

Sol negro de la melancolía: paisajes de luz y sombra en la poesía de José Verón Gormaz¹

Black sun of melancholy: Landscapes of light and darkness in the poetry of José Verón Gormaz

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

ecoello@flog.uned.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5985-8923>

Recibido/Received: 23/03/2024. Aceptado/Accepted: 08/07/2024.

Cómo citar/How to cite: Coello Gutiérrez, Emiliano, “Sol negro de melancolía: paisajes de luz y sombra en la poesía de José Verón Gormaz”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 93-113. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.93-113>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Se estudia en este artículo la originalidad de la poesía de José Verón Gormaz con respecto a su entorno histórico y literario, a través de una muestra de nueve poemarios y en lo que tiene que ver con fenómenos como la intertextualidad y la intermedialidad. El ethos melancólico como procedimiento estético dominante motiva que su poesía devenga una lírica antimística, antimetafísica y antipura, con la inversión como eje estilístico rector.

Palabras clave: José Verón; lírica; ethos melancólico; anti.

Abstract: This paper examines the originality of José Verón Gormaz's poetry in relation to its historical and literary context by analyzing a selection of nine poetry books and focusing on phenomena such as intertextuality and intermediality. The melancholic ethos as the dominant aesthetic procedure drives his poetry towards an anti-mystical, anti-metaphysical and anti-pure lyricism, with inversion as the main stylistic axis².

¹ El título del artículo se inspira en el libro de Julia Kristeva (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987), si bien la interpretación psicoanalítica que la autora francesa realiza de la cosmovisión melancólica difiere en gran medida de nuestra concepción de la lírica del bilbilitano, que se basa, más bien, en la noción de (in)certitud: incertidumbre de *Logos* (lastrado por el ego) y certitud de *Thanatos*.

² Agradezco a la profesora Eva Estebas Vilaplana, de la UNED, por la traducción del resumen de este artículo al inglés.

Key words: José Verón Gormaz; lyrics; melancholic ethos; anti.

4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*.

1. LA LIRICA DE JOSE VERON GORMAZ, EN CONTEXTO

Se ha tomado como objeto de estudio, en este artículo, una muestra de nueve poemarios de los veinticinco que el autor bilbilitano José Verón Gormaz (1946-2021) escribiera en vida, y que son los siguientes, por orden cronológico: *Baladas para el tercer milenio* (1987), *Auras de adviento* (1988), *A orillas de un silencio* (1995), *El exilio y el reino* (2005), *En las orillas del cielo* (2007), *El viento y la palabra* (2010), *El naufragio perpetuo* (2016), *Claros de bruma* (2017) e *Íntimo retorno* (2023), este último editado póstumamente³.

Es insólito que una poesía como la de José Verón Gormaz, que se ha concretizado en multitud de poemarios durante más de cuarenta años (desde *Legajo incorde*, de 1980, hasta *Íntimo retorno*, de 2023), y que ha sido laureada con numerosos premios literarios, haya recibido tan escasa atención por parte de la crítica especializada. Ello podría explicarse aludiendo a la extrañeza y ajenidad radical de su quehacer lírico con respecto a su contexto geográfico e histórico, de un lado, y en relación con el panorama poético español de los últimos decenios, desde la década de 1960 hasta hoy.

La poesía del bilbilitano José Verón poco tiene que ver con el desempeño de la lírica española, desde los novísimos hasta hoy día. El antiguo edificio de ópalos, pérgolas, carrozas, chambelanes, porcelanas, gonfalones y abanicos propio de la lírica novísima no concuerda con el

³ Existen dos tendencias en la obra lírica del bilbilitano: la una signada por la perspectiva melancólica; la otra, más “mundana”, es la que se desarrolla en la poesía epigramática de José Verón, en la que se hallan libros como *Ceremonias dispersas*, de 1990; *Epigramas incompletos*, de 2007; *Sala de los espejos*, de 2014; o *Satirologio*, de 2018. Se atenderá aquí, únicamente, a la primera de ellas.

intimismo (que se torna universal) de la poesía veroniana⁴, que no ha cedido, tampoco, a las seducciones de la cultura de masas⁵.

En lo concerniente a la producción lírica que se desarrolla en España a partir de la década de 1980, la obra de José Verón nada tiene en común con las distintas corrientes que, en el decir de Juan Cano Ballesta, configuran un “panorama enmarañado” (Cano Ballesta, 2001: 29). Se aleja, por lo tanto, de una cierta poesía pura que invoca el magisterio de Octavio Paz, José Ángel Valente, Paul Celan, Jorge Guillén, María Zambrano o el haiku, y que está representada por nombres como Jaime Siles o María Victoria Atencia, entre otros. Y está en las antípodas de otras corrientes como la “otra sentimentalidad” (de un Luis García Montero, Álvaro Salvador o Javier Egea, *inter alios*, la cual posee un indudable trasfondo ideológico⁶); una poesía de tendencia neoclásica y helénica (ejercida por autores como María Sanz o Ana Rossetti); una lírica de inspiración neomodernista (que cuenta con escritores como Carlos Marzal, Javier Salvago o Jon Juaristi); el neosurrealismo de Blanca Andreu (el cual sirvió de inspiración a un buen número de seguidores) o una poesía de renovada conciencia social, llevada a cabo por poetas como Jorge Riechmann, Juan Carlos Suñén o el mismo Jenaro Talens (Cano Ballesta, 2001).

En lo referente a la poesía española más joven, esto es, la que se escribe desde el año 2000 en adelante (no se olvide que seis de los nueve poemarios de José Verón a los que se remitirá aquí corresponden a dicho

⁴ En la muestra antedicha, que constituye la materia de este estudio, solo existe un ejemplo que pueda relacionarse directamente con el culturalismo de la poesía novísima. Se trata del poema “Balada para un cenicero difunto”, que forma parte del libro *Baladas para el tercer milenio*, de 1987.

