999: 175). De modo que, en adelante, harían una sola comida al día, al terminar la jornada, ya en el albergue: “la devorábamos como leones. El ejercicio físico y el deseo morboso de comer por hallarnos en el país donde no se come contribuían a ello” (Buñuel 174-175). Desde el mismo prólogo verbal, donde ya se las califica de estériles e inhóspitas, *Las Hurdes* de Buñuel son un territorio marcado por la ausencia: una *Tierra sin pan* en sentido amplio. Y así hay que entender, de manera especial, los dos últimos términos del subtítulo. Ya la panorámica de los valles hurdanos a través de la que el espectador penetra en la comarca muestra unas montañas *sin* árboles, ganadas por el bajomonte, epítome de la carestía que ahoga a sus pobladores, privados no solo de *pan*, sino, a menudo, de la más básica alimentación o incluso de comercio. Tras el prelude salmantino, que parte de La Alberca y termina en Las Batuecas y dura algo más de siete minutos, las imágenes nos adentran en el mismo corazón de Las Hurdes Altas: tres alquerías situadas entre los valles de los ríos Ladrillar y Hurdano. Debido a las incomodidades del rodaje y del escenario, la estructura de la segunda parte, que transcurre entre La Aceitunilla (hoy, simplemente, Aceitunilla) y Martilandrán, parece menos elaborada que la del prólogo. No en vano, Buñuel había obtenido de las autoridades permiso “para hacer una película *artística* sobre Salamanca y un documental *pintoresco* sobre Las Hurdes” (Pérez Turrent y Colina 1933: 35), una dualidad inicial que acabaría dejando su huella en la estética final del film. Como quiera que fuese, si los episodios anteriores poseen un claro anclaje geográfico, la tercera parte, rodada en las inmediaciones de Martilandrán y Fragosa, se organiza, en cambio, de la misma forma que algunos capítulos del libro de Legendre. Obedeciendo a una vertebración puramente temática (no cronológica: nos encontramos hacia la mitad de la película), esta última parte puede subdividirse a su vez en tres episodios, dedicados a la “Alimentación”, “La lucha por la tierra” y, por último, “Enfermedades y muerte”.

HAMBRE INTRADIEGÉTICA: LA “ALIMENTACIÓN” HURDANA

Durante el primer capítulo, el narrador nos informa de que el régimen nutricional de los hurdanos apenas consta de patatas y judías⁵: “La dieta carnívora se compone exclusivamente de cerdo. Sólo las familias menos pobres poseen un puerco. Al fin del

⁵ Para las citas del narrador en español, hemos recurrido a la versión de 1996 doblada por la Filmoteca Española con motivo del Centenario del Cine e interpretada por el actor Francisco Rabal.



año lo sacrifican y su carne es devorada en tres días”⁶. La cabra es, continúa el narrador, el animal que mejor se adapta a la escarpada orografía hurdana: su leche “se reserva para los enfermos graves que mojan en ella el pan que los mendigos traen desde muy lejos” y su carne “se come tan solo cuando alguna de ellas se despeña”, como en una cruel e irónica Edad de Oro donde es la propia aspereza de la tierra y no el esfuerzo humano, a pesar del humo que puede verse a la derecha de la famosa secuencia en la que una cabra se despeña riscos abajo, la que ofrece el sustento. Porque la cabra no se resbaló sola, sino que fue abatida por la pistola de Buñuel, que quizá resolvió mantener el humo en la imagen como aviso contra la pretendida objetividad del género documental. Más tarde, en efecto, revelaría que “todas las vistas que veis en el film hubieron de ser pagadas”. Y agregaría: “El pueblo de Martilandrán, uno de los más miserables, se puso a nuestra disposición por un par de cabras que hicimos matar y guisar y veinte grandes panes que comió el pueblo colectivamente, dirigida la comida por el alcalde, tal vez el más hambriento de todos” (Buñuel 1999: 175). A pesar de haber sido esta una de las escenas más denostadas por los hurdanos (Catani 1985: 47-48), sus imágenes no hacen más que poner en movimiento un pasaje de la tesis de Maurice Legendre, para quien la precipitación de la cabra hacia el abismo simbolizaba el trágico destino de los habitantes de Las Hurdes.

