

***Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres:
una obra de poesía cinética en el final del franquismo**

***Réquiem por la muerte de Miguel Hernández, by José Antonio Cáceres:
a work of kinetic poetry at the end of Francoism***

David Pavo Cuadrado

Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

davidpavocuadrado@gmail.com

Resumen

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández es una obra de poesía cinética de José Antonio Cáceres realizada 1975. Es la primera del grupo de siete cinéticas que produce en el final de la década 1966-1976, en la que desarrolla el grueso de su poesía experimental. Se tensiona, temáticamente, con la situación sociopolítica de España en el final del franquismo, y experimentalmente, con la vanguardia universal de la poesía visual. Se trata, además, de la primera obra en la que prescinde de cualquier elemento caligráfico relativo al lenguaje escrito convencional, suponiendo un avance sin retorno en su evolución experimental.

Palabras clave: José Antonio Cáceres – *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* – Poesía cinética – 1975

Abstract

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández is a work of kinetic poetry by José Antonio Cáceres made in 1975. It is the first of the group of seven kinetic works he produced at the end of the decade 1966-1976, in which he developed the bulk of his experimental poetry. Thematically, it deals with the socio-political situation in Spain at the end of Franco's regime, and experimentally, with the universal avant-garde of visual poetry. It is also the first work in which he dispensed with any calligraphic element relating to conventional written language, representing a breakthrough with no return in his experimental evolution.

Keywords: José Antonio Cáceres – *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* [*Requiem for the Death of Miguel Hernández*] – Kinetic poetry – 1975

Submissão: 5 de julho de 2024

Aceitação: 29 de novembro de 2024

***Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres: una obra de poesía cinética en el final del franquismo**

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández es una obra de poesía cinética de José Antonio Cáceres (nacido en Zarza de Granadilla, Cáceres, Extremadura, España, 11/6/1941). Se trata de la primera de las siete de este tipo que el autor produce entre 1975 y 1976. Forma parte de la colección del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), de Badajoz, desde su adquisición al autor en 2019, catalogada con la signatura: J. A. Cáceres. Sig. CE2022. A día de hoy, salvo algunos poemas visuales reproducidos, permanece inédita (Cáceres 1/1975).

Poesía cinética e interés cinético en José Antonio Cáceres

La denominación ‘poesía experimental’ sirve para designar resultados de esta área de la creación que, desde principios del siglo XX, desafían las convenciones de la producción poética resuelta en formas que podrían enunciarse como ortodoxas –al menos, según las formas en la época de surgimiento–: “el campo de una escritura ampliada, que es al mismo tiempo instrumental y producto frente a la escritura tradicional.” (Millán y García 1975). Desde el surgimiento de la ‘poesía experimental’, a la poesía tradicional se la refiere, para diferenciarla, como ‘poesía discursiva’.

Dentro del género de la ‘poesía experimental’ se establecen subgéneros a partir de los intereses rectores particulares: poesía concreta o concretismo, letrismo, espacialismo, poesía visual, poesía fonética o sonora, poema objetual, poema acción, poema proceso, o poesía cinética, entre otros. Destaca la ‘poesía visual’, denominación que de igual modo se utiliza para referir genéricamente resultados en esta área de la creación. Sin embargo, se caracteriza particularmente por implicar fundamentos desde lo gráfico o lo pictórico.

El arte cinético es una corriente que surge a principios del siglo XX –que puede retraerse a finales del siglo XIX–, caracterizada por el interés en el movimiento, tanto real como virtual. Entre sus creadores ineludibles están Marcel Duchamp o Victor Vasarely, destacando la producción que realiza Alexander Calder en escultura a través de sus ‘móviles’. El cinetismo, como movimiento de las primeras vanguardias, podría señalarse como la fuente principal de

conocimiento de José Antonio Cáceres al respecto, a pesar del anacronismo que podría establecerse entre este movimiento y su tiempo histórico. No en vano, el arte cinético (relativo a su época) y la poesía cinética están produciéndose coetáneamente (Brett 1968; Kepes 1965; Roukes 1974; Popper 1968; Puppo 2014). A pesar de que en el caso de José Antonio Cáceres el interés por lo cinético parece responder más bien a una evolución experimental natural tras su trabajo adscrito a la poesía visual, realizado entre 1972 y 1975, se pueden señalar experiencias con el cine o el teatro, coetáneas, que le pueden mover a este interés, a lo que se suma que tiene conocimiento de lo que se está realizando en la vanguardia de la poesía experimental, es decir, que sabe de la posibilidad de una poesía cinética. En cualquier caso, partiendo de estos tres posibles influjos –y sin presentarse ninguno como determinante, ni tampoco lo contrario– José Antonio Cáceres experimenta con el cinetismo sumándose a la corriente coetánea de poesía cinética que viene consolidándose a nivel universal desde la década de 1960.¹

Es una época tremenda de experimentación en todo, en el medio en el que me movía, en mi vida, en mi obra, y en todas partes. Era una efervescencia que tuvo mucha influencia en lo que hice, desde luego. Estaba entusiasmado con el ambiente que se vivía en Italia, con el cine, con el teatro. No estuve tan atento a la poesía experimental. Quizá algo más al principio, cuando tuve el contacto con Adriano Spatola y con otros poetas experimentales de Roma o de Nápoles. Pero, sí, en 1975 estaba cerrando obras de poesía visual, y al mismo tiempo, ya había empezado con lo cinético, o sea que ya estaba a otra cosa. (Pavo 2024, 175)

José Antonio Cáceres realiza, entre 1975 y 1976, siete obras de poesía cinética. Dos están realizadas en 1975 en libretas independientes: *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* y *Alucinación* (Cáceres 1/1975; 5/1975). Las otras cinco en 1976 en el *Cuaderno de Pisa*, tituladas: *Trayectoria*; *Dirección*; *Puntos en movimiento*; *Signos II*; y *Sueños* (Cáceres 18/4/1976). Una de las características fundamentales que comparten, además del cinetismo, es que en ellas –a diferencias de en las obras de poesía visual que las preceden– se prescinde de todo lo que tiene que ver con el lenguaje escrito: es decir, no hay oración, ni palabra, ni pedazo de palabra, ni letra, ni otros signos caligráficos, ni fragmentos de estos. En consecuencia, todas las obras de poesía cinética de José Antonio Cáceres se resuelven a través de lo que puede enunciarse como dibujo.

¹ Como apunte, cabe señalar que un artista de su contexto de origen que está inmerso en la corriente cinética desde la escultura es Ángel Duarte, aunque José Antonio Cáceres no lo conoce hasta fechas posteriores, pudiendo afirmarse que son los dos artistas, de Extremadura, más destacados en este movimiento (Cano 2008; Julián 1986).

La característica fundamental de estas obras es lo cinético, es decir, que se ponen a funcionar como obra con el paso de las hojas, lo que permite percibir un movimiento consecutivo de la imagen a través de los poemas visuales que van pasando: un gesto que, pareciendo revolucionario, no lo es tanto, en tanto que el paso de las hojas en un libro es tan ineludible como que sin él no sería posible su lectura, en este caso lectura visual.

Si en obras precedentes como la novela visual *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (Cáceres 2021; 2022a) se busca la interrelación de poemas sueltos para generar, pretendidamente, una narración de comienzo a fin, en la poesía cinética, a esta interrelación entre poemas visuales se suma el movimiento, o más ajustadamente dicho, es el movimiento el que permite el resultado en imagen de esa interrelación. Por tanto, podría hablarse de una narración, pero no de una narración en el sentido literario, o de historia novelada, sino de una narración visual, que en el caso de la poesía cinética se extiende en el tiempo. La extensión temporal, o si se prefiere, la duración del acto en el que se ejecuta la obra —que lo pone quien pasa las páginas—, y de leerla-verla en movimiento, es otra de las características intrínsecas de la poesía cinética.