⁵ En relación con la producción de los nueve novísimos, afirma Juan José Cano Ballesta: “la vieja tradición humanística y literaria mantiene su vigencia, el poema se vuelve un hecho cultural donde resuenan ecos de todas las vanguardias y de épocas cimeras del arte. Pero el poema se va enriqueciendo con la potente cultura de masas y la sensibilidad *camp* definida por Susan Sontag” (Cano Ballesta, 2001: 24).

⁶ Luis Bagué Quílez afirma a este respecto: “Dicho de otro modo, los autores reunidos bajo este marbete se sienten individuos dentro de la dinámica histórica, pero practican un lirismo plural, que contiene a “los otros y a lo otro”. Estas claves enmarcaban a la otra sentimentalidad dentro de una remozada veta marxista, orientada hacia un nuevo materialismo histórico” (Bagué Quílez, 2006: 102). Debe advertirse que la obra poética de Luis García Montero (con toda seguridad el miembro más destacado de la poesía de la “otra sentimentalidad”) se caracteriza más bien por un “realismo dialéctico” que armoniza elementos aparentemente disímiles como el artificio y la literariedad, la fidelidad ideológica o la moral (Candel Vila, 2019).

lapso), y a pesar de la inmensidad y de la heterogeneidad del material con que habrá de trabajarse, sí pueden advertirse determinados ejes temático-conceptuales que permiten un ejercicio de sistematización literaria. El crítico Raúl Molina Gil cifra en cinco corrientes el desarrollo de la poesía española del periodo que abarca desde el año 2000 al año 2019. Tras la crisis de la praxis lírica de la experiencia, surgen unas propuestas experienciales otras que tienen sin embargo en común con las anteriores una determinada vinculación figurativo-intimista. En segundo lugar, se produce una reactualización de las poéticas de la conciencia crítica, tras un momento en que los proyectos colectivos no obtuvieron repercusión literaria (durante la década de los noventa y primeros años del nuevo milenio). Tiene lugar, asimismo, un cuestionamiento, de cariz vanguardista, del lenguaje y de la representación, el cual busca una resemantización y una desautomatización del lenguaje común, que es el vehículo de comunicación y de transmisión del poder. En cuarto lugar, y en contraste con esto último, asistimos a una crisis identitaria que lleva aparejada una simplificación del lenguaje con una finalidad abiertamente comercial, y que está ligada al boom de las redes sociales, donde se mercantiliza la poesía. Y, en último término, se evidencia una mutación del modelo binario que ha estructurado la geografía española en la dualidad jerárquica ciudad/campo. En reacción a esto, surgen unas creaciones que persiguen la búsqueda de las raíces en un “telurismo” de nuevo cuño, radicado en enclaves extraurbanos (Molina Gil, 2019).

Hay que aseverar de nuevo que la obra lírica del autor bilbilitano José Verón Gormaz, anclada en paisajes interiores de cariz eminentemente reflexivo, se distancia irremediabilmente de esta poesía española de los últimos decenios, de dominante experiencial, sociopolítica, comercial o neotelúrica, y en muchos casos preponderantemente realista y comunicativa.

Respecto al estudio crítico de la obra de Verón, solo puede darse noticia (tristemente) de un artículo proveniente de la esfera académica. Se trata del trabajo de Jesús Soria Caro, titulado “Logofagias: la voz del silencio “místico” de la “razón poética” en la poesía de José Verón Gormaz”, publicado en la revista *Tropelías* en 2020. Si el artículo (ya de por sí encomiable, al tratarse del primer intento serio de aprehensión de la poesía veroniana) acierta en los medios (se advierte bien el irracionalismo que opera en la base de los versos del poeta, que resulta en una textualidad

no-comunicativa⁷), no lo hace en los fines, pues dicha irracionalidad se comprende como la antesala del salto místico, de la apertura del yo poético al Todo y a la Creación a través del silencio, cuando lo cierto es que la praxis poética que se desprende de estos libros del poeta bilbilitano nunca circula allende de los muros del ego melancólico, como habrá de comprobarse.

Javier Barreiro, en su prólogo (de apenas un par de páginas) al libro *El viento y la palabra*, de 2010, atina al aludir a la poesía de José Verón con términos como “soledad”, “melancolía” o “desolación”⁸.

No obstante, se echaba en falta un trabajo más extenso, sistemático y finalmente explicativo tanto de la *Weltanschauung* como del estilo (que son una única y misma cosa) de la obra del vate bilbilitano. A dicho cometido intentará consagrarse lo que sigue.

2. POESÍA Y FOTOGRAFÍA, ARTES HERMANAS

José Verón Gormaz apenas era un niño de doce años cuando su padre, que manejaba una Retina II B, le introdujo en el mundo de la fotografía. Su progenitor, gran aficionado a este arte, y que se dedicaba a los viveros, viajaba mucho y lo llevaba consigo. Este magisterio se vio recompensado bien pronto, pues ya con dieciséis años su hijo, José Verón Gormaz, comenzaba a ganar certámenes de fotografía⁹.

⁷ Se habla del “topos de la ausencia del ser y por lo tanto del logos” en la poesía de Verón (Soria Caro: 528).

⁸ Javier Barreiro ha antologado también a José Verón (Centro de Estudios Bilbilitanos, 1987), y ha escrito trabajos de importancia sobre su obra, publicados en revistas (como, por ejemplo: Barreiro, Javier (2023), “La obra poética de José Verón (1980-2020)”, *Turia*, 147, pp. 377-385) y en su blog ([Javier Barreiro \(wordpress.com\)](http://javierbarreiro.wordpress.com)).

⁹ Hay que citar en este sentido a Carmelo Tartón, EsFIAP y presidente de la RSFZ: “(José Verón Gormaz) ha participado con notable éxito en cuantos concursos nacionales e internacionales le han dejado sus numerosas actividades, y así en 1984 se le concedía por la Federación Internacional de Arte Fotográfico (FIAP), el organismo internacional que regula la relación de la fotografía artística entre países y las normas de participación en concursos internacionales y que valora el buen hacer de los mejores fotógrafos, el título de artista fotográfico en la categoría “A”. Después en 1987, tras presentar un amplio dossier como justificación de sus importantes aceptaciones internacionales demostrando un trabajo más completo, se le concedía por ese organismo internacional el título EFIAP, una de las más codiciadas y estimadas valoraciones a nivel internacional” (Tartón, 2001: 19-20).

