

**LA MÉTRICA DE *EN SILENCIO...*
DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN**

**METRICS IN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN'S
*EN SILENCIO...***

SARA TORO BALLESTEROS
Universidad de Granada

Resumen: El objetivo de este trabajo es reivindicar *En silencio...* ópera prima hoy casi olvidada de Ernestina de Champourcin. La maestría del poemario reside en la pluralidad de ritmos y metros utilizados que demuestran la influencia y el vasto conocimiento de la poeta sobre los escritores románticos, modernistas y simbolistas tanto españoles como europeos.

Palabras clave: Métrica, Romanticismo, Ernestina de Champourcin.

Abstract: The aim of this paper is to bring to the fore *En silencio...* nowadays, the almost forgotten Ernestina de Champourcin's opera prima. The mastery that characterizes the collection of poems lies in the plurality of its rhythms and meters, thereby demonstrating the poet's vast knowledge of Romantic, Modernist and Symbolist Spanish writers, as well as European artists, and their influence upon her work.

Key words: Metrics, Romanticism, Ernestina de Champourcin.

«**E***N silencio...*, hoy en día, es una obra olvidada. Algo que considero hasta normal, porque no es una buena obra. Sin embargo, en 1926, cuando se publicó en Madrid, en Espasa-Calpe, recibió muchas y muy buenas críticas»¹. De estas palabras de la misma Ernestina nos quedamos con la opinión de los críticos de su tiempo, que supieron valorar la obra que la propia poeta se empeñaba en sepultar. Así, cuando Gerardo Diego le pide que elabore una pequeña poética para incluirla junto a una selección de sus poemas en la antología *Poesía española contemporánea* declara: «cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado² entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia. Pienso que yo no soy la persona indicada para expresar mis propias ideas poéticas»³. Ese gusto por mantenerse «desdibujado» se traduce en el hecho de que le parezca cursi recitar sus creaciones e incluso da gracias a Dios de no acordarse de ningún poema suyo de memoria, según declara en una entrevista a Edith Checa para la IV Fiesta Iberoamericana de la Cultura en Holgún (Cuba) en octubre de 1996. Sin embargo, en esta entrevista Ernestina se afirma como poeta, porque disfruta del momento de gestación de los poemas que —dice— le suelen salir a la primera, mientras que sus textos en prosa, cuya escritura le aburre, le parecen malos. A pesar de su espontaneidad, se nota que tiene conciencia de la propia labor, pues quema y rompe muchos de sus escritos y afirma querer desaparecer cuando su nombre aparece seguido del calificativo «poetisa». Cuando por fin se decide a elaborar

¹ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*». *Ínsula*, 1993, nº 557, p. 23.

² Nótese que dice «desdibujado» y no «desdibujada».

³ DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1974 (séptima edición), p. 460.

una «antipoética» para la recopilación de sus obras completas establece tres etapas:

- 1ª. La eclosión inesperada, o sea, el primer verso del que brota como un débil surtidor, el primer poema.
- 2ª. Paisaje de amor. Pasión y pintura.
- 3ª. Invasión de algo que lo emula todo, algo que se desgaja a su vez en:
 - 1º. Amor vago, ¿de qué o hacia quién?
 - 2º. Amor humano. Búsqueda de fusión hacia otro.
 - 3º. Amor trascendente. No basta el ser; es inevitable trascender, subir, ir más lejos⁴.

La primera etapa, que es en la que se encuadra *En Silencio...*, está marcada por su asentamiento en el Madrid previo al estallido de la Guerra Civil; allí acude a numerosos eventos culturales y tertulias literarias donde traba amistad con los poetas y narradores de la Generación del 27. Será en ellos donde conozca al escritor Juan José Domenchina, con quien contraería matrimonio en 1936. Los conocimientos que adquiere en las tertulias se complementan con los que ya poseía de los escritores ingleses o franceses, a los que lee en sus respectivos idiomas desde joven:

Me hice con uno de los primeros ejemplares del *Ulises* de Joyce, aquí, en España. Los escritores más jóvenes de este tiempo, como Salazar Chapela, Arconada, Obregón, entre otros, presumían mucho de conocer muy bien la última literatura europea. Cuando discutían sobre tal o cual autor, o sobre este o aquel libro, yo no decía nada, pero internamente me reía, porque tenía en mi casa la gran mayoría de libros [...] que ellos mencionaban como los grandes y más últimos descubrimientos⁵.