En el movimiento había una indagación sobre la escritura. La escritura son signos que representan a la palabra y la palabra es algo en movimiento. O sea, la escritura puedes leerla porque está escrita. Pero en ese movimiento, en ese pasar las páginas rápidamente, en esa sensación de movimiento, hay algo que va más allá de la pintura. Eso es, tal vez, lo que encontraba que podía tener una cierta relación con la escritura, algo en movimiento, algo distinto, algo que cambia en la poesía. La pintura en sí misma es estática. En la poesía cinética no queda palabra, ni letra, ni resto de signo de ningún tipo, y lo único que hay, digamos, es ese movimiento ilusorio, el movimiento de la palabra, del pensamiento. Es lo que tiene de poesía la poesía cinética, porque si no eso es pintura, o dibujo, en sí mismo, por separado. Sin que haya ese movimiento no tiene nada que ver con la palabra. La única razón de que la llame poesía es por esa ilusión de movimiento. Es el movimiento lo que lo acerca a un concepto de poesía. (Pavo 2024, 177)

Lo de la narración visual mediante la imagen en movimiento es una de mis experimentaciones y una de mis búsquedas. Todo eso quedaba en la obra en sí. Toda esa época, de los puntos en movimiento o las rayas en movimiento, fue en una época en la que quise unir la poesía y el dibujo. Pero ya de poesía sólo quedaba el movimiento. (Pavo 2024, 177-178)

Marco de la poesía experimental de José Antonio Cáceres

José Antonio Cáceres descubre la poesía concreta en 1966 en Madrid, a través de unas conferencias que Julio Campal imparte en la universidad, adscribiéndose como libre asociado al grupo Problemática 63, y a la muerte de este, en 1968, forma parte del grupo N.O. dirigido por Fernando Millán. Los planteamientos de ambos son especialmente referentes para José Antonio Cáceres, particularmente durante los años en los que se adscribe al estilo de la poesía concreta, es decir, de 1966 a 1972. Sin embargo, en el final de esa etapa, su experimentación comienza a abrirse a lo que, posteriormente, descubre como poesía visual en el entorno de Adriano Spatola, quien le publica *Corriente alterna* (Cáceres 1975; 2019; Pavo 8/2022), siendo decisiva, en este sentido, la obra experimental *Cuaderno irlandés nº 1* (Cáceres 1971-1972), por confrontar, como en ningún otro caso, elementos desde la naturaleza de la poesía y la pintura. Durante esos años, los planteamientos referentes sobre poesía experimental, de Gerardo Diego, Pere Gimferrer, Amado Ramón Millán, Francisco Umbral, Ignacio Gómez de Liaño, Felipe Boso, Ángel Crespo o Arrigo Lora Totino², le indican un camino de apertura que avanza hacia *lo visual*, al mismo tiempo que su desvinculación del sistema en el que se divulga la poesía experimental –por su aislamiento en Irlanda–, parece abocarlo a un trabajo personal en el que, de manera intuitiva, no puede dejar de recurrir a su conocimiento plástico, o dicho de otro modo, a implicar su vocación de pintor en la poesía experimental; y, durante un tiempo, desarrolla experimentalmente la tendencia visual. Posteriormente, y más allá de algunas experiencias que podrían barajarse como condicionantes respecto del interés de José Antonio Cáceres por lo cinético, vinculadas al cine y al teatro o a su conocimiento sobre la vanguardia de la poesía experimental –y, por tanto, sobre la poesía cinética–, la experimentación con el cinetismo parece responder, más bien, a un interés natural dentro de su evolución, adscribiéndose a una línea de experimentaciones cinéticas coetáneas que desde el arte y la poesía experimental –en ese caso particular cinética– se están realizando.

En la década referida, la poesía experimental de José Antonio Cáceres sufre una evolución, no sólo de fondo sino también de forma. Los primeros trabajos experimentales, vinculados a la poesía concreta, están protagonizados por el texto, mediante la palabra, grupos de palabras, versos o poemas, aunque resueltos sobre un interés por las formas, y con estas,

² José Antonio Cáceres conserva una carpeta, con recortes de prensa, artículos o reseñas, entre originales, fotocopias y transcripciones manuscritas, que titula “APUNTES (Sobre Poesía Concreta)”, donde recoge textos, entre otros, de los autores referidos, además de los mencionados Julio Campal y Fernando Millán.

implicando un trabajo espacial que, mediando la ruptura con todo ello hasta la descomposición del signo caligráfico, culmina en *Cuaderno español* (Cáceres 2023). A partir de este momento, la herencia concreta se abandona en favor de los presupuestos de la poesía visual, que José Antonio Cáceres descubre en Italia como *poesia visiva*. En los últimos trabajos experimentales, vinculados a la poesía cinética, cualquier referencia caligráfica desaparece para resolverse a través de lo que puede enunciarse como dibujo, a excepción de la última obra, *Palabras esenciales*, donde hay un regreso a la palabra (Cáceres 1976). En consecuencia, la evolución en la poesía experimental de José Antonio Cáceres, es de lo lírico a lo plástico, es decir, que comienza por el texto, aún con herencia de la poesía discursiva, y termina en resoluciones desde la naturaleza del dibujo. (Pavo 2024, 358-360)

Al mismo tiempo, y desde el inicio, predomina una idea de libro, en tanto que unidad de significado en la que se van resolviendo las obras frente a la posibilidad del poema experimental suelto. Y surge, en medio de esta evolución, un interés por la narración, que se desarrolla fundamentalmente en dos obras, *Unidad del mundo* (Cáceres 1972-1974) y *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (Cáceres 2021; 2022a).

A este respecto, *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* es la primera obra que prescinde de cualquier elemento caligráfico desde el lenguaje escrito convencional, para resolverse, exclusivamente, mediante líneas, o dicho de otro modo, desde la naturaleza de lo plástico y estético. Supone un antecedente para el resto de obras de poesía cinética que realiza, particularmente para su siguiente, *Alucinación* (5/1975).

En esa misma fecha, febrero de 1975, publica un artículo, titulado “Problemas de la expresión”, donde desarrolla planteamientos que anteceden a su experimentación cinética:

no hay que temer que el artista traspase los límites de lo comprensible. El artista quiere comunicar y el arte siempre comunica; porque cualquier producto del hombre es un signo, un significante que significa. Pero el arte y la literatura tienen una gran capacidad connotativa. Esta capacidad connotativa –adherencias de matices y significados que arrastra consigo el signo en un contexto determinado– es lo que hace, a veces, difícilmente interpretable una obra de arte. O también esta dificultad puede estar motivada por la novedad del producto, en cuyo caso se necesita un trabajo-tiempo para conocer el código en que dicho signo está inserto. (Cáceres 27/2/1975; 2020b, 187)

El interés por lo cinético podría decirse último en José Antonio Cáceres, en tanto que, con las obras de poesía cinética, concluye una etapa experimental prolífica y, tras su

realización, abandona la poesía experimental. Por una parte, considera que la experimentación no puede desarrollarse más allá del cinetismo, pero por otra, cae en una profunda crisis existencial y creadora, lo que probablemente condicione en mayor medida ese abandono. (Pavo 2024, 171 y ss.)

Contexto político de España y situación de José Antonio Cáceres

Desde 1939, con el vencimiento de la guerra civil por parte del bando nacional dirigido por el general Francisco Franco, se instaura en España un régimen dictatorial. A la muerte del general, el 20 de noviembre de 1975, antecede un periodo de decadencia del régimen. Entre 1975 y 1978, una etapa de transición da paso a una democracia bajo la fórmula de monarquía parlamentaria.

Atendiendo a esto, José Antonio Cáceres, que nace en 1941, es un niño marcado por la situación de la posguerra, con las carencias propias de un país devastado por la guerra, y que sólo comienza a recuperarse con el tiempo, y no en todas las regiones de España por igual: no, desde luego, Extremadura, región en la que nace y que sufre, especialmente, el olvido del régimen. A este respecto, en su niñez se identifica con la película *The Search*, de Fred Zinnemann (*Los ángeles perdidos*, 1948), lo que resulta significativo.