A principios de los años 70 adquirió nuevas cámaras (ha manejado, entre otras, una Cosina, una compacta Olympus, una Nikon FE-2, una Nikon F-100, etc) y se especializó en macrofotografía con excelentes resultados. Esto no excluye otro tipo de obras, como retratos, reportajes, paisajes de su nativo Bórbilis o desnudos. Si por algo se conoce a José Verón es por ser el fotógrafo de Calatayud: ha eternizado la ciudad en todas sus formas y paisajes, desde los arrabales de la morería hasta los ríos, el campo, o la ciudad mudéjar. Con el transcurso de los años, restringió el área de sus intereses en este arte a unos pocos asuntos, como son lo paisajístico, la abstracción inscrita en la propia naturaleza y el reportaje (fotografía social de carácter urbano). Sus fotos del campo han seducido a todos, por la intensidad en la creación de ámbitos, el gusto por las nieblas y el levísimo desenfoque, en la búsqueda de la singularidad de la naturaleza (Castro, 2001). Su fotografía se hermana con la lírica, y en ella se trasluce la melancólica serenidad que está en la base de su particular visión del mundo.

Richard Stamelman, en un artículo clarividente (“Poésie et photographie: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Bonnefoy”), publicado por las Presses universitaires de Strasbourg en 2014, habla de la analogía entre fotografía y poesía. Gracias al sistema “fotopoético”, Rimbaud consiguió encontrar palabras e imágenes que le ayudasen a materializar su objetivo: “j’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges” (Stamelman, 2014: 5). De la misma manera, la lírica de José Verón Gormaz aparecerá signada por el silencio, la noche, lo inexpresable y el vértigo, como podrá observarse.

Por su parte, según el crítico norteamericano, la poesía de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Yves Bonnefoy tiene en común con el arte fotográfico esa dialéctica entre presencia y ausencia, presente y pasado, identidad y huella (desvaída), pretensión de eternidad y conciencia del vacío. Baudelaire lo explica muy bien en el poema “À une passante” (que es una auténtica fotografía verbal), donde escribe: “Un éclair, puis la nuit! -Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître. / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité ? // Ailleurs, bien loin d’ici ! Trop tard! Jamais peut-être!” (Stamelman, 2014: 2). En lo que respecta a Mallarmé, su mirada se abre ante la luz, persigue las iridiscencias, a menudo efímeras, de la luminosidad fugitiva (la del cabello femenino, la del fuego, la de la llama, la del oro, la del sol), y la progresiva desaparición de dicha incandescencia, que se pierde en lo oscuro, constituye la tragedia fundamental de sus versos. Por último, la lírica de Bonnefoy es fiel a “la

epifanía de la nada de las cosas”, que no dejan de hablar del vaivén entre el ser y el no-ser.

Toda esta complejidad está presente en la lírica de Verón Gormaz, cuya estética constituye un testimonio de la agonía de la luz, englutida por la bruma, la penumbra, la sombra, la oscuridad y la noche. Su poesía es la constatación de un anhelo esencial y existencial al que amenaza el olvido pero que, sin embargo, a pesar de ello, se afana en persistir¹⁰, porque la luz es el espejo donde se mira, donde quiere mirarse el vacío, de forma sempiterna.

3. LA WELTANSCHAUUNG SATURNIANA: UNA ESTÉTICA DE LA INVERSIÓN

Pocos términos habrá tan ambivalentes en la historia del pensamiento como la palabra “melancolía”. Desde sus antecedentes griegos, este vocablo ha expresado a la vez un estado anormal o enfermizo, y el temperamento de los hombres marcados por la grandeza (Klibansky et alii, 1991: 12). Se ha relacionado siempre este sentimiento (o, por mejor decir, esta visión del mundo, porque implica también a la esfera nocional) con el dios Cronos-Saturno, de naturaleza dual, jánica, puesto que, siendo la deidad cruel que devora a sus hijos, también representa al planeta más alto en la escala celestial, y si bien fue adorado por los romanos como el dios de la agricultura, también habitaba en un confín, el Tártaro, y más tarde llegó a pasar por dios de la muerte y de los muertos (Klibansky, 1991: 145). Como ocurre con la melancolía, Cronos es el emblema de lo contradictorio.

Aristóteles, en el texto de *Problemas XXX*, afirma que todos los hombres excepcionales son melancólicos. Y cita varios casos: Heracles, Ajax y Belerofonte entre los guerreros; Empédocles, Sócrates y Platón entre los filósofos; y muchos más entre los poetas. Esta condición obedece, según el Filósofo, a causas físicas -un exceso de bilis negra-, y por lo tanto todos aquellos que participen de esta desmesura podrán ser contados entre los grandes hombres.

¹⁰ Se trata de la eterna apetencia de representación que posee la Voluntad, de la que tanto hablase Arthur Schopenhauer, perfectamente plasmada en un poema como “El espejo vacío”, de *En las orillas del cielo*: “Como torna el poema a la secreta / eternidad sutil de la palabra, / vuelve una luz. / Desde el silencio, un verso surca el viento. / Vuelve una llama a urdir en las tinieblas / una línea fugaz de certidumbre. / Vuelve una luz: / cerco de oscuridad” (Verón Gormaz, 2007: 70).

Por su parte, los neoplatónicos, para quienes ninguna divinidad podía ser mala, influyen en la imagen positiva que Cronos-Saturno tiene en la posteridad. Esta glorificación de Saturno como representante, no del poder crematístico, sino del poder del pensamiento más puro y elevado (el *Nous* griego) se retrotraía al mismo Platón. Macrobio llegó a decir que a Cronos se le consideraba el Sol, cuyo curso establecía el “*ordo elementorum*” por la medida y por el número; y Proclo, recordando el *Fedro* de Platón, describe a todos los dioses olímpicos (Saturno incluido, naturalmente) como regentes de “series” que vinculan entre sí todas las cosas y seres “relacionados” (164).