También declara haber leído mucho de niña a Bécquer y admirar profundamente a Unamuno, Antonio Machado, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Esta mezcla de Romanticismo, Modernismo y de sus autores predilectos se notará en la métrica de su

⁴ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 4-5.

⁵ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*», *cit.*, p. 22.

primer libro. El Romanticismo se percibe en la gran carga emocional e intimista del sujeto lírico; notas románticas que se ven matizadas «por suaves resonancias modernistas, y una huella de la etapa moguerña de Juan Ramón Jiménez»⁶. El ambiente de recogimiento intimista se nota, como señala José Ángel Ascunce, en el propio título de la obra, que ha sido extraído de unos versos del simbolista belga Maeterlink, citados en el primer poema: «Sans le silence, l'amour, n'aurait /ni goût, ni parfum éternel». En este entorno de carácter emocional tienen supremacía, por encima de otros sentimientos, la tristeza y el deseo anhelante de algo que todavía no se contempla como propiamente religioso; obsérvese que en libros como *Presencia a oscuras* (1952) o *El nombre que me diste* (1960) aparece la referencia a un Tú-Dios evidenciada en el uso de mayúsculas en el pronombre, mientras que *En silencio...* aparece siempre en minúscula.

Las alusiones románticas y emocionales son evidentes tanto en los apartados en los que se divide la obra —«Emociones», «Plegarias tristes», «Rimas sedientas» y «Acordes nocturnos»— como en los títulos de las composiciones que las integran: «Carnaval romántico», «Olvido», «Anhelo», «Nocturno», «Súplica», «El recuerdo», «Tedio», «Lágrimas», «El último ensueño», «Nochebuena triste», «Ocaso de otoño»... Éstas dibujan un ambiente propicio para la reflexión, la poesía y la música. Y más que para la música diríamos que para la musicalidad interna y externa de los versos, que es uno de los rasgos definitorios de su vena modernista. Esta musicalidad se presenta a través de una variada polimetría, ya que encontramos desde composiciones clásicas como el soneto, el romance y el serventesio alejandrino a otras con una estructura entre libre y encauzada en una estrofa, como es el caso del poema que cierra el libro: «Acordes nocturnos».

En el plano fónico, hay que destacar la contraposición de las aliteraciones de silbantes, que representan el tan buscado silencio frente a las aliteraciones de vibrante múltiple, que suponen una violencia para la quietud del estado anímico. Otras veces las aliteraciones sirven para resaltar la imagen que la poeta nos describe. En estos versos la aliteración de líquidas y silbantes nos hace sentir el deslizamiento quedo del llanto:

⁶ VILLAR, Arturo del: «La vida con la palabra de Ernestina de Champourcin». A *la Luz*, Madrid, 1986, nº 2, p. 5.

Que en tu llanto se vea
resbalar, silenciosa⁷

En los versos siguientes la aliteración de líquidas y silbantes trata de hacer sonar el silencio:

Era un *silencio* triste, un *silencio lloroso* (p. 49)

Yo siento que la vida resbala lentamente
entre mis manos quietas
y arrastra su corriente
el misterio que encierran mis sueños de poeta. (p. 81)

La concatenación de sonidos silbantes se contrarresta con la aliteración de vibrante múltiple sonora del verso siguiente, que nos hace oír el arrastre de la corriente:

Guitarra desgarrante,
es tu largo sonido
el *crujir* de las cuerdas amargas del dolor;
[...]
que rompe lastimero su primitivo *ardor*. (p. 83)

Aquí la aliteración de vibrantes múltiples que apoyan el contenido del poema se hace patente.

Un rasgo modernista es la reelaboración de las composiciones estróficas clásicas; así, Ernestina escribe el soneto «Ojos maternales» (p. 50) en versos dodecasílabos compuestos de dos hemistiquios hexasílabos, que Tomás Navarro Tomás denomina soneto de arte mayor⁸. Los acentos rítmicos oscilan entre 1^a y 4^a en los paralelismos: «ojos maternales», «ojos redentores», «ojos maternales» y 2^a y 5^a «rompéis la espesura», «vencéis de la vida». En lo que a la rima se refiere, el soneto se encauza a través de la rima consonante con ciertas anomalías como la consonante imperfecta entre «serenos/bueno» vv. 1 y 4 y «consuela/estela» vv. 11 y 13 o la rima asonante «oculta/ruta» vv. 5 y 7.

⁷ Recogido en ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*, cit., p. 79. Todos los poemas comentados pertenecen a esta edición.

⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001, p. 409.