Al principio [*en el Seminario Menor de Plasencia, en 1953*], el primer año, lo que me chocó mucho fueron los dormitorios, donde dormíamos veinte o treinta niños, por lo que eran dormitorios muy grandes. Había visto una película, antes de ir al seminario, *Los ángeles perdidos* [*The Search*]. Era sobre unos niños de la guerra, supongo que de la segunda guerra mundial, que los llevaron de un sitio a otro y estuvieron viviendo en una especie de colegio. Tenía una idea muy borrosa de eso pero se me había quedado profundamente grabada, porque al llegar al seminario me sentí como un niño de la guerra. (Pavo 2024, 59)

En esta situación, las vivencias de José Antonio Cáceres, progresivamente, en Salamanca, Madrid, Irlanda e Italia, sólo pueden comprenderse como una suerte de liberación de su contexto natal y familiar. Las experiencias en España para realizar sus estudios, en Salamanca y Madrid, le permiten beneficiarse de la apertura de esos contextos. Tras licenciarse en Filología Románica por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, de realizar el servicio militar y de publicar el libro *La poesía de Leopoldo de Luis* (Cáceres 1970b), el director de su Memoria de Licenciatura (Cáceres 1970a), Alonso Zamora Vicente, le propone trasladarse a Irlanda para trabajar como Lector de español. La propuesta –así esta como

cualquier otra que le hubiese permitido salir de España y alejarse del contexto de constricción y decadencia del franquismo— le entusiasma, y José Antonio Cáceres la acepta. En este sentido, su periplo extranjero, primero en Irlanda y después en Italia, durante el último lustro del régimen franquista, no responde tanto a un exilio como a un deseo de abandonar España por la situación sociopolítica del país y para poder experimentar otros contextos. Por tanto, mientras transcurren los últimos años de dictadura en España, José Antonio Cáceres vive y trabaja en Derry (Irlanda), entre 1970 y 1972, sirviéndose de la propuesta que le hace Alonso Zamora Vicente para ser Lector de español en un High School, y en Pisa (Italia), entre 1972 y 1978, por un puesto que consigue gracias a la información que le facilita Jorge Urrutia para ser Lector de español en la Università di Pisa. Entre tanto, realiza visitas anuales durante los veranos a España, a ciudades como Barcelona o Madrid, y particularmente a su pueblo natal, Zarza de Granadilla. Esta situación geográfica externa al país parece determinante para posibilitarle una perspectiva sobre la realidad española.

En el contexto político de Europa se dan, paralelamente, otras realidades sociopolíticas similares a la de España, a las que José Antonio Cáceres no es ajeno. En 1972, durante la etapa en la que vive y trabaja en Derry (Irlanda), el conflicto entre católicos y protestantes desemboca en el *Bloody Sunday* o Domingo Sangriento que sucede en la ciudad y que vive de primera mano. En 1974, durante la etapa en la que vive en Pisa (Italia), se produce en Portugal la Revolución de los Claveles, momento histórico que conoce a través de la prensa. Al mismo tiempo, la proliferación de la mafia en Italia durante estos años, comienza a crispar el ambiente (Pavo 2024, 45, 212, 250, 296-298).

Obras que denotan un compromiso sociopolítico de José Antonio Cáceres en el final del franquismo

En el marco de la poesía experimental de José Antonio Cáceres, cuyo grueso realiza entre 1966 y 1976, con experiencias puntuales posteriores, en 2000 (Cáceres 2000; 12/2020) y 2022 (Cáceres 2022b³), destacan algunas obras que denotan un compromiso con la situación social y política de España en el final del franquismo, en el medio de la poesía visual, la poesía o la pintura.

³ Al grupo de siete poemas experimentales que se reproducen en Cáceres 2022b se sumarían otros dos inéditos (serían nueve en total), pertenecientes a una colección privada.

Por un episodio que José Antonio Cáceres vive en Madrid en 1969, termina arrestado, y esa experiencia condiciona una obra, que es la sexta y última representación del pez-pájaro en la serie que le dedica en la novela visual *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (Cáceres 2021; 2022a), representando al animal dentro de una jaula. La situación de ese pez-pájaro –ya definitivamente pájaro– enjaulado podría leerse en correspondencia a la edad del Hombre en la que ese inserta la lámina, esto es, la “Decrepitud” –sería la lectura más aparente, vinculando la jaula a la muerte en el final de la vida del Hombre. Sin embargo, y a pesar de que esa lectura no deje de tener sentido, la representación del pájaro en la jaula viene condicionada por la experiencia personal en la que José Antonio Cáceres termina en el calabozo de la Dirección General de Seguridad, en Madrid, arrestado en el contexto de una manifestación antifranquista.

Lo de la jaula en el final tiene que ver con el final político. Originalmente no tiene tanto que ver con la «Decrepitud» de Facundo Jeremías como con la España que vivía en aquel momento. Estábamos en la época de Franco y la libertad terminaba en la jaula [*risas*]. La jaula era más bien el franquismo. Me la sugirió esa especie de cerrazón en la que vivíamos en esa época. Por eso cuando Alonso Zamora Vicente me preguntó si quería ir a Irlanda le dije, ‘¡Encantado de la vida!’. Salir de España era mi sueño. Las láminas tienen un poco de todo. El que el pájaro terminara enjaulado tiene que ver con el franquismo. Estuve en la Dirección General de Seguridad una noche. Asistí a muchas manifestaciones antifranquistas y en una de ellas me cogieron. Estábamos esperando en la Plaza de Cibeles a que empezara la manifestación, que me parece que estaba convocada para las 12:00. Unos cuantos fuimos antes de eso e ingenuamente empezamos a dar vueltas por allí. En una de estas se acercaron unos personajes que eran policía secreta, y me dijeron, ‘Vente para acá’. Les dije, ‘Es que yo venía de no sé dónde e iba a la Biblioteca Nacional’. Y me dijeron, ‘Sí, y pasas por aquí, precisamente. ¡Cómo vas a ir a la Biblioteca Nacional teniendo que pasar por la Cibeles!’ [*risas*]. Y les dije, ‘Porque paso por aquí, un poco a dar un paseo, y luego ya pensaba irme para allá’ [*risas*]. Nos cogieron a unos cuantos y nos metieron en la Dirección General de Seguridad. Allí pasamos la noche. Me acuerdo que había uno que era más tímido, más miedoso, que se pasó la noche llorando. Yo me tumbé boca arriba y dije, ‘Vamos a dormir, si podemos’ [*risas*]. ¿Qué tenían contra nosotros? No podían acusarnos de nada si no nos habían cogido con las manos en la masa. Nos habían cogido paseando, dando vueltas por allí, esperando al momento de la manifestación. Pero, en fin, no tenían nada para acusarnos y por la mañana nos dejaron sueltos después de hacernos una ficha. Nos fueron interrogando, uno a uno, y nos soltaron. Era absurdo. Entonces, algo de esa época del final del franquismo está. Y la jaula recuerda un poco a ese momento del franquismo que fue durante el final de mis estudios. (Pavo 2024, 160)

En el libro de poesía experimental *Corriente alterna*, el grupo de poemas experimentales que cierra la obra, protagonizado por la imagen múltiple (por las variaciones que posibilitan las dobles lecturas) del *Fantasma-fantoché*, se realizan como respuesta a la situación de la dictadura en España. Está formado por *Pájaro*, *Slogan* y *Fantoccio-farfalla-fantasma = Superman*, los dos primeros pertenecientes a la cartulina, troquelada y extraíble, de color rojo. El color opera a modo de grito, rojo ('rojo' es el modo en el que se denomina a una persona posicionada contra el régimen y próxima a la ideología republicana), en este conflicto (Cáceres 2019, 29, 30, 31; Pavo 8/2022, s/p [30-34]). A *Corriente alterna* también pertenece el poema experimental *Llanto por García Lorca* con el que José Antonio Cáceres homenajea al poeta, un símbolo entre los asesinados por el bando nacional durante la guerra civil.