Sin embargo, la Iglesia condena desde siempre la melancolía como pecado contra la religión, y es entendida como un mal social. Si Marsilio Ficino considera al melancólico como un ser altamente dotado que puede, mediante aquello que le causa el mal (la “*hybris*” autorreflexiva), encontrar su propio remedio, Lutero relaciona al ser melancólico con el demonio, y esta última consideración no es errada.

Como siempre, es el arte el que mejor consigue plasmar la complejidad de la existencia, y la estampa de Alberto Dürero (1471-1528) que lleva por nombre precisamente “Melancolía”¹¹ es la mejor condensación de la complejidad intelectual y emocional que vehicula la sentimentalidad melancólica. Sería dable pensar que Dürero quiso expresar, en ese grabado repleto de símbolos y contenido alegórico, la impotencia final del intelecto humano, que tiene a su disposición todos los instrumentos mecánicos, todas las fuerzas naturales saturnianas y los secretos todos de la magia astral, pero está privado del auxilio de Dios. En este sentido el ángel, que es en cierta medida un ángel caído, aparece ensimismado en su propia interioridad, en su propio ser, y hace caso omiso del Sol (que es Dios), al que vuelve la espalda. Como siempre, Kierkegaard atina cuando define del siguiente modo el ethos melancólico: “la melancolía es la condición existencial más profunda del hombre que sufre su alejamiento de Dios” (12). Yendo más allá de esto en aras de la precisión, podría definirse la melancolía como la *Weltanschauung* abisal del ser humano que padece (y goza a partes iguales¹²) su separación del

¹¹ De ella dijo el poeta Théophile Gautier : “Je ne sais rien qui soit plus admirable au monde, / Plus plein de rêverie et de douleur profonde, / Que ce grand ange assis, l’aile ployée au dos, / Dans l’immobilité du plus complet repos » (85).

¹² Y aquí las esclarecedoras palabras que, en este aspecto, escribe Julia Kristeva: “absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j’ai parfois le

Uno/Bien por causa de la conciencia de su propia individualidad y subjetividad inalienables.

3. 1. El plano intertextual

La intertextualidad puede ser categorizada como la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no (Martínez Fernández, 2001: 45).

Se debe a Julia Kristeva (1967) el término y la noción inicial de “intertextualidad”, tomados a su vez de la teoría bajtiniana, para quien el humano es un ser dialógico, inconcebible sin sus lazos con la colectividad, con los otros, más allá de sí mismo. Es lógico que Iris Zavala ponga énfasis en la índole social del pensamiento bajtiniano, cuyo objetivo consistía en redefinir el mundo, liberándolo del autoritarismo y la jerarquía (en una palabra, del monologismo), en favor del dialogismo y de la heteroglosia (2001: 53).

Si el texto es concebido como un mosaico de citas, esta es una forma de desacralizar al escritor, destronándolo de su podio metafísico, casi divino:

il s'agit avant tout de désacraliser l'autorité de l'auteur, de le destituer de son illusion d'originalité, et de récuser par là même les prérogatives de l'oeuvre finie, achevée, autonome; le déni de l'individualité, l'impersonnalité de l'acte d'écriture, tels sont les postulats de l'intertextualité (57).

Puede distinguirse la intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) de la interna (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo), y la intertextualidad propiamente dicha (relación entre autores diferentes), de la intratextualidad (relación entre textos del mismo autor).

En lo que tiene que ver con Gérard Genette, puesto que la intertextualidad es definida por la co-presencia del texto A en el texto B (relación *in praesentia*), la hipertextualidad consiste en establecer una relación diferida entre el hipotexto (texto A anterior) y su hipertexto (texto B ulterior). La hipertextualidad se presenta, pues, simétricamente, como una variante *in absentia* de la intertextualidad.

sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres » (Kristeva, 1987 : 14).

En este último fenómeno textual existe, por lo tanto, un fragmento de texto o subtexto, perteneciente a un texto A, que se incorpora como intertexto -literalmente o no- a un texto B; las relaciones entre el subtexto de A, que es el intertexto en B, y el texto B “son relaciones intertextuales”. Según José Enrique Martínez Fernández, existen fundamentalmente cuatro tipos de elaboraciones intertextuales, que guardan relación con las cuatro operaciones lógicas que contemplaba la vieja retórica: por permutación o alteración del orden de los elementos lingüísticos (un ejemplo de esto serían los versos de López Pacheco “la palabra en el tiempo / y el tiempo en la palabra”, en relación con el texto A machadiano “la palabra en el tiempo”); por supresión u omisión (el texto machadiano “¡Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas” deviene en el poema de Jenaro Talens “Lejos, la historia y la ciudad, los olmos / viejos de que hablaste, las colinas / plateadas, las cárdenas roquedas, / lo que otros vieron sin nosotros”); por sustitución (el “enhiesto surtidor de sombra y sueño” de Gerardo Diego se transforma en el “inverso surtidor de fuego y muerte” de Victoriano Crémer); y por ampliación (“pienso que volverán las oscuras golondrinas”, dice este último poeta, recogiendo el verso becqueriano).

Aplicado esto a la lírica de José Verón Gormaz, podrá observarse que en los poemas del bilbilitano surge un tipo distinto de intertextualidad que no será ya sucesiva sino más bien “secesiva”, y que no será tanto dialógica cuanto monológica (no podría hablarse de parodia, pues la intención del autor no es humorística, sino que participa de lo trágico). Así, en el poema “Otro milagro... ¿de la primavera?”, del poemario *Claros de bruma*, se parte del subtexto machadiano “otro milagro de la primavera” (procedente del texto A “A un olmo seco”, de *Campos de Castilla*), pero el verso del vate sevillano se resemantiza en el nuevo entorno contextual, adquiriendo un nuevo sentido, irónico en B. En efecto, en el poema de José Verón se neutraliza el significado de esperanza propio del poema machadiano, que confía en el triunfo final de la vida ante la muerte. Contrariamente, en el texto veroniano los versos finales “heretican”: “La primavera asoma lentamente / y la ciudad inventa eternidades” (Verón Gormaz, 2017: 16). Es decir, la eternidad no es otra cosa que una invención, una falacia, un engaño, un trampantojo.