Otro hito importante de la “Alimentación” hurdana es la sección dedicada a la apicultura local, dominada por la escena en que un burro acaba siendo aniquilado por las abejas salidas de las colmenas que transporta. “Dos días más tarde”, nos descubre la voz heterodiegética del narrador como si él mismo fuera un personaje homodiegético, “volvimos a pasar por el mismo sitio. Un perro devora los restos del burro mientras los buitres se preparan el banquete”. Sánchez Vidal (1999: 63) especula con la posibilidad de que el perro fuera traído por algún miembro del equipo y cita en su apoyo el primer borrador de la narración del film, donde se decía que los expedicionarios no se toparon con perro ni gato alguno durante todo el mes que rodaron en Las Hurdes. Parece lógico que dónde no había pan para el hombre no sobrara un pedazo para los animales domésticos. En su artículo sobre el rodaje de la película para la revista *Vu*, Unik reconocería que hubieron de preparar y construir la escena y que fueron los miembros del equipo quienes mataron, también de un disparo, al burro (citado en Sánchez Vidal 1999: 45)⁷. El tremendista primer plano de la cabeza del animal desfigurada por las abejas no hace sino registrar en imágenes una de las primeras vivencias de la muerte del niño Luis. Durante un paseo con su padre cerca de un olivar en los alrededores de su Calanda natal, a ambos les llegó un olor

⁶ Maurizio Catani realizó un cortometraje etnográfico sobre la pervivencia ritual de la *matanza* del cerdo en Las Hurdes del último tercio del siglo XX. Puede consultarse un registro de la narración verbal que lo acompaña en Catani (1985b).

⁷ Demetrio Brisset Martín (2006: 14-16) analiza y documenta en un artículo la huella que esa intervención dejó en las imágenes.



dulzón de podredumbre: “A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo”, explicaría un Buñuel ya anciano, “me atraía y me repelía a la vez” (Buñuel 1982: 19). A la puerta de una casa de Martilandrán, de vuelta otra vez en *Las Hurdes*, una mujer y un niño comen de un raquítrico racimo de cerezas. El narrador nos informa de que “los meses de mayo y junio son los más duros para los hurdanos, que, ya terminada su provisión de patatas, no tienen nada más que llevarse a la boca. Lo único son las cerezas que el hambre les obliga a comer antes de que maduren. Esto agrava su disentería”. La única forma de combatir la desnutrición y la falta de recursos en general es, a menudo, huir de ellas, esto es, la emigración. El narrador explica que las caravanas que aparecen en la imágenes, formadas por grupos de diez a cincuenta hombres “todavía válidos” y “respetados por las fiebres, se van a Castilla y Andalucía a buscar trabajo en la siega”. Obligados a pedir en caridad por el camino, algunos de ellos vuelven, sin embargo, como se habían ido: a pie, sin dinero y sin pan. “Provistos tan solo de una manta”. De acuerdo con Catani, en aquellas Hurdes había dos tipos de “pordioseros de oficio” (Catani 1999: 626-627): mendigos de pan y mendigos de trabajo (Catani 1999: 618-619). Tanto es así que, a falta de harina con la que fabricar la hogaza, se llamaba *panaderos* “a los mendigos o pedidores, de escasa estatura, con un saco a la espalda en el que llevan mendrugos de pan moreno y duro, mendigados en comarcas próximas y que luego venden” (Torres Balbás 1933: 189). Así lo recoge el tercer tomo de *Folklore y costumbres de España*, publicado por las mismas fechas en que se rodaba el documental y cuyo capítulo sobre la vivienda popular dedica un amplio espacio a la arquitectura tradicional hurdana.