En *Corriente alterna* [...] Está el tema musical, el tema figurativo, el tema de la corriente y el tema del fantasma-fantoché, que se relaciona con el final del franquismo en España y alude a toda esa circunstancia. [...] *Llanto por García Lorca* [...] Seguramente surge porque en esos años estaba viviendo en el extranjero el final del franquismo. [...] *Fantoccio-farfalla-fantasma = Superman* [...]: Está aquí la última época del franquismo que en Italia también se vivió. Hubo muchas manifestaciones promovidas por los españoles que vivían allí. Pero eso fue los dos primeros años en los que viví en Italia, que todavía perduraba el coletazo del 68 que allí se vivió durante bastantes años después. Estuve en las primeras manifestaciones. Luego el movimiento se fue apagando. (Pavo 2024, 34, 35, 38)

Otro libro de poesía experimental de José Antonio Cáceres, coetáneo, que denota un compromiso con la situación española del momento, es *Ancia. Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero – Cuaderno italiano III* (Cáceres 1966-1975). Es el único libro de poesía experimental que abarca, prácticamente, la década de creación experimental de José Antonio Cáceres, por estar iniciado en 1966 y finalizado en 1975. Esta extensión temporal condiciona los estilos de los poemas experimentales que lo configuran, en correspondencia con la evolución del artista. Blas de Otero es uno de los principales poetas de la denominada poesía social española de su generación y que tiene repercusión en el ámbito poético de los años cincuenta. El *Homenaje a Blas de Otero*, y la reclamación de la *paz* a través de la *palabra*, desde el título de la obra, finalizada –y probablemente, en gran medida, definida– en el final del franquismo, denotan este compromiso con la situación de España.

Hubo un momento en el que Blas de Otero fue uno de los poetas que más me interesaba, quizá por esa fuerza interna que tiene, y rebeldía, porque en esa época viví mucho la rebeldía contra Franco, que estaba ya moribundo [*risas*]. La idea de paz tiene que ver con la dictadura en España

y por eso le dedico ese libro. El título de la obra, *Ancia*, es por la antología *Ancia*, de 1961, compuesto por el principio y el final de los títulos de dos libros de poemas de Blas de Otero: *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. (Pavo 2024, 178, 180; Otero 1961).

Más allá de la poesía experimental, el compromiso con la situación social y política se extiende a la pintura, en este caso no con España, sino con el país vecino, Portugal. Con motivo de la Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974 y caída del régimen dictatorial del Estado Nuevo, José Antonio Cáceres pinta, a partir de una fotografía de prensa, un soldado con un clavel en el fusil. La pintura, titulada *Soldado portugués*, es un óleo sobre lienzo, de c. 24 × 73 cm., realizado en Pisa en 1974. Es regalada a Antonio Tabucchi, reconocido especialista en estudios sobre literatura portuguesa, con quien José Antonio Cáceres entabla relación, en ese momento, en la Università di Pisa, y a María José Lancaster, su esposa. Además de esta, regala otras obras al matrimonio (Canto y Pavo 2020, *Álbum 5*, 66).

Un hecho similar puede señalarse desde la poesía. En el poemario que José Antonio Cáceres escribe en esos años, *Ceremonias y circuitos* (1972-1977) (Cáceres 2020a, Tomo I, 401-432), no habiendo poemas que traten directamente la situación española, sí puede advertirse un fondo de decadencia, lucha o confrontación, con momentos de esperanza o rendición. La atención que presta a la mitología clásica, incitada por el contexto de Italia, particularmente desde la leyenda del Minotauro y el Laberinto, parece no poder leerse sin esa connotación de la situación española, a modo de metáfora, con el monstruo y la falta de libertad. No en vano, José Antonio Cáceres llega a identificar la muralla, como límite, “con toda la España franquista” y declara que “El Minotauro para mí es una víctima [...] que se ha encontrado ahí encerrada, no se sabe por qué, [...] y que intenta liberarse.” (Pavo 2024, 64, 136).

Junto con las enunciadas, *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández*, es una obra que, en ese contexto cronológico, histórico, social y político, denota una atención, en el tardofranquismo, a la situación de España.

Interés de José Antonio Cáceres en Miguel Hernández

José Antonio Cáceres descubre a los poetas de la Generación del 27, a la que pertenece Miguel Hernández, durante su adolescencia, mientras cursa el seminario, Menor y Mayor, en Plasencia, entre los 11 y los 19 años de edad. Dentro de este grupo de poetas, Federico García Lorca pasa a ser un icono entre los asesinados por el bando nacional durante la guerra civil

española. No en vano, como se ha referido, José Antonio Cáceres le dedica el poema experimental “Llanto por García Lorca” en el libro *Corriente alterna* (Cáceres 1975, 12; 2019, 8). Por otra parte, Miguel Hernández pasa a ser valorado como el poeta que aborda, más directamente, la realidad de la guerra, en poemarios como *Viento del pueblo* (Hernández 2012; 2018, 657-719). A esto se suma su temprana muerte, al ser dejado morir, enfermo de tuberculosis, en la cárcel; lo que, con el tiempo, es valorado, por las generaciones más próximas a las ideologías de izquierdas, como una injusticia.⁴

La obra de Miguel Hernández es puesta en valor, con posterioridad a su muerte, de manera progresiva. En este sentido, una figura próxima a José Antonio Cáceres que contribuye a este propósito, realizando estudios o ediciones, es el poeta Leopoldo de Luis, que en su juventud es amigo de Miguel Hernández (Hernández 1977; 2004; 2013; Hernández, Baldrich y Urrutia [*Luis*] 1938; Luis 1993; 1994). Leopoldo de Luis es padre de Jorge Urrutia, compañero de José Antonio Cáceres durante su etapa de estudiante en Madrid, y a través del cual accede al poeta. A este respecto, José Antonio Cáceres le dedica un estudio que el propio Leopoldo de Luis gestiona para su publicación en libro: *La poesía de Leopoldo de Luis* (Cáceres 1970b; Pavo 2024, 79-94).

La figura de Miguel Hernández, fundamentalmente como poeta, pero también desde la resistencia que ejerce frente al avance del bando nacional durante la guerra civil española, se convierte, para el sector más revolucionario y que mayor lucha social y política ejerce en la generación de José Antonio Cáceres, en un referente. Se trata de una generación nacida en la posguerra, y que vive, durante su juventud, la decadencia y final de la dictadura franquista. Esto sucede en el contexto de España, pero también en el extranjero. En este sentido, José Antonio Cáceres vive esta situación desde Italia, donde reside y trabaja entre 1972 y 1978, y donde realiza *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* en 1975, pocos meses antes de la muerte del dictador y, probablemente, intuyendo el final de un tiempo histórico en España.

Miguel Hernández es para mí un poeta espontáneo, no tan intelectual como otros poetas. [...] Me interesaron mucho los del 27, y de la época posterior, Blas de Otero. [...] esa época estaba muy influido por Miguel Hernández. [...] Literariamente me gustaba. Sobre todo esa autenticidad, que tal vez no se veía en otros poetas de la Generación del 27, y que al llegar Miguel Hernández dio,

⁴ La relación, en años posteriores, de José Antonio Cáceres con poetas de la Generación del 27, se extiende a experiencias personales, generalmente puntuales y sin continuación, con Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén. (Pavo 2024, 87, 88, 178, 180, 355).

en ese sentido, un paso más allá. Humanizó lo que en alguno de los poetas del 27 era un poco más frío. [...] Santa Teresa de Jesús o Miguel Hernández me interesaron, porque en ellos hay profundidad. (Pavo 2024, 85, 178, 287)

La circunstancia aludida, y probablemente también la cualidad de ‘pastor poeta’ o ‘poeta del pueblo’ –sobrenombres con los que es referido–, comprendiendo que esta cualidad hace inmanente en su poesía un fondo popular, parecen claves para comprender que José Antonio Cáceres sienta un especial interés por Miguel Hernández.