Otro ejemplo representativo, esta vez de hipertextualidad, sería el poema “Una voz y el olvido” (cuyo título es ya bastante revelador), también de *Claros de bruma*. El hipotexto sería el famoso poema de Juan Ramón Jiménez (excelso representante de la poesía de la pureza) que comienza “¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!”. En el

poema veroniano se produce una inversión del sentido analógico juanramoniano, el cual se subvierte, pues es imposible la consecución de la correspondencia entre el yo poético y lo ajeno a él: “¡Palabra deseada, / que el azar te devuelva a mi conciencia! / ¡Vuelve a llenar el hueco / que en mi verso has dejado! / ¡Oh palabra perdida, / tan cerca y tan lejana!” (2017: 56).

En un poema como “El agua fría”, por no citar más de este poemario, el subtexto quevediano (“Nadar sabe mi llama el agua fría / y perder el respeto a ley severa”) se convierte en intertexto en el poema veroniano, que lo adopta como título, si bien el sentido es completamente antagónico con respecto a la filosofía petrarquista y neoplatónica del poema de Quevedo, donde el amor, como sentimiento humano y allende de lo humano, consigue trascenderse desde lo corporal hasta lo espiritual y lo eterno. Observemos, por contraste, el texto B (el poema del bilbilitano), donde predominan la soledad y la muerte: “Vuelves a este lugar imaginario / como sombra de nubes camino del destierro, / cuando la nada acecha, / habitante perpetuo del alma de la noche” (2017: 51).

Una última muestra servirá para cerrar este apartado. Se trata del poema “Lluvia oscura del alma”, del poemario *El naufragio perpetuo*, de 2016. En este caso la sustitución intertextual (el subtexto sanjuanino “noche oscura del alma” muta en “lluvia oscura del alma”) adquiere un significado irremediabilmente herético. No se produce la unión mística del alma humana con el Creador, sino que la melancolía termina venciendo, una vez más. El poema concluye así: “Los pasos, sin memoria, se extravían. / Heridas por la luz las calles, solas, / reflejaban la noche y las palabras. / Indolentes, innúmeros, oscuros, / los caminos soñaban un camino” (2016: 21). La impresión que dejan estos versos, que versionan la poesía de San Juan de la Cruz (en una dirección antimística), es la de un absoluto desamparo.

Si bien la historia de la lírica occidental, no solo a partir del simbolismo decimonónico, sino desde siempre, equipara la aventura poética con una ascensión, la poética de Verón Gormaz recorre el camino opuesto, sumida como está en un yo melancólico que, si recoge testimonios de la tradición lírica, es precisamente para desgajarse de ella.

3. 2. Una poesía (anti)pura

Antes de proceder a definir qué es la poesía de José Verón Gormaz, habría que comenzar por dejar claro aquello que no es. La poesía de la

pureza coincide con la esencia del arte tal como lo concibe el filósofo alemán Arthur Schopenhauer:

Tenemos, por lo tanto, que el conocimiento puro y emancipado de la voluntad se produce cuando la conciencia de las cosas exteriores que nos rodean se sublima de tal modo que hace desaparecer la personalidad. Al olvidarnos de que formamos parte del mundo es cuando verdaderamente lo concebimos de una manera puramente objetiva. Las cosas se nos presentan más bellas a medida que la conciencia individual se va desvaneciendo. Todo dolor se deriva de la voluntad, que es el propio yo, lo cual trae como consecuencia que cuando este aspecto de la conciencia se eclipsa, toda posibilidad de dolor desaparece, originándose de ello que el estado de intuición puramente objetiva es un estado de felicidad perfecta (Schopenhauer, 1986: 99).

Sin duda, la idea de la lengua originaria (la lengua de los ángeles) ha podido estar presente en la génesis de la concepción que Juan Ramón Jiménez tenía de la poesía pura. Los vínculos con una cosmovisión teológica son notorios, así como la influencia del pensamiento de Emanuel Swedenborg (y, por qué no decirlo, también de Rubén Darío). En el centro de esta filosofía, se halla la teoría de las correspondencias, que habla de la íntima conexión de la realidad sensible con la suprasensible. Los poetas puros (se mencionará aquí fundamentalmente a Juan Ramón Jiménez y a Jorge Guillén) vuelven a interesarse por la noción de un lenguaje primigenio de la Humanidad, una lengua adámica que referiría el nombre exacto de las cosas y nos restituiría un contacto esencial, mágico, con lo referido. Se establecería, por lo tanto, una unión (mística) entre significado, significante y referente, rompiendo con ello la arbitrariedad del signo lingüístico. La connotación sagrada de esa lengua coincidiría con el lenguaje revelado por Dios.

Pero, para que ese vínculo sagrado pueda tener lugar, es necesario que el yo del poeta mengüe, de forma que la sensibilidad pueda abrirse ante el misterio del mundo, infinitamente renovado. En un poemario como *Cántico*, de Jorge Guillén, el cual conoció sucesivas reediciones desde 1928 hasta 1950, la presencia y la ausencia del ego permea las páginas del libro. Se trata de un yo poético que reduce al mínimo su importancia ante el universo del que forma parte, un cosmos que se revela extraordinario y maravilloso y que causa, por su mera existencia, el júbilo, la plenitud de la inteligencia perceptora. De este modo, el ser (cuyo enorme peso puede representar una losa en la concepción metafísica de Occidente) se

transforma en un estar, en un alineamiento perfecto de la conciencia y la subjetividad poéticas con el Todo. El mundo inanimado, así como los racionales y los irracionales, vistos desde esta óptica luminosa, adquieren una horizontalidad perfecta, eterna. Lo real no se transforma a instancias de la subjetividad poética, sino que es esta última la que realiza la labor de apertura hacia lo externo. Curiosamente, cuando el ego aparece en el texto (metaforizado en tiniebla, es decir, en deseo, y en su correlato, el dolor), lo hace con una cierta connotación negativa, pues se es consciente de su debilidad, como portador que es de fuerzas subconscientes e irracionales, amenazadoras (Liébana, 1990).