HAMBRE INTRADIEGÉTICA: SÍFIFO EN LAS HURDES O “LA LUCHA POR LA TIERRA”

Los hurdanos que permanecían todo el año en la comarca, en cambio, no tenían más remedio que bregar sin descanso por su subsistencia. El capítulo sobre “La lucha por la tierra” se convierte así en un completo estudio sobre la agricultura tradicional hurdana, según el narrador, “uno de los puntos más importantes de este reportaje”. A todas luces, los siete planos que escenifican la construcción de la terraza de tierra y la cerca de contención están inspiradas en los dibujos de Legendre. Sin arado ni más utensilios a mano, los campesinos debían desbrozar el monte a pico y pala para luego construir muros de piedra sin argamasa que protegieran las terrazas de cultivo de las subidas del río, el único lugar junto al que podían obtener un poco de sustrato fértil sobre el que labrar. “Todos los campos de labor en Las Hurdes”, declara la voz de Paco Rabal, “tienen forma de largas franjas estrechas a la orilla del río. A veces, las crecidas invernales destruyen en diez minutos el trabajo de todo un año”. Este y no otro era el sino de los hurdanos que decidían quedarse en su tierra sin pan, condenados, cual



hijos de Sísifo, a sufrir las penurias del trabajo sin obtener una clara recompensa a cambio.

La carestía de alimentos en la comarca era, para Buñuel, una consecuencia de su aislamiento secular: un tópico (no por ello pura ficción) cuyo origen se remonta a *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, y que ha recorrido todas las representaciones de Las Batuecas⁸ hasta, al menos, las de Hartzbusch y Larra para finalmente pasar a *Las Jurdes* de Legendre y, de ahí, a los rótulos iniciales de la *Terre sans pain* de 1936, donde puede leerse: "Jusqu'en 1922, année où la première route y fut tracée, 'Les Hurdes' étaient presque inconnues du reste du monde et même des habitants de l'Espagne". El propio cineasta en persona continuaría extendiendo el tópico en su forma más hiperbólica durante la conferencia que pronunció en 1940 en el MacMillian Academic Theater de Nueva York: "Hasta hace muy poco", diría, "Las Hurdes se hallaban incomunicadas del mundo por grandes y laberínticas montañas", pues "no había medios de comunicación con el exterior" pero "tampoco entre los pueblos del interior. La primera condición que se requiere para que los hombres tracen un camino es que éste conduzca a algún sitio. Pues bien: Las Hurdes no conducen a ningún sitio" (Buñuel 1999: 167). Aquel paraje era hostil no solo a la habitación sino también al mero tránsito humano. En aquella misma charla con los estudiantes de cine de la Universidad de Columbia antes del pase del documental, el director contó la historia de un lugareño que llevaba veinte años sin ver a su hija, casada en una aldea vecina a solo seis millas de la suya. A pesar de la reciente construcción de la carretera que comunicaba Las Hurdes Bajas por el sur con la cercana Granadilla, las Altas seguían aisladas: el padre debía acometer "muchas horas de marcha" por "senderos escarpados" e infestados de maleza para visitar a su hija y, en cambio, "el hurdano necesita emplear todo su tiempo, todas sus energías en el duro trabajo cotidiano sobre una tierra que apenas llega a darle pan" (Buñuel 1999: 168). Un enclave erosionado por la carencia, trágico epítome del tópico del aislamiento, que hacía dudar al mismo Buñuel: "No sé si existe una sociedad humana que posea menos utensilios que los hurdanos", porque "en Las Hurdes Altas no existe el arado, ni las bestias de tracción y carga. No hay armas de fuego, ni blancas. Apenas hay animales domésticos: por ejemplo no hay perros ni gatos". Pero tampoco "hay vehículos sobre ruedas. No hay vasos, ni botellas, ni tenedores. ¿Para qué alargar más la lista?" (Buñuel 1999: 170). Y concluía: "En Las Hurdes no se fabrica nada" tanto por falta de materias primas como por la precariedad de unas comunicaciones que hacía del todo imposible importarlas. "No hay artesanado", agregaría el cineasta. Lo que valía tanto como decir que no había industria, el factor que distingue las sociedades

⁸ Al menos hasta 1795, año en que aparece el volumen de las *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España* en que Eugenio Larruga distingue ambos territorios por primera vez y con precisión, el valle de Las Batuecas ha venido confundiendo con la comarca de Las Hurdes a lo largo de su Historia.



pobres de aquellas que se encuentran en vías de desarrollo o que ya se consideran desarrolladas: “Un hurdano nos dijo que él era panadero pero hacía ya mucho tiempo que no ejercía por carecer de masa para fabricar el pan”. No en vano, el suelo de aquellas Hurdes no producía “más que brezo y jara” (Buñuel 1999: 171).