Un Réquiem a Miguel Hernández en el final del franquismo

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández es una obra realizada en una libreta de 15 × 21 cm., de 19 hojas de extensión, además de cubierta y portadilla interior. Las hojas, trabajadas en vertical, están intervenidas con rotulador negro. La cubierta contiene, manuscrito, el título de la obra y la fecha de realización, “Pisa 1975 / Enero”, de modo similar a la portadilla interior [Fig. 1] También en la portada, bajo uno de los tachados, puede leerse: “Cuaderno italiano 4”. Este dato adquiere sentido, en tanto que la obra se sumaría, como cuarta, al grupo de cuadernos italianos hasta ahora conocidos: *Signos I – Cuaderno italiano I; Corriente alterna [- Cuaderno Italiano II]; Ancia. Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero [- Cuaderno italiano III]; y, Réquiem por la muerte de Miguel Hernández [- Cuaderno italiano IV]*. La titulación, a modo de cuadernos italianos, responde a una catalogación del autor que, posteriormente, en parte, se descarta. Significativamente, todas estas obras, se finalizan en 1975 (Cáceres 1966-1975; 1973-1975; 1/1975; 1975; Pavo 2014, 27).

El réquiem es una oración de difuntos en la liturgia cristiana, pero también, una pieza musical clásica que, generalmente, tiene esa temática fúnebre. El planteamiento de la obra como *Réquiem* alude directamente a la muerte de Miguel Hernández, y concretamente, a la circunstancia de una muerte injusta en la que, el poeta, es dejado morir de tuberculosis en la cárcel. En relación a esto, el interés por lo musical y sonoro, destaca en la poesía experimental de José Antonio Cáceres, en obras como *Unidad del mundo, Invitación al viaje I, II, III, IV y V, Corriente alterna* o *Fábula de don Facundo Jeremías...* (Cáceres 1972-1974; 1973; 1975; 2019; 2021; 2022a), probablemente a partir de una frustración por la incapacidad –así referida por el autor– para tocar instrumentos.

A medida que se pasan las hojas, se van generando momentos que, siguiendo la terminología musical, podrían enunciarse como sonoridad visual y silencio visual. Esto sucede

a través de las líneas rectas horizontales, por agrupación o separación de las mismas. La obra se va resolviendo, gráficamente, como el equivalente a una pieza de música, en tanto que responde a lo que podría enunciarse como el desarrollo visual de una melodía. Al mismo tiempo, la línea, podría remitir a la cuerda de un instrumento de cuerda; de hecho, en estos años, José Antonio Cáceres asiste a abundantes conciertos de música clásica en Italia. La línea horizontal evoca, por utilizar una metáfora visual, horizonte, cielo y agua, todo en una misma imagen que podría decirse paisajística, en el recuerdo de Miguel Hernández, pero por otra, por utilizar una metáfora audiovisual, interferencias en una pantalla, que de algún modo remiten a una dimensión telúrica: a fin de cuentas, se trata de una oración por un muerto. A este respecto, el poema experimental final está compuesto de una sola línea, que remite a la asistolia, el pitido que emite el monitor cardíaco cuando cesa el pulso y la persona fallece [Fig. 5].

La duración del acto en el que se ejecuta la obra lo pone quien pasa las páginas. Este gesto del pasar las páginas podría decirse que es inherente a la acción de lectura desde la invención del libro en un formato al uso, similar al convencional habitual, de páginas consecutivas. También la duración podría venir dada por un tiempo de duración específico si la obra estuviese resuelta mediante montaje en vídeo. A través de las líneas y los espacios en blanco, a medida que se van pasando las páginas, la imagen en movimiento va desarrollándose en el tiempo de ejecución de la obra. Esa imagen en movimiento es, precisamente, la cualidad cinética. En este sentido, los poemas experimentales son interdependientes, en tanto que se resuelven, como un fotograma o *frame* (utilizando el símil cinematográfico), evolucionando desde su anterior y condicionando su siguiente: de este modo, al pasar las páginas, desde el poema experimental estático, se posibilita una sensación de imagen en movimiento. Al interés por la narración, aplicada a la poesía experimental por José Antonio Cáceres en obras inmediatamente anteriores desde un planteamiento de ‘narración cosmogónica’ o ‘novela visual’, en obras como *Unidad del mundo* o *Fábula de don Facundo Jeremías...* (Cáceres 1972-1974, 2021; 2022a; Pavo 2023), se suma, con la poesía cinética, un interés que, igualmente desde la narración visual, implica la imagen en movimiento. En esa contracción y expansión que la imagen en movimiento posibilita, como una respiración –o, podría decirse, espasmos antes de la muerte–, se desarrolla, desde la naturaleza de lo visual y durante su extensión temporal, la obra [Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3].

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández constata una tendencia abstracta, a través de las líneas y los blancos del papel, que es temprana en José Antonio Cáceres. Vinculado a

esto, entre sus obras en papel, hay dibujos con una sola línea que realiza con poco más de veinte años.

El interés por lo sonoro, que José Antonio Cáceres experimenta en Derry (Irlanda), a principios de la década de 1970, no obteniendo resultados satisfactorios a modo de poesía fonética, parece resarcirse en obras como *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández*, y en extensión, en las que desarrolla este interés, donde lo sonoro se resuelve desde lo gráfico, en este caso, produciendo sensación de movimiento.

A eso se suma que la dimensión telúrica de la obra entronca con un fondo metafísico. A pesar de corresponder a una etapa en la que, discursivamente, José Antonio Cáceres se posiciona alejado de esto, parece constatarse que ese fondo existencial permanece vigente en el artista, hasta el punto de que, probablemente, no llega a desaparecer ni en los momentos – como la etapa extranjera– de mayor rebeldía religiosa.

No sé por qué la idea de esas líneas que se juntan y se separan, o de espacios que se generan, me daban la sensación de un desarrollo musical. Lo relaciono con los instrumentos de cuerda o con el mismo sonido. Es como el ‘planto’, según se hacía en la época medieval. Tal vez me movió el aspecto musical que tiene para mí todo el libro, con las líneas, que se juntan y se separan. Cuando están separadas quieren decir los silencios, o los espacios, mientras que cuando están juntas son el agudo, la densidad de significados o de sonidos. Y me dio esa impresión para lo de *Réquiem*. [...] Las líneas son como la línea melódica y el blanco es el silencio. Lo concibo como una pieza musical. Aunque sea tan alejado de las palabras, hay algo de musical en esas líneas que se juntan y se separan, y tiene sus silencios. Para mí por lo menos. [...] lo importante no es la línea horizontal, porque podían haber sido líneas curvas, como de un oleaje musical. Creo que lo del sentido musical vino después de la realización de las líneas horizontales, al ver que se juntaban y se separaban, y quedaban espacios en blanco que evocaban el silencio. Eso es lo que creo que me dio el título de la obra. No creo que fuera una cosa anterior. O sea, primero fue el dibujo y después el título. En este caso es algo abstracto que a mí me da sensación de música, porque es como el movimiento de las cuerdas, o algo así, y evoca el sonido. (Pavo 2024, 180, 183-184)

El planteamiento con el que José Antonio Cáceres resuelve *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* y, particularmente, la elaboración de los elementos plásticos escogidos, líneas y blancos del papel (nada más) –podría decirse que son elementos ‘abstractos’–, con los que alcanza una potencia estética destacada cuando la obra produce la imagen en movimiento que persigue –es decir, su cualidad cinética a través del pasar de las páginas–, dan cuenta de la

vanguardia de la obra. Prescinde de todo elemento caligráfico necesario para la unidad mínima de significado desde el lenguaje convencional (pongamos, una letra), y sólo se interviene mediante la línea, a partir de la que podría barajarse la hipótesis de que pudiera corresponderse con un signo caligráfico de puntuación (un guion, si se quiere) deformado hasta resolverlo en otra solución formal.