El recurso expresivo por excelencia de la poesía pura guilleniana es la metáfora, y esto lo patentizan Ricardo Gullón y José Manuel Blecua al hablar de *Cántico* (Gullón y Blecua, 1949: 80-81). La poesía pura del autor vallisoletano sería, por lo tanto, una letanía de metáforas luminosas (y lumínicas) que tejen una inmensa alegoría donde lo múltiple (lo sensorial, lo material y tangible) se hermana con el Uno, se eleva hasta la suprema Inteligencia. Los vínculos con la mística resultan evidentes (si bien la pretensión guilleniana se funda en que la inefabilidad del trance místico alcance plasmación por medio del lenguaje, un lenguaje de esencias liberado de toda ampulosidad retórica, confiado en su inagotable capacidad de nombrar y renombrar).

En José Verón Gormaz esa epifanía de la poesía pura (representada de modo sublime por Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén) encuentra su antítesis. En un poemario como *Baladas para el tercer milenio*, de 1987, pueden entrecruzarse las causas de la desdicha. Así, en un poema como “Fundación”, la muerte y la soledad son las razones del desasosiego de la voz poética, así como el desorden del mundo y la existencia del mal. En “Herakles, en Marbella, mira al cielo”, se nos confronta al abismo de la muerte de Dios. En “El exilio del alquimista”, aparece el tema de la incomunicación humana. En “Vidas provisionales”, el enigma del tiempo y el desamor. En “Las nuevas odiseas”, la conciencia de la pequeñez (la “pétitesse”) humana ante la insondabilidad del universo, y en “Osario de los mitos” se nos confronta al abandono del refugio de la memoria, que ya no constituye una guarda segura, y cede ante el peso del olvido.

Respecto al estilo, en la poesía de José Verón Gormaz, sobre todo a partir del libro de poemas *A orillas de un silencio*, de 1995, puede advertirse una progresiva depuración de todo retoricismo (con predominancia, contrariamente, del sustantivo), como sucedía con la poesía pura. Ocurre que, mientras que en esta última el verso discurre hacia

la plenitud significativa, en la lírica veroniana la praxis lírica evoluciona hacia una progresiva indecibilidad.

Mientras que en la poesía pura la razón se alía con la emoción, y ambas con el espíritu, la poesía de José Verón es, más bien, de cuño irracional(ista). Valgan únicamente algunas metáforas, enormemente sugestivas porque, aun pudiendo ser comprendidas por medio de la lógica, encierran una contradicción que la pulveriza. En “Exilio del alquimista”, de *Baladas para el tercer milenio*, el yo poético se refiere a sí mismo, y dice: “eres como un poema / cercenado de pronto” (1987: 32). Si la identificación del poeta y de la poesía con la rosa tiene un hondo significado desde Rubén Darío (y su idea de las “rosas artificiales”), aquí la metaforización del verbo “cercenar”, dilógico, quiebra cualquier analogía del yo con la tierra, es decir, con algo más allá de sí. Antitéticas son también metáforas como “el abrazo de la melancolía” (del poema “Aniversario”) o “reino del silencio” (del poema “La condición varada”), ambas del libro *Auras de adviento*.

En la poesía veroniana, los símbolos (sobre todo los más recurrentes: ‘luz’, ‘bruma’, ‘penumbra’, ‘sombra’ y ‘noche’) adquieren naturaleza híbrida, racional e irracional. Si en la poesía de José Verón el símbolo de la luz puede tener un significado lógico de esperanza frente a la oscuridad (como cuando el yo poético afirma, en “Suite de medianoche”, de *Claros de bruma*: “y el día / devolvió el horizonte a las tinieblas, / y las tinieblas / sintieron añoranza de la luz” (36), la claridad también puede constituir un estorbo, como cuando se lee, en “Día oscuro del alma”, de *Baladas para el tercer milenio*: “Hiere la luz, al confiado engaña” (52).

La bruma, en la poesía veroniana, posee un significado dúplice pues, si por una parte refiere al término real, el yo poético, y adquiere un sentido simbolizado de ‘melancolía’ (esta es la emoción que el símbolo connota), por otra parte representa la *conditio sine qua non* para que se produzca el acto creativo, que en la obra poética veroniana necesita de la sombra, puesto que la luz, paradójicamente, coarta la inspiración. De ese modo, y no de otro, hay que comprender estos versos de *A orillas de un silencio*: “El trazo cruel de la quebrada línea / se deslizó hacia el cielo, / y el cielo despertó. / Claros como el otoño / crecieron los espacios, / y las brumas brotaron, / como algodón disperso, / para dar a los paisajes el silencio y el alma” (Verón, 1995: 23).

En esta misma (i)lógica, la penumbra se identifica con la caverna platónica, el lugar donde reina la Voluntad (*Wille*), a saber: el imperio del

yo atormentado del que se nutren los versos del poeta. Esto lo prueba el antedicho poema “Día oscuro del alma”, donde puede leerse:

entré a la gruta, primicia de la roca,
tan lejos de la luz impenitente
que sentí los engaños del alivio
sumiéndome, confuso, en la indolencia.
Hube de hablar; necesitaré un respiro
para entender la voz de la penumbra,
palabras nunca dichas, mas visibles,
de las sombras chinescas fundadas por Platón.
Y esa lengua despacio comprendía.
Y el paso de los años fue un suspiro (Verón 1987: 53).

En la lírica del bilbilitano, la ‘sombra’ tiene, como la ‘noche’, un significado dual. Ambas apuntan al contenido lógico, que evoca una sensación de tristeza y melancolía. Pero en los poemas de Verón la sombra refiere también a un cierto gusto del yo poético por ennegrecer la realidad que le rodea¹³. La noche sugiere también una cierta congoja de la voz que habla ante la inmensidad de lo creado¹⁴.