También encontramos otro soneto en alejandrinos en «Instante» (pp. 56-57). En algunos de sus versos la cesura parte una palabra: «ahogando con sus ve/los al fantasma que llora» (v. 11) y en otros, la cesura entra en conflicto con la tendencia natural a la sinalefa, lo que nos hace pensar en la posibilidad de una doble lectura del verso: con cesura fuerte o con una cesura más suave que permita de alguna manera la sinalefa de hemistiquios, dando más fluidez al verso. Ejemplo: «el silencio se cierra /_egoísta y secreto» (v. 10).

El alejandrino, que es un tipo de verso muy utilizado para fines didácticos, también lo practica en el conjunto de pareados de «Retablo aldeano» (pp. 55-56). En él, Ernestina demuestra que puede hacer una pequeña poética inspirándose en un motivo del mundo exterior, aunque su poesía del mundo interior será la que más éxito le brinde, pues el movimiento centrífugo, que va del alma al mundo exterior es el dominante en su poesía. En este final se puede comprobar el gusto por la espontaneidad de los versos, que brotan en el papel como una flor:

Sobre la paz de estío, toda blanda de esquilas,
llueven miel olorosa las flores de las lilas.

Hoy me ofrece la aldea su fragancia a tomillo,
para que en ella rime mi verso más sencillo;

verso en que yo quisiera reflejar la armonía 25
virginal de la aldea sobre el clave del día.

A pesar de esta pretendida espontaneidad, hallamos versos muy logrados, como el alejandrino de ritmo casi yámbico (v. 24) y los dos alejandrinos anapésticos con acento enfático en 1ª (vv. 23 y 25).

Otro poema en pareados, pero esta vez en hexadecasílabos es «Manos divinas» (pp. 64-65), cuyo rasgo principal es la esticomitía (detalle que caracteriza sus composiciones estróficas), el paralelismo sintáctico rojos lirios + adjetivo empezado por des- y la anáfora «manos» seguida de adjetivo calificativo. El carácter de repetición de la sintaxis, de la rima consonante y de los periodos acentuales de los hemistiquios de 8+8 nos

trae ecos de las composiciones religiosas medievales en versos monorrimos, cuyos esquemas fueron recuperados y modificados en el Modernismo y que Ernestina ha utilizado muy hábilmente para un tema de trascendencia divina.

Otra estrofa típicamente modernista que domina la autora es el serventesio. José Ángel Ascunce analiza el primero y el último que componen el poema que da inicio al libro (p. 49). En su estudio destaca la función de las comas, que en la primera estrofa sirven de marca de diferenciación de hemistiquios; lo que demuestra una preocupación por la armonía formal y la arquitectura del verso. Asimismo, fónicamente se percibe un interés por destacar al máximo todos los aspectos posibles de la armonía métrica; de ahí que, además de rimas externas (ABBA), encontremos un interesante entramado de rimas internas en asonante e-o y e-a que junto con la machacona repetición del sustantivo «silencio» nos proporcionan un clímax de recogimiento interior y gran musicalidad. Si analizamos las palabras de este libro nos damos cuenta de que una importante cantidad de ellas pertenecen al campo semántico de la interioridad (tristeza, lágrimas, ensueño...), de la excelsitud (divino, cielo, etc.) y de la belleza (candor, hermosura...), léxico propio del movimiento romántico. Además del Romanticismo, se puede rastrear la influencia de San Juan de la Cruz en el tema de otro serventesio del apartado «Rimas sedientas»: «Vendrás...» (p. 67). Los tres últimos versos de este poema nos traen a la memoria las composiciones «La noche oscura» o «Cántico espiritual» por esa búsqueda nocturna del alma en el bosque:

el corazón ardiente, que al alba te ofrecí;
no lo tengo, diré; en el bosque aromoso
se me perdió una noche que te seguía a ti

En esta agrupación de seis serventesios que es «Vendrás...» hay que prestar especial atención al segundo, en el que todos los versos riman entre sí en asonante i-a en lugar de hacerlo en consonante, como el resto de serventesios del poema.