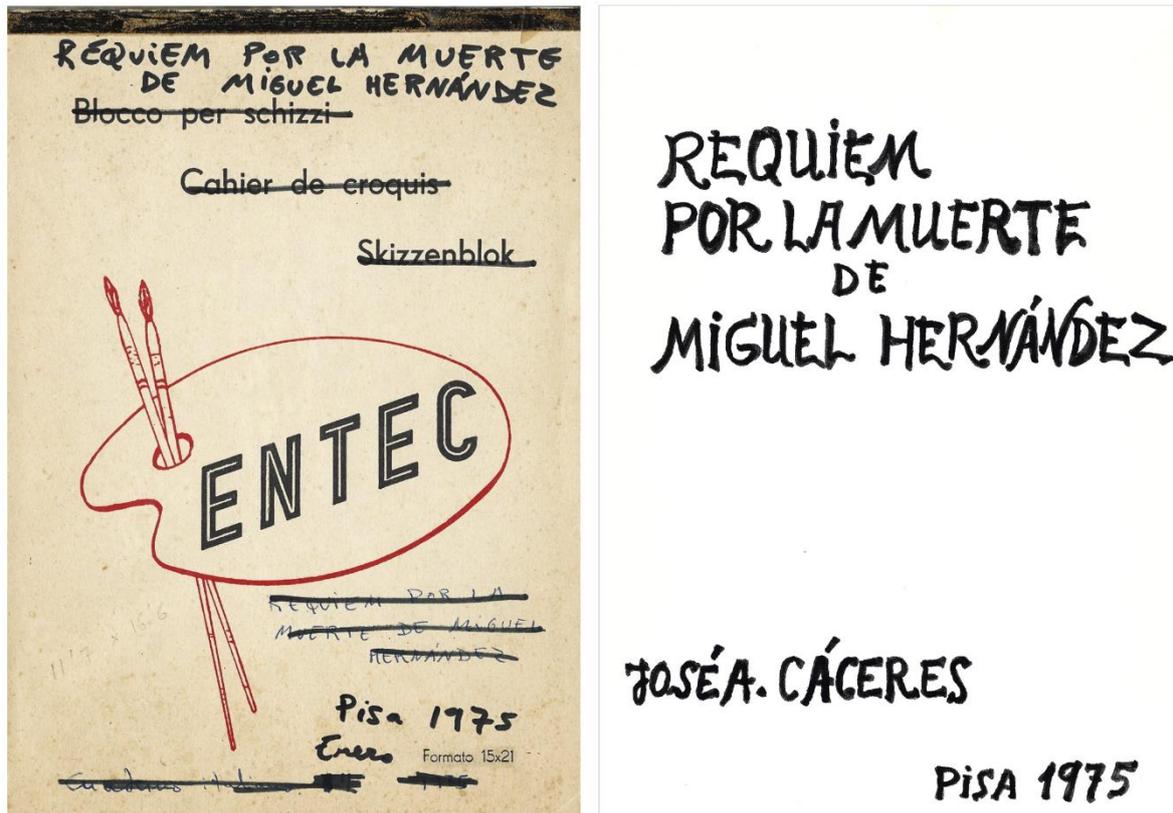


Fig. 1. Portada y portadilla del *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres (Cáceres 1/1975, portada, 1).

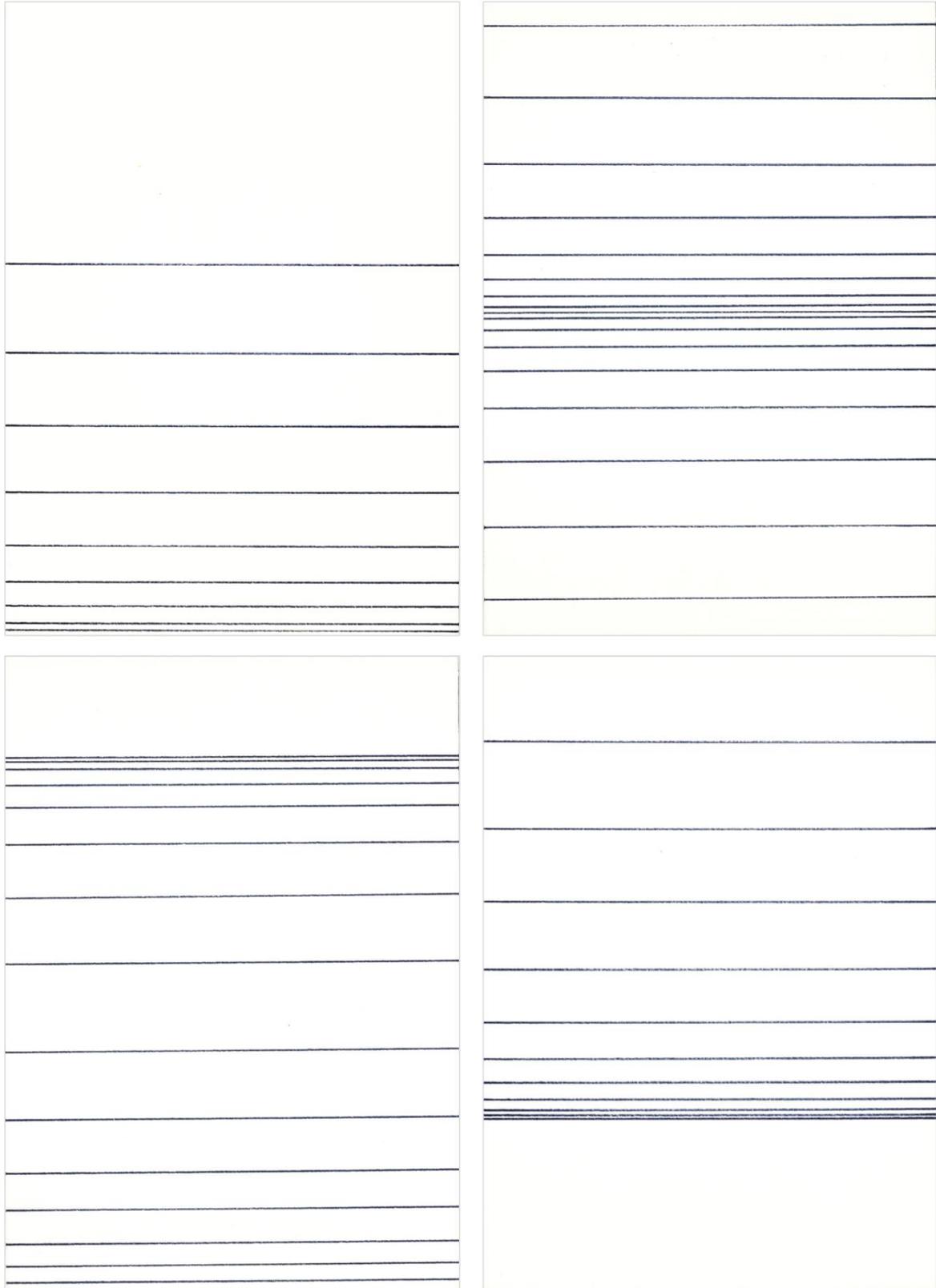


Fig. 2. Cuatros poemas experimentales de *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres (Cáceres 1/1975, 2, 3, 4, 5).



Fig. 3. Cuatros poemas experimentales de *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres (Cáceres 1/1975, 6, 7, 8, 9).