La oscuridad prepondera en esta lírica, y el propio yo poético alude irónicamente a este hecho en este poema (“El pájaro de fuego”) escrito con la técnica del engaño-desengaño¹⁵:

Pues cuentan que una estrella extraviada
cayó sobre el mar, y de su estela
nacieron dos poemas muy dispares.
Uno, admirado por su voz hermosa,
cantaba al caos celeste
y al orden infinito de los astros,
a la belleza eterna
que surca los confines de los cielos.
Los versos que ahora lees son el otro

¹³ Los seres son “fugaces sombras sin huellas y sin rostro / como el aire y la luz de sus exilios” (“Teorema”, *Claros de bruma*: 19).

¹⁴ En “Balada de las damas del tiempo futuro”: “Mañana serán otros / los que anuncien el turno de la noche. / ¿A qué pozo infinito caen las tardes?” (*Baladas para el tercer milenio*, 1987: 16).

¹⁵ Bousoño, Carlos. 1999. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos. Ver el capítulo 7 del libro.

(José Verón, *El viento y la palabra*, 2010: 64).

Incluso la écfrasis deviene en esta poesía antiécfrasis, pues la subjetividad lírica ensombrece el *locus amoenus*:

Desde la orilla de la primavera
 los órdenes angélicos son nubes bajo el cielo,
 nimbos de espuma que entregan sus encantos
 al porvenir de la disolución.
 Las palabras del río renuevan su promesa
 de pérdidas y encuentros,
 de dudas donde asoman
 los espejos del agua.
 ¿Por qué esta paz de huidas y apariencias
 se asusta del jilguero extraviado
 que trina inquietamente al alejarse?
 Como un puñal sonoro
 se clava en el silencio
 y sangra gotas de melancolía
 (“Nacimiento de la nostalgia”,
El viento y la palabra: 27).

La imposibilidad de conocer, la imposibilidad de perdurar, la imposibilidad incluso de decir se plasma estéticamente por medio de recursos retóricos que expresan la contradicción, como los oxímoros, las antítesis y las paradojas¹⁶, muy presentes en los textos del bilbilitano. En “Balada de los números”, del poemario del mismo nombre, leemos: “ocultos al orgullo de las urbes, / los números construyen sinfonías / y definen aromas planetarios, / espejos del infinito y de la nada” (13). Y en “Cul de sac”, de *El exilio y el reino*: “Andar, andar y por andar quedarse. / Mil pasos, y otros mil, / y el mismo sitio ocupo” (2005: 30). Algunos oxímoros y antítesis, particularmente afortunados, son: “día oscuro del alma” (de *Baladas*...); “signos de fe en la nada”, “al amparo de la noche infinita”, “descansada sensación de agonía” y “reino de ilusiones perdidas”

¹⁶ Se recogen aquí únicamente algunas paradojas del poemario *Claros de bruma*: “por la senda del valle regreso a la ciudad / con la oscura, remota certidumbre / de andar por el camino equivocado” (22); “el intento humano / de amar el todo y conseguir la nada” (27); “bella es la puerta herida del ocaso / y solemne el silencio que debe responder / a todas las preguntas” (28); “Al invocar la noche y sus ausencias, / ¿qué voz inexistente me reclama?” (35); o “sin hablar, / sin oír, / converso con las huellas de la nada” (36).

(de *Auras de adviento*); “ejércitos reales de fantasmas” (de *El naufragio perpetuo*) o “magisterio oscuro de la luz” (de *En las orillas del cielo*). La dominante antitética como mecanismo estilístico recurrente funciona no solo a nivel versal, sino también a escala estructural. De esta suerte, en un verso, una primera parte puede oponerse a la otra, y en el conjunto del poema un bloque puede contradecir al siguiente; una estrofa desdice a la que sigue, o todo un conjunto de versos es desmentido por un epifonema que elimina cualquier posibilidad definitiva y unívoca de significado. De esto hay ejemplos incontables en los poemarios analizados¹⁷.

Existe, de igual modo, una profusión de figuras retóricas en relación con la recurrencia, tanto gramatical como léxica. Puede observarse que así el políptoton y los ablativos de superlación (“A mi lado caminan sombra y sombras”, de *A orillas de un silencio*; “nada sobre la nada”, de *Auras de adviento*; “miseria sobre la miseria”, de *El exilio y el reino*) como las anáforas y la epanadiplosis¹⁸ (“siento cómo los ángeles oscuros / posan sobre lo incierto (...) / cómo el sol sigue oculto. / Crece la sombra, crece / en torno a la nostalgia”, también de *El exilio...*) reproducen la victoria de la oscuridad sobre la luz. En tal sentido, la reiteración de los símbolos, de las palabras, muestran a un yo poético que se agota en su propia lucidez desolada. El verbo poético transita hacia la asimbolía y el silencio, pero un silencio que no connota ya apertura sino clausura, derrota definitiva del *Logos*.

4. CONCLUSIÓN

La obra poética de José Verón Gormaz (1946-2021), a pesar de superar la veintena de poemarios publicados durante cuatro décadas y de haber sido galardonada con varios premios literarios, resulta prácticamente desconocida en el ámbito académico español e internacional. Este hecho, ya por sí solo, justificaría la necesidad de un mayor acercamiento a su literatura. Por otra parte, la extrañeza¹⁹ de su poesía, suya en sí (y al

¹⁷ Puede comprobarse lo dicho en poemas como “Huellas”, “El arpa y la palabra”, “Il miglior fabbro” o “Itinerario”, de *El naufragio perpetuo*, por circunscribirnos únicamente a este libro.

¹⁸ Hay un ejemplo, de entre tantos, que combina anadiplosis y epanadiplosis en *Auras de adviento*. Se trata del poema “Pseudo-romance de los siete horizontes”, donde puede leerse: “que nunca, nunca adivinaron nada. / Y nada sucedió, nada ocurría” (35).

¹⁹ “La extrañeza, como sigo descubriendo, es una de las exigencias primordiales para entrar en el canon” (Bloom, 2022: 304).

margen de su contexto histórico o literario), suscita, qué duda cabe, el interés crítico.

La intermedialidad de su lírica, donde fotografía y poesía se hermanan en una dialéctica que opone la luz a la sombra, la presencia a la ausencia, puede dar lugar a multitud de análisis textuales.