PUTREFACCIÓN Y ENFERMEDAD EN EL VALLE DE LA MUERTE

La cámara de Lotar registra cómo los elementos del ciclo de la vida que forman parte de la dieta hurdana, como, excepcionalmente, el cerdo, la cabra o la miel⁹, se combinan y confunden hasta devenir, al final ya del ciclo, en pura putrefacción, comidos por perros y buitres, especies venidas de lejos. La tierra sin pan que filmara Buñuel no podía sino desembocar, pues, en el “valle de la muerte” que enuncia Javier Herrera Navarro (2000: 100): una geografía generadora de enfermedades derivadas de una nutrición insuficiente que, en medio de un limbo abandonado por el Estado, no podían sino conducir inexorablemente a la muerte (y es la podredumbre, a ojos del mismo investigador, el vínculo que establece una continuidad entre esta tercera película del cineasta aragonés y sus dos cortometrajes anteriores). Aun teniendo en mente que el documental se autodenomina, desde su mismo prólogo, “ensayo cinematográfico de geografía humana”, es a partir de este momento cuando el film transita por derroteros próximos a los del ensayo filmico más puro. La sección dedicada a “Enfermedades y muerte” se inicia con una panorámica del cauce seco de un río en verano, cuna de la larva del mosquito anopheles que extendía el paludismo por aquellos valles: “Todos los hurdanos son palúdicos”, puntualiza el narrador. Como si se tratara de un estudio *mise en abyme*, enmarcado dentro de otro estudio más amplio, el capítulo dispone ante el espectador un breve esbozo de las causas de la transmisión de la enfermedad, apoyadas en gráficos sobre el anopheles sacados de un libro de medicina o de entomología. Como conclusión, expone un catálogo de casos y síntomas personificado en “un hombre con fiebre, sentado a la puerta de su casa”, una mujer tirada entre las rocas de una calle que oculta su rostro con un pañuelo o una bella durmiente sobre un balcón. “Nos encontramos a muchos enfermos por las calles”, indica el narrador. Todos ellos se suman a la mujer con bocio y la niña con infección de garganta con las que el equipo se había encontrado en Martilandrán. La escena de los enanos y los cretinos sirve de coda a este apartado consagrado a las patologías hurdanas. El guión de Unik y Buñuel había vuelto a recurrir (en realidad, nunca se había alejado de ella) a la tesis de Legendre, que a su vez citaba los pasajes del informe de Gregorio Marañón referidos a los brotes de paludismo, bocio y cretinismo en la zona (Sánchez Vidal 1999: 64).

⁹ La miel de la flor de brezo típica de la zona es, sin embargo, “muy amarga”, lamenta el narrador del documental. Un tópico que,



Fragosa es el escenario de la secuencia del entierro: el desenlace natural de la enfermedad en aquel valle de la muerte. Merced al rito cristiano, los hurdanos son devueltos a la tierra que no les da pan y apenas sirve para cobijarlos. Pero los vecinos del pueblo se ven obligados a transportar al bebé muerto en una artesa (o en una escalera, si se tratara de un adulto) hasta el cementerio de Nuñomoral, a varias horas de camino. Para lograrlo deben adentrarse, cual Carontes campesinos, en las aguas del río, Aqueronte o Estigia altoextremeño, umbral y frontera que une y al mismo tiempo separa el mundo de los vivos del de los muertos. Idilio infernal, donde la cuna convive en estrecha vecindad con la tumba, subrayado por el contrapunto final entre los miembros de una familia "acomodada", que, sin embargo, se acuestan todos juntos en la misma cama para dormir un sueño quién sabe si eterno, y la moza de ánimas, pregonera del más allá, que agita una campana mientras repite que no hay nada que más despierte que pensar siempre en la muerte.