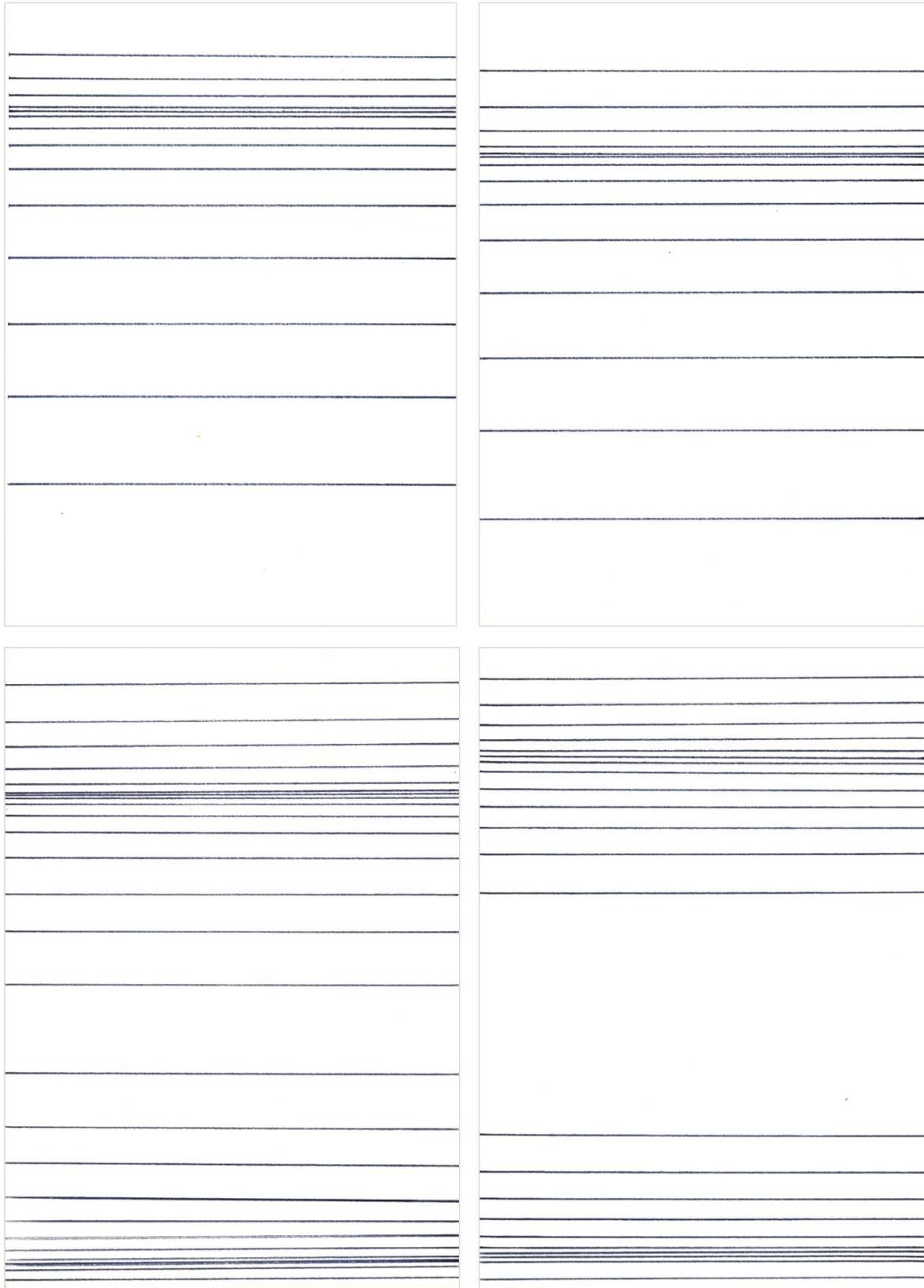


Fig. 4. Cuatros poemas experimentales de *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres (Cáceres 1/1975, 10, 15, 16, 18).

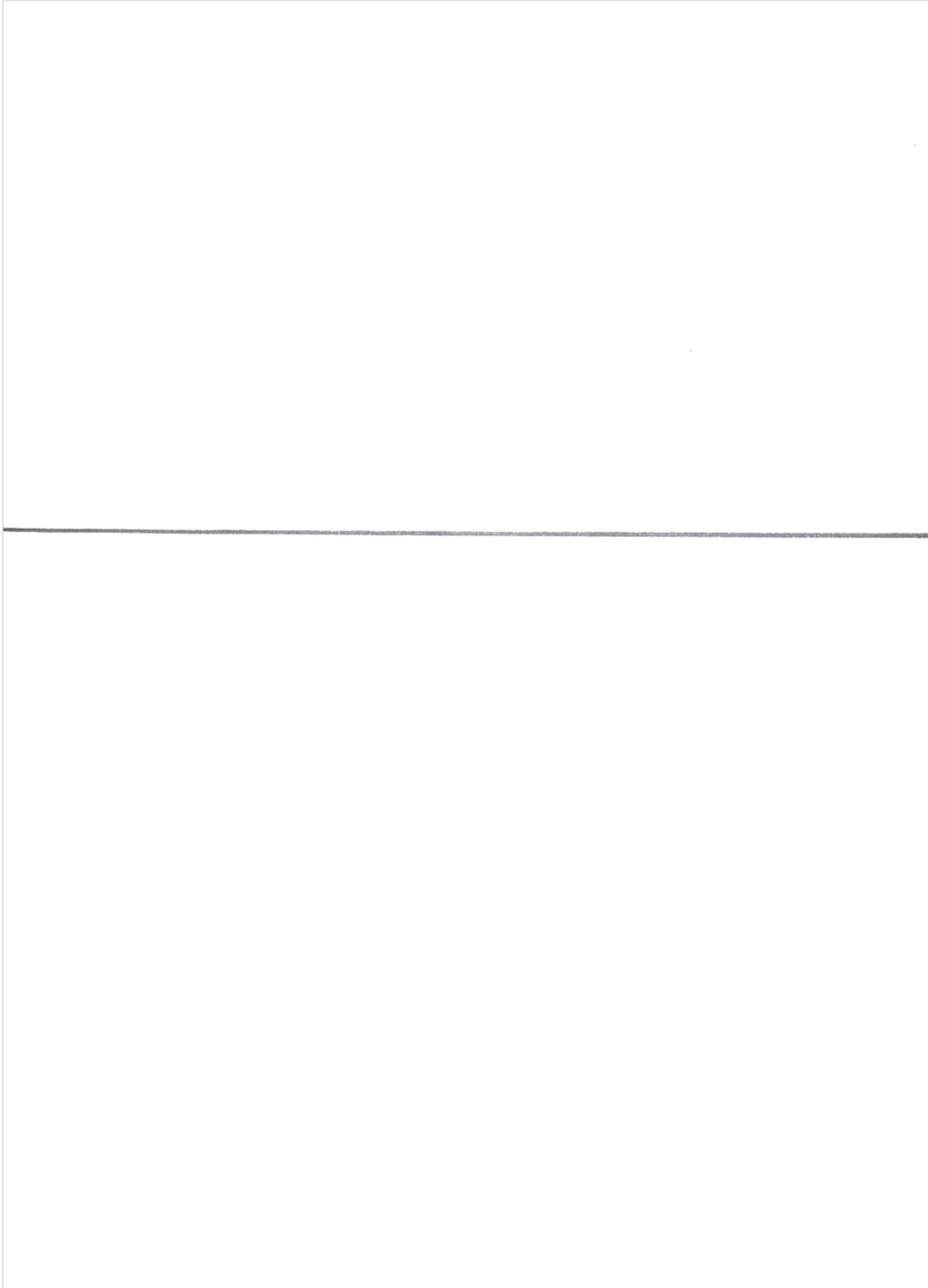


Fig. 5. Poema experimental final de *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* de José Antonio Cáceres (Cáceres 1/1975, 19).

Apartado conclusivo

Los motivos que llevan a José Antonio Cáceres a realizar un homenaje a Miguel Hernández en el final del franquismo tienen que ver con la situación política española, y también, con la figura simbólica en la que, para entonces, se ha convertido Miguel Hernández, no sólo en España, sino más allá sus fronteras.

En Italia se hablaba mucho de Miguel Hernández y había tenido mucha repercusión. En ese caldo de cultivo surgió lo del *Réquiem* y el homenaje. Pero no coincide con ningún aniversario. O sea que ese contexto quizá me condicionó, pero es más bien un homenaje espontáneo. [...] En Italia había mucho interés por la situación española. Era una época de gran oposición al franquismo. Quería volver a mi país, pero a un país libre. Seguramente todo eso tuvo influencia para esta obra [...] este *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* era como una protesta por ese franquismo que nos oprimía. (Pavo 2024, 178, 180, 183)

Réquiem por la muerte de Miguel Hernández es una obra que, tensionándose, desde el interés temático, con la situación social y política de España en el final del franquismo, responde, estilísticamente, a la vanguardia de la poesía experimental universal, en el marco de la poesía visual, resolviéndose particularmente como poesía cinética. Supone un avance, sin regresión posible, desde la poesía visual a la experimentación con el cinetismo, a través del que José Antonio Cáceres se adscribe a una línea de trabajos que bajo la denominación ‘poesía cinética’ –resuelta de distintos modos experimentales según autores y propuestas– vienen realizándose, particularmente en Europa y América, coetáneamente.