Se ha comprendido que la obra lírica del poeta bilbilitano José Verón Gormaz participa de la cosmovisión saturnina²⁰. La melancolía no es otra cosa que un modo dual de percibir el mundo, por causa de una subjetividad exacerbada. El yo poético, preso en su cárcel, impide la objetivación, en términos de la filosofía de Schopenhauer. De este modo, puede estudiarse, por ejemplo, cómo la intertextualidad presente en la poesía de Verón no dialoga con la tradición de la poesía simbolista-trascendente anterior a él, sino que se aparta de ella.

Siendo que la obra poética del bilbilitano comparte con la poesía pura una misma aspiración antirretórica, en busca de lo esencialmente bello, se aleja totalmente de ella en cuanto a su modo de concebir la existencia. Mientras que la poesía de la pureza constituye una poética analógica, donde la inteligencia se alía con la emoción y con el espíritu en aras de la unidad del yo (poético) con el universo, en la lírica de José Verón el ethos melancólico establece una escisión del ego con respecto al mundo y es, a la vez, un acicate para la creatividad poética. En algunos poetas de la denominada “otra sentimentalidad” (se alude aquí a escritores como el granadino Luis García Montero o el gaditano Felipe Benítez Reyes)²¹, la melancolía se diluye por medio del optimismo o del humor; pero en la obra

²⁰ Esto puede explicarse, quizás, a través de la biografía del poeta, que convivió con la enfermedad desde 1998 hasta su muerte en 2021, según testimonio de la propia familia.

²¹ Existe una antología de la obra poética del granadino Luis García Montero titulada precisamente *Una melancolía optimista*, en la que el prologuista Xelo Candel escribe: “Para García Montero el estado democrático es en sí un estado de melancolía. En *Los dueños del vacío* señalaba: “sé que se trata de un optimismo melancólico, un acto de voluntad, un territorio más bien frágil si de compara con los fundamentos sólidos de las certezas, las patrias, las religiones y los dividendos que hoy ruedan por el mundo” (Candel, 2019: 30-31). La melancolía adquiere, pues, un significado político y es identificada con la democracia, un sistema transaccional y perpetuamente inestable, el cual constituye, no obstante, la más alta expresión de moralidad, por incluir a todos, esto es, por su propia condición maleable. Por su parte, Díez Fernández habla de la melancolía (que no acaba de definirse con precisión en su artículo, pues se asocia con el pasado irrecuperable, el presente negativo, el sentimiento de la pérdida o el choque cernudiano entre la realidad y el deseo) en la lírica de Felipe Benítez Reyes, la cual aparece enormemente mitigada por la omnipresencia del humor (Díez Fernández, 2009).

veroniana, este sentimiento es químicamente puro. No obstante, el desencanto, la aridez (anti)metafísica²², sofrenados por la medida estoica, no desembocan nunca (en la obra del vate de BÍlbilis) en la desesperación o en la locura, como ocurre en el caso de otros poetas.

Es inaudito que una literatura como la de José Verón Gormaz no haya recibido atención por parte de la crítica. Sin duda, se trata de un error que ha de ser reparado.

BIBLIOGRAFÍA

- Antón Pacheco, José Antonio (1992), “Lenguaje primordial y poesía pura”, *Fragmentos de filosofía*, 2, pp. 13-22.
- Azam, Gilbert (1989), “Ser y estar en la poesía pura”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (vol. 2), Berlín, Iberoamericana Vervuert, pp. 143-152.
- Bagué Quílez, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos.
- Bousoño, Carlos (1999), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Cano Ballesta, Juan José (2001), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- Díez Fernández, Ignacio (2009), “Felipe Benítez Reyes y la poética de la melancolía”, *Dicenda: estudios de lengua y literatura españolas*, 27, pp. 43-58.
- Ferri Coll, José María (2009), “Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de siglo”, *Frenia*, 9, pp. 53-70.
- García Montero, Luis (2019), *Una melancolía optimista. Poemas* (prólogo de Xelo Candel Vila), Madrid, Visor.

²² Si por metafísica se comprende el blindaje del Ser, unitario, idéntico a sí mismo y eterno, tal como quiere ser aprehendido por la filosofía occidental.

- Gullón, Ricardo y Blecua, José Manuel (1949), *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- Kristeva, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.
- Liébana Pérez, José (1990), “El yo desmitificado en *Cántico*, de Jorge Guillén”, *España contemporánea: revista de literatura y crítica*, tomo 3, nº 2, pp. 21-32.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Molina Gil, Raúl (2019), *Poesía española joven. Un estudio del campo poético (2000-2019)*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Savater, Fernando (1986), *Schopenhauer, la abolición del egoísmo* (antología y crítica), Barcelona, Montesinos.
- Schopenhauer, Arthur (2013), *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Alianza.
- Soria Caro, Jesús (2020), “Logofagias: la voz del silencio “místico” de la “razón poética” en la poesía de José Verón Gormaz”, *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, pp. 521-533.
- Stamelman, Richard (2014), “Poésie et photographie : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Bonnefoy”, en *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses Universitaires, pp. 1-20.
- Verón Gormaz, José (1987), *Baladas para el tercer milenio*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- Verón Gormaz, José (1988), *Auras de adviento*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Verón Gormaz, José (1995), *A orillas de un silencio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Verón Gormaz, José (1997), *Antología poética* (selección y prólogo de Javier Barreiro), Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.

Verón Gormaz, José (2001), *José Verón Gormaz* (fotografías y poemas), Zaragoza, Gobierno de Aragón.

Verón Gormaz, José (2005), *El exilio y el reino*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Verón Gormaz, José (2007), *En las orillas del cielo*, Zaragoza, Tropo Editores.

Verón Gormaz, José (2010), *El viento y la palabra* (prólogo de Javier Barreiro), Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.

Verón Gormaz, José (2016), *El naufragio perpetuo* (nueva edición ampliada), Málaga, Lastura.

Verón Gormaz, José (2017), *Claros de bruma*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Verón Gormaz, José (2023), *Íntimo retorno*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.