Un tipo de composición con larga tradición en la lírica castellana es el romance, del que tenemos un buen ejemplo en

«Nocturno» (pp. 69-70), romance octosilábico de carácter lírico con rima asonante a-a en los pares que se agrupa en seis tiradas con número irregular de versos. Es digna de reseñar la armonía del total paralelismo sintáctico de los siguientes versos:

como dos pálidas luces,
como dos sombras hermanas,
como dos tímidas flores

En los romances de *En silencio...* también encontramos variaciones con respecto al tradicional romance octosilábico con rima asonante en los pares. En «El recuerdo» (pp. 71-73) encontramos un romance en octosílabos con rima asonante a-a en los versos impares, aunque también hay rimas internas en asonante u-a, verbigracia «llanura» y «luna» (vv. 2 y 3) o «bullía», «cuna», «blandura» (vv. 28, 30 y 31). La estructura de los versos de este romance narrativo se organiza en torno al desarrollo de la historia en: nueve, seis, seis, diez y ocho versos. Entre la tercera y la cuarta agrupación y entre ésta y la quinta aparecen puntos suspensivos, recurso muy utilizado por los escritores modernistas para denotar divagación e indeterminación. Otro dato gráfico que aparece en este y otros poemas como «Sola...», «Nochebuena triste» o «La ciudad muerta» es el punteado que separa algunos fragmentos de las piezas. En la entrevista de José Ángel Ascunce a Ernestina que recoge la revista *Ínsula*, ella misma declara:

En un principio, muy especialmente *En silencio*, yo era muy aficionada al uso de los puntos suspensivos. Este empleo se debía a razones más inconscientes. No respondieron nunca a razones de depuración poética. Yo nunca he pensado mi poesía. [...] Nunca he escrito por escribir o para ir perfeccionando un estilo⁹.

A pesar de esta afirmación, esta obra de 1926 es un buen ejercicio poético que le permitirá aplicar lo aprendido en «la soledad de las lecturas». De hecho, es evidente en el poema la huella de Antonio Machado en imágenes como «el amor entre los dos, / y en Castilla la mañana», que son los versos con los que cierra el poema «El recuerdo».

⁹ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «Ernestina de Champourcin a través de sus palabras», *cit.*, p. 23.

Otras llamativas variaciones del romance son el romance mayor de «Campanas de Gloria» (pp. 52- 53) y el romance mayor con quebrados «Acuarela» (pp. 53-54). El primero lo escribió en alejandrinos, que aparecen agrupados en tiradas de cuatro versos con rima asonante aguda en los pares. Rasgos notables de este texto son: la sinéresis en «deshaceos» (v. 8) y la presencia de cuatro alejandrinos a la francesa o alejandrinos de trece sílabas (vv. 9-12). Este tipo de metro es el que llevan a su más alto grado los simbolistas franceses. Hay que decir que, salvo en este fragmento, el resto de los versos pares tienen un esquema métrico de 13+1 por acabar en sílaba aguda. El segundo romance, de corte lírico, se compone de dodecasílabos con su correspondiente quebrado hexasílabo, que aparece introducido mediante un sangrado que lo ajusta a la mitad de la página. La rima de los versos pares es en asonante e-o, lo cual ayuda a mostrar fónicamente el sonido de las gotas de agua. En los versos impares, a veces, hay también rima asonante en u-a como sucede entre «modula» y «pura» (vv. 15 y 17). Los poemas «Olvido» (p. 66) y «Paz» (p. 67) también pueden calificarse como romances mayores con quebrados. En los dos casos siguen el modelo de: alejandrino + quebrado heptasílabo con la tipografía del sangrado. En ambas composiciones los hexasílabos se convierten en heptasílabos por la acentuación aguda de la última sílaba del verso. Los heptasílabos riman en asonante -ó, en el caso de «Olvido», y en -á, en el caso de «Paz». En el primero, hay que reseñar la aparición de dos rimas idénticas: «dentro», «dentro» (vv. 1 y 15) y «Señor», «Señor» (vv. 2 y 16); rima que siempre ha sido tildada de fácil, sin embargo, en este poema es un apoyo más junto con los paralelismos «quiero cerrar...» y «su + adjetivo + sustantivo», el estribillo «para verte Señor» y la unidad acentual de los hemistiquios para convertir en una especie de letanía el anhelo de trascendencia. Esta búsqueda de un «yo» que se depura en los deseos espirituales ha sido señalada por estudiosos como Emilio Miró, que afirma lo siguiente:

El verso de Ernestina de Champourcin es un signo lingüístico de directa, inmediata comunicación, expresión de la aventura espiritual de la mujer que invoca y se confiesa, que se purifica ascéticamente y

busca y persigue, y hasta bordea, en ocasiones, la última y más profunda morada, la definitiva unión¹⁰.