La demarcación de la poesía experimental de José Antonio Cáceres –frente a la de sus contemporáneos– pasa por la implicación de unas cualidades plástico-estéticas en la resolución formal de sus obras experimentales. A estas contribuye desde su vocación, y experiencia, de pintor: mediante la elaboración plástica y generación de constante relación, articulación y espacialización, atendiendo además al límite de la hoja. No es distinto en el caso de *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández*, y en su poesía cinética en general, más próxima a la naturaleza del dibujo o pintura que a la de la poesía, donde trabaja en favor de una resolución estética particular de cada poema visual. Bajo la clave de figura-fondo, toda intervención puede percibirse como figura y como fondo, e invertidas, continuarían funcionando igualmente. De este modo va resolviendo las láminas, entre la intervención (líneas negras) y el espacio no intervenido pero definido mediante la intervención (papel blanco). Los fundamentos de la composición o de la definición espacial, propios del dibujo o la pintura, resultan ineludibles

para establecer una valoración. Más allá de esto, desde la interrelación de los 19 poemas visuales que configuran la obra, también se trabaja en favor de una resolución estética global que se genera como imagen en movimiento. Esta atención a lo plástico-estético lleva a subrayar que, en la obra de José Antonio Cáceres, las naturalezas intrínsecas de lo que es propio de la poesía y lo que es propio de la pintura, se dan, al menos, en el mismo grado, acentuándose lo segundo en el caso de las obras de poesía cinéticas.

Avanzar la poesía experimental, manteniendo la idea de libro, hacia unos resultados cinéticos, y en ese grado de abstracción, compromiso sociopolítico y resolución estética, convierten a *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* en una obra, como poco, reseñable, cuyos valores podrán ponerse de verdadero relieve en un futuro, quizá con su publicación en formato libro o montaje en video –incluso para su exposición–, cuando sea posible experimentarla como acontecimiento estético y advertir la extensión del amplio fondo sobre el que se sustenta.

BIBLIOGRAFÍA

Brett, Guy. 1968. *Kinetic art*. London and New York: Studio-Vista.

Cáceres, José Antonio. 1966-1975. *Ancia. Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero - Cuaderno italiano III* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2021. 28 páginas, 22 x 17 cm.].

— 1970a. *El habla de Zarza de Granadilla*. Dirección de Alonso Zamora Vicente. Memoria de Licenciatura en Filología Románica, Universidad de Madrid. Estudio inédito.

— 1970b. *La poesía de Leopoldo de Luis*. Edición de Ángel Caffarena. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.

— 1971-1972. *Cuaderno irlandés nº 1*. [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2019. 24 páginas, 14,7 × 20,7 cm.].

— 1972-1974. *Unidad del mundo* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2026. 102 páginas, 23 x 33 cm. (variables)].

— 1973. *Invitación al viaje I, II, III, IV, V* [Colección privada. 16 páginas (cada cuaderno), 34 × 24 cm.].

- 1973-1975. *Signos I – Cuaderno italiano I* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2020. 28 páginas, 17 × 22 cm (Fotocopias intervenidas de original perdido)].
- 1/1975. *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2022. 19 páginas, 15 x 21 cm.].
- 27/2/1975. “Problemas de la expresión”. *Información*. Alicante. pp. 35-37.
- 5/1975. *Alucinación* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2023. 79 páginas, 15 × 10,4 cm.].
- 1975. *Corriente alterna*. Edición de Adriano Spatola. Turín (Italia): Edizioni Geiger.
- 18/4/1976. *Cuaderno de Pisa* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2024. 235 páginas, 15 x 15 cm.].
 - *Trayectoria*: 59 páginas (1-58).
 - *Dirección*: 30 páginas (59-89).
 - *Puntos en movimiento*: 54 páginas (90-144).
 - *Signos II*: 30 páginas (145-174).
 - *Sueños*: 61 páginas (175-235).
- 1976. *Palabras esenciales* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2025. 41 páginas, 9,7 x 9,9 cm.].
- 2019 [1975]. *Corriente alterna*. Edición facsimilar restaurada. 50 ejemplares numerados y firmados. Badajoz: Asociación de Amigos (AA) del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
- 2000. *Reflejos* [MEIAC. J. A. Cáceres. Sig. CE2027. 22 páginas, 11,8 × 9,4 cm.].
- 12/2020 [2000]. “Susurros”. Estudio de Emilia Oliva y fotografías de Urtzi Canto. *Egiar Aldizkaria*, nº 4, Bilbao, 43-53.
- 2020a [1955-2018]. *Autosugestión. Poesía completa*. Estudio de Emilia Oliva. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- 2020b [1966-1973]. *Figura*. Edición, estudio y notas de Emilia Oliva. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (UEX).

- 2021 [1969-1975]. *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*. Edición facsimilar. Tirada de 50 ejemplares numerados y firmados. Incluye estudio independiente de Emilia Oliva. Badajoz: Asociación de Amigos (AA) del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
 - 2022a [1969-1975]. *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*. Edición facsimilar. Estudio prologal de Emilia Oliva. Badajoz: Asociación de Amigos (AA) del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
 - 2022b. *7 poemas de JA Cáceres*. Cien ejemplares numerados. Introducción de Emilia Oliva. Badajoz: Asociación de Amigos (AA) del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
 - 2023 [1972]. *Cuaderno español*. Edición de David Pavo. Girona: Luces de Gálibo.
- Cano Ramos, José Javier. 2008. *Ángel Duarte: más allá del Equipo 57*. Don Benito: Ayuntamiento de Don Benito.
- Canto Combarro, Urtzi, y Pavo Cuadrado, David. 2020. Archivo Fotográfico Digital de José Antonio Cáceres. Colaboración del Museo Pérez Comendador-Leroux, José Antonio Cáceres y Emilia Oliva. Documento digital interno.
- Kepes, György. 1965. *La naturaleza y el arte del movimiento*. Nueva York: G. Braziller.
- Hernández, Miguel. 1977. *Poemas sociales, de guerra y de muerte*. Introducción, selección y notas de Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial.
- 2004. *El hombre acecha – Cancionero y romancero de ausencias*. Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid: Cátedra.
 - 2012. *Viento del pueblo*. Madrid: Lumen.
 - 2013. *Poemas de amor*. Prólogo y selección de Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial.
 - 2018. *La obra completa de Miguel Hernández*. Edición de Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás. Madrid - México - Buenos Aires - Santiago: EDAF.

Hernández, Miguel; Baldrich, Gabriel; y Urrutia, Leopoldo [Luis, Leopoldo de]. 1938. *Versos en la guerra. Miguel Hernández, Gabriel Baldrich, Leopoldo Urrutia* [Leopoldo de Luis]. Alicante: Ediciones Socorro Rojo Internacional - Comité Provincial Alicante.

Julián González, Immaculada. 1986. *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra.

Luis, Leopoldo de. 1993. *Claves de Miguel Hernández*. Valencia: Bancaixa.

— 1994. *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*. Madrid: Prodhufi.

Millán, Fernando; y García Sánchez, Jesús. 1975. *La escritura en libertad. Antología de Poesía Experimental*. Madrid: Alianza Editorial.

Otero, Blas de. 1961. *Ancia*. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Visor.

Pavo Cuadrado, David. 8/2022. “Corriente alterna de José Antonio Cáceres”. *Revista Laboratorio. Literatura & Experimentación*, nº 26. Santiago de Chile: Escuela de Literatura Creativa, Universidad Diego Portales (UDP), s/p. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/224>.

— 2023. “Viaje por la *Unidad del mundo* de José Antonio Cáceres (del macrocosmos al microcosmos)”. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 40. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/zainak/41/41133157.pdf>.

— 2024. *Palabra hablada. Entrevistas a José Antonio Cáceres*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

Popper, Frank. 1968. *Origins and development of kinetic art*. New York Graphic Society.

— 2003. *Kinetic art*. Oxford Art Online, Oxford University Press.

Puppo, María Lucía. 2014. “Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer”. *Letras*, nos 69-70, enero-diciembre. 79-100.

Roukes, Nicholas. 1974. *Plastics for Kinetic Art*. New York: Watson-Guption Publications.

The Search. Directed by Fred Zinnemann. 1948. MGM. Film.