CONCLUSIONES

Para terminar, cabría acudir a Mercè Ibarz cuando nos recuerda que la radicalidad de *Tierra sin pan* reside en la actualidad de uno de sus temas principales: el hambre, del que aun como habitantes de una sociedad sobrealimentada sabemos que sigue existiendo, si bien ya no en Las Hurdes, sí en muchos otros lugares. Pero su radicalidad reside en hacernos intuir no solo el hambre ajena, sino también la persistencia del dolor que esas imágenes en blanco y negro nos muestran una y otra vez (Ibarz 2000: 10). El film de Buñuel fue capaz de presentir los cambios tecnológicos que experimentaría el mundo del cine a partir de los años 30 y que convertirían al documental en "dispositivo de lo ideológico", concretamente, "en precedente de la televisión", que entonces aún aguardaba al espectador con relatos insistentes como, por ejemplo, el de la miseria (Ibarz 2000: 11). Por todo ello, Ibarz se atreve a lanzar una propuesta a la altura de la radicalidad de la película: "el film hurdano", sostiene, "debería ser conocido por el título con el que se estrenó, *Tierra sin pan*, y dejar de lado el más íntimo de *Las Hurdes*", pues, "a estas alturas, el film habla sobre todo de cómo el espectador convive con la miseria y el hambre como espectáculo, hambre y miseria no precisamente extinguidos del planeta sino más bien domesticado su horror en la anestesia de ondas hertzianas, cables y satélites" (Ibarz 2000: 11).

BIBLIOGRAFÍA

- Buñuel L., 1936, *Terre sans pain*; 26' 50" [1933].
Buñuel L., 1996, *Las Hurdes. Tierra sin pan*; 28' 04" [1933].
Buñuel L., 1982, *Mi último suspiro*; Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.



Buñuel L., [1940] 1999, "Conferencia de Buñuel en la Universidad de Columbia" en *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*. IVAM Centre Julio González. 14 octubre 1999 / 9 enero 2000; Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

Catani M., 1985, "Come e quando accettare l'obbiettivo dell'estraneo. Revisitare luoghi e stereotipi filmici cinquant'anni dopo *Terre sans pain* di Luis Buñuel" en *Quaderni del Laboratorio antropologico universitario*, 4, pp. 41-70.

Catani M., 1999, "Las Hurdes como imagen de una sociedad local en transformación (Hambre, mendicidad, usura en la 'Tierra sin pan' filmada por Buñuel en 1933 y, finalmente, gastronomía)" en *Revista de estudios extremeños*, vol. 55, nº 2, pp. 605-631.

Herrera Navarro J., 2000, "Buñuel en el valle de la muerte: "Las Hurdes" y la tradición realista española" en *Goya. Revista de Arte*, 275, pp. 97-108.

Ibarz M., 2000, "Tierra sin pan: En el umbral del cine de Buñuel" en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34, pp. 9-20

Legendre M., [1927] 2006, *Las Hurdes. Estudio de geografía humana*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

Pérez Turrent T. y J. de la Colina, 1993, *Buñuel por Buñuel*; Madrid: Plot Ediciones.

Sánchez Vidal A., 1999, "De Las Hurdes a *Tierra sin pan*" en *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, pp. 38-75.

Torres Balbás L., 1933, "La vivienda popular en España" en F. Carreras y Candi (dir.), *Folklore y costumbres de España*, t. III, Alberto Martín, Barcelona, pp. 189 y ss.

David Matías es licenciado en Filología Hispánica y máster en Investigación en Artes y Humanidades por la Universidad de Extremadura (España). Entre 2012 y 2014 fue beneficiario de una Ayuda para la Formación Predoctoral de Investigadores de la Junta de Extremadura. Estudioso del "giro espacial" de las Humanidades e interesado en el Turismo cultural y en lo digital, ha impartido numerosas ponencias y publicado artículos sobre la geoHistoria de Las Hurdes y sobre las interferencias entre el sistema literario español y el gallego. Actualmente ultima su tesis doctoral, titulada *Las Hurdes imaginarias: teoría, Historia y práctica de una producción geosimbólica*, sobre un corpus de artefactos culturales que van de Lope de Vega a Julián Rodríguez, pasando por Miguel de Unamuno, Luis Buñuel y Wolf Vostell. En 2013 apareció su primera novela, *Principio de incertidumbre*, y desde 2012 es el editor del fanzine cultural *Sara Mago*.

davidmatiasmarcos@gmail.com