Una combinación estrófica muy utilizada en el Romanticismo es la octava aguda, que por su combinación de versos (ocho versos divididos en dos semiestrofas simétricas en las que el cuarto y el octavo verso llevan rima aguda consonante o asonante) produce un efecto similar al de la octava real. Ernestina ensaya este modelo en «Aroma de lluvia»¹¹, que es una octavilla aguda, ya que los versos son heptasílabos en lugar de octosílabos. En este caso la rima de los versos cuarto y octavo es en aguda asonante en -ó o consonante -ón. En este poema, como sucedía con muchos románticos, el paisaje se identifica con el estado anímico del sujeto lírico; así, la naturaleza se muestra germinadora, fresca y suave, porque hay «un celestial remanso / que aquieta el corazón».

La armonía y la música de la naturaleza es la que intenta transmitir también en sus composiciones semilibres, pues, a pesar de no ajustarse a ninguna combinación estrófica determinada, hay una voluntad de equilibrio en sus versos. Así en «La ciudad muerta» (p. 57) encontramos versos octosílabos, cuartetos en alejandrinos y un esquema métrico bastante estudiado que incluye rimas abrazadas y rimas encadenadas: AbbACDCCD EFFÉgFFg HIHi JKJKj LMLLM NÑNÑN OPPO QRRQ. Respecto de las pausas mediales destacan los dos casos de azeuxis, uno en el primer verso: «¡Muerta! Así lo↑ eres, por la gris armonía» y otro que coincide con la fuerte cesura de los hemistiquios «la soledad quebranta↑ el carrilón que suena».

Tampoco podemos dejar de comentar un poema en heptasílabos blancos en el que se nota la clara influencia de su amigo Juan Ramón Jiménez desde el título «A Platero», ya que según Ernestina «en mi poesía se halla mi vida literaria»¹². Además de en dicho título, podemos sentir la impronta de Juan Ramón en «Rimas sedientas», que nos recuerda a la obra del moguereno

¹⁰ MIRÓ, Emilio: «*Ernestina de Champourcin: Cartas cerradas*». *Ínsula*, 1969, n° 267, p. 6.

¹¹ Se publicó en la revista *Vida Literaria*, Cádiz, 1927, n°. 4

¹² ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*», *cit.*, p. 23.

Rimas, o en «Plegarias tristes», que nos trae a la memoria *Arias tristes*. Asimismo, podemos sentir la presencia del poeta andaluz en la adjetivación emocional y colorista de Ernestina, aunque esta característica predomina tanto en el Romanticismo como en el Modernismo. El color es evidente en «Acuarela» (p. 53), en el que la poeta alavesa coloca los adjetivos calificativos en posición versal: «ondas azules» (v. 1), «faz sombreada» (v. 9), «ojos tristes» (v. 11), «castillo austero» (v. 22) «piedras altivas» (v. 23), «calles blancas» (v. 24), «canto travieso» (v. 27). Además de adjetivos calificativos, encontramos numerosos epítetos sobre los que suele caer un acento rítmico: «dulce sosiego» (v. 4), «lentas campanas» (v. 7), «amplio chambergo» (v. 10), «pueril chapoteo» (v. 16), «vago ensueño» (v. 28), «áurea bruma» (v. 39). Otra forma en la que aparece la adjetivación, que alcanza su culmen en el Simbolismo y en el Modernismo, es la sinestesia. En el poemario *En silencio...* aparecen bellas sinestesias como «agreste perfume» (p. 59) o «murmullo sedeño» (p. 70).

Frente a la esticomitia de los poemas estróficos, en las composiciones libres destaca la presencia de encabalgamientos suaves y también abruptos. El poema «Sola...» (p. 78) es un buen ejemplo del empleo de encabalgamientos suaves sobre los que se va deslizando lentamente el sentimiento:

Ya todos partieron
a buscar sonrisas bajo nuevos cielos;
se cansaron pronto de mi amor austero,
de mis gravedades...

Otras veces la ruptura versal y el enlazamiento abrupto sirven para apoyar las imágenes. Sirva como muestra el IX acorde de «Acordes nocturnos» (pp. 81-84):

y en el bosque otoñal una estrella
derramaba
su quieta esperanza.

