

# ESTRUCTURAS IDEOLÓGICAS Y ESTÉTICAS EN “LOS ZAPATICOS DE ROSA” DE JOSÉ MARTÍ

**Luisa Isabel Rodríguez Bello\***  
luisarodriguezbello@gmail.com  
(UPEL-IPC)

**Recibido: 12/02/2013**

**Aprobado: 06/03//2013**

## RESUMEN

Se realiza un análisis retórico de la arquitectura estética e ideológica de “Los zapaticos de rosa” de José Martí, con base en un marco teórico y metodológico interdisciplinario que incluye presupuestos de la retórica de Aristóteles, la visión dialógica de la comunicación literaria de Mihail Bajtin, propuestas intertextuales y el análisis crítico del discurso. La intertextualidad biográfica aporta trasladabilidad al mundo de contrastes sociales inscrito en la interioridad de la vivencia personal que convoca a la identificación. El poema responde a un esquema mítico-narrativo de viaje enmarcado en un cronotopo de tiempo cíclico apto para el aprendizaje de la otredad y penetrar un mundo de relegados sociales y para el desarrollo de morales. La línea discursiva revela su armazón ético-estética.

**Palabras clave:** José Martí; La Edad de Oro; Los zapaticos de rosa; Análisis crítico del discurso; Intertextualidad.

---

\* **Luisa Isabel Rodríguez Bello.** Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe (UPEL), Magister en Literatura Latinoamericana (UPEL, IPC), Magister of Ars in Classics (University of Virginia). Está adscrita al Programa de Estimulo a la Investigación (Nivel C) del Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI). Autora de artículos en revistas nacionales e internacionales y de libros universitarios. Se ha desempeñado como profesora de Lenguas Clásicas y de Cultura y Literatura Latinoamericana. Investigadora en el campo del análisis del discurso.

## IDEOLOGICAL AND ESTHETIC STRUCTURES OF “LOS ZAPATICOS DE ROSA,” WRITTEN BY JOSÉ MARTÍ

### ABSTRACT

The aim of this paper is to make a rhetorical analysis of the ideological and esthetic structures of “*Los zapaticos de Rosa*,” written by José Martí. Such analysis was made within a theoretical, methodological, and interdisciplinary framework that includes the principles of Aristotle’s ideas, the dialogic vision of the literary communication of Mikhail Bakhtin, intertextual proposals, and a deep discourse analysis. The intertextuality gives the opportunity to compare several social realities with personal experiences that resemble specific identification. The poem, “*Los zapaticos de Rosa*,” has a mythical narrative outline of a trip within a cyclic timeline, which allows the otherness learning, deepen the study of relegated social strata, and the study of moral development. The discourse reveals an ethic and esthetic configuration.

**Key words:** José Martí; *La Edad de Oro*; *Los zapaticos de rosa*; Deep discourse analysis; Intertextuality.

## STRUCTURES IDÉOLOGIQUES ET ESTHÉTIQUES DANS LOS ZAPATICOS DE ROSA DE JOSÉ MARTÍ

### RÉSUMÉ

L’article présente une analyse rhétorique de l’architecture esthétique et idéologique de *Los zapaticos de Rosa* de José Martí, fondée sur un modèle théorique et méthodologique interdisciplinaire comprenant des principes de la rhétorique d’Aristote, la vision dialogique de la communication littéraire de Mikhaïl Bakhtine, des propositions intertextuelles et l’analyse critique du discours. L’intertextualité biographique nous entraîne dans le monde de contrastes sociaux inséré dans l’intériorité de l’expérience personnelle qui appelle à l’identification. Le poème répond à un schéma mythique-narratif de voyage marqué par un chronotope au temps cyclique favorisant l’apprentissage de l’altérité et l’incursion dans un monde de relégués sociaux, ainsi que le développement de valeurs. La séquence discursive montre la structure éthique-esthétique.

**Mots clés :** José Martí ; Âge d’or ; *Los zapaticos de Rosa* ; analyse critique du discours ; intertextualité.

## ESTRUCTURAS IDEOLÓGICAS E ESTÉTICAS EM «LOS ZAPATICOS DE ROSA» DE JOSÉ MARTÍ

### RESUMO

Foi realizada uma análise retórica da arquitetura estética e ideológica de “Los zapaticos de rosa” de José Martí, com base em um marco teórico e metodológico interdisciplinar que inclui pressupostos da retórica de Aristóteles, a visão dialógica da comunicação literária de Mihail Bajtin, propostas intertextuais e a análise crítica do discurso. A intertextualidade biográfica cria uma passagem ao mundo de contrastes sociais existente no interior da vivência pessoal que convoca à identificação. O poema responde a um esquema mítico-narrativo de viagem enquadrado num cronotopo de tempo cíclico apto para a aprendizagem da alteridade, para penetrar num mundo de relegados sociais e para desenvolver morais. A linha discursiva revela sua estrutura ético-estética.

**Palavras chave:** José Martí; A Idade de Ouro; Los zapaticos de rosa; Análise crítica do discurso; Intertextualidade.

### Introducción

“Los zapaticos de rosa” es uno de los poemas más emblemáticos de *La Edad de Oro* de José Martí que desnuda los contrastes entre la pobreza extrema y el lujo: la generosidad y la bondad de una niña movida por sentimientos elevados de compasión y piedad la impelen a despojarse de objetos valiosos.

*La Edad de Oro* es una revista para niños que sale a la luz en el año 1889, caracterizada por una variedad de textos: poemas, cuentos, fábulas, ensayos, textos editoriales, etc. Fue editada por A. Da Costa Gómez y escrita íntegramente por José Martí (1853-1895). De ella, sólo cuatro números llegan a publicarse por discrepancias ideológicas entre el editor y el autor. Sin embargo, muerto Martí, en ocasión de celebrarse diez años de su caída en combate el año 1905, se publican sus obras completas. El tomo V correspondió a los cuatro números de *La Edad de Oro*, que desde este momento se erigió en obra ejemplar de nuestra literatura infantil (p. 121). Auténtico es el poema, objeto de nuestra indagación, “Los zapaticos de rosa”, que ha despertado el interés de la crítica desde el mismo momento en que se publica en la revista hasta la actualidad, posiblemente porque las enseñanzas morales que despliega son todavía necesarias y porque su disposición estética, plena de sonoridades, sigue deleitando a la audiencia a la cual fue destinada.

## “Los zapaticos de rosa” desde la crítica

Para Florit (1980) “Los zapaticos de rosa” es la joya de los poemas martianos en *La Edad de Oro*, pues para él ensalza la redondilla neta, clara y sencilla, “el detalle de color, o de gesto, o de movimiento” (p. 158), “la expresión de la máxima bondad y humanidad del alma del maestro” (*ibid.*), los recursos compositivos y la presentación de la caída de la tarde: el momento melancólico cuando “un sombrerito callado/por las playas venía”, versos en los que está presente la metáfora.

Para Shultz de Mantovani (1980), la ternura es un tema constante en “Los zapaticos de rosa”, poesía liviana como la espuma, a la que sólo podrían equipararse algunas rondas de *L’art d’être Grand Père*, y únicamente en la destreza con que maneja los materiales ingenuos. El poema participa de una “inquieta transferencia de intenciones, distintiva del alma del niño y, a la vez, de la construcción del cuento de maravillas” (pp. 105-106). Ofrece “una imagen lábil de la infancia sorprendida desde una ventana de la realidad”. Se trata de uno de los poemas más difundidos de Martí, en el que hasta la