Y en «El último ensueño» (p. 80):

Entorna las puertas. Deshaz este velo
que tejí con plata. ¡Ya sólo deseo

descansar tranquila! Cuando esté deshecho,
recoge sus hilos, bésalos y... luego

Por tratar este libro los temas de la soledad, la muerte, la tristeza y, sobre todo, el silencio, desde el punto de la emoción interior, vamos a encontrar muchos más encabalgamientos suaves que abruptos. No obstante, volvemos a ver algunos en su poema «Anhelo» (pp. 68-69), donde fragmenta los eneasílabos en tetrasílabos y en un trisílabo final en el que destaca su estado anímico: «dolor». En cuanto a la variedad acentual del eneasílabo, verso muy cultivado por el romántico Espronceda, contamos con diferentes tipos de eneasílabos como el de gaita gallega, que tiene acentos en 1ª, 3ª, 6ª y 8ª: «siénto un gránde latír de mágicas». En la situación de lirismo que presenta este poema no podía faltar el eneasílabo yámbico, que se acentúa en las sílabas pares: «Todo és pequéño, cláro y mústio».

Del mismo modo aparece otro metro muy cultivado por los escritores románticos y modernistas: el decasílabo. Sobresale el decasílabo mixto, con acentos en 2ª, 6ª y 9ª «que rómpe de la tierra las bájas» y el decasílabo arcaico, cuyos acentos interiores caen siempre en sílaba impar: «¿qué me impórta? Por lejos que huya». Los decasílabos de este poema se convierten en varias ocasiones en endecasílabos por ser monosílaba la palabra en posición final de verso. Ejemplos:

Sé que voy ciegamente en pos del	10+1 (v. 16)
la ruta será siempre más bella y	10+1 (v. 20)
dará nuevos arranques de celo a	10+1 (v. 25)

Llama la atención que, salvo estos y algún que otro caso aislado, apenas encontremos endecasílabos frente al gran cómputo de alejandrinos y dodecasílabos. El poema «El último ensueño» (p. 80) está escrito casi en su totalidad en dodecasílabos dactílicos, que se acentúan en la 2ª y 5ª sílaba de cada hemistiquio.

Perfúma de nárdos mis négros cabéllos
y entiérra entre flóres los trístes recuérdos.
Apága las lúces... pero ház que a lo léjos

Además hay que señalar que todos los versos riman entre sí en asonancia e-o, e incluso hay rimas internas en e-o; característica recurrente en su poesía. Encontramos ejemplos en «Sola...» y «Acuarela».

Aunque la maestría de Ernestina se demuestra especialmente en los versos de arte mayor, también cultiva versos como el heptasílabo, que suele combinar con otros de más de ocho sílabas y del que tenemos un hermoso juego en el poema «Tedio» (p. 75). En él, la parte narrativa se articula en versos de arte mayor y la más lírica consta, sobre todo, de heptasílabos y pentasílabos. Pentasílabos encontramos también en el poema «Lilas blancas» (p. 74), que mezcla de forma regular un verso de siete seguido de uno de cinco. Estos pentasílabos son polirrítmicos, pues aparecen tanto pentasílabos con acento en 1ª y 4ª (ritmo dactílico) como otros con acento en 4ª y, a veces, en 2ª (ritmo yámbico).

En conclusión, podemos decir que la voz que susurra *En silencio...* busca su especial registro ensayándose en el ejercicio poético de las voces que ha leído y que admira. A la luz de este hecho, no nos sorprende la pluralidad de ritmos, dominando en casi todas las composiciones el ritmo poético. Según la definición de López Estrada, en éste se tiene en cuenta, además del ritmo generado por las convenciones métricas y fónicas, el que marca el ritmo gramatical (las pausas, los paralelismos...). También destacan las mixturas del ritmo trocaico con el yámbico; el primero, según los críticos, sugiere serenidad y equilibrio, por lo que es apropiado para composiciones de carácter popular como el romance. El segundo, a juicio de Dámaso Alonso, produce una sensación de aquietamiento, serenidad y armónica distribución de masas debido a su ordenada alternancias de acentos. La pluralidad de ritmos va unida a la variedad de metros mediante la que articula una amplia paleta de las emociones más melancólicas del alma.

Bibliografía utilizada

- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel: «*Ernestina de Champourcin a través de sus palabras*». *Ínsula*, 1993, n° 557, pp. 22-24.
—*Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de: «*Aroma de lluvia*». *Vida literaria*, Cádiz, 1927, n° 4.
- DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1934.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 1999.
—*Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2006.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos, Madrid, 1969.
- MIRÓ, Emilio: «*Ernestina de Champourcin: Cartas cerradas*». *Ínsula*, 1969, n° 267, p. 6.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- VILLAR, Arturo del: «*La vida con la palabra de Ernestina de Champourcin*». *A la Luz*, Madrid, 1986, n° 2, pp. 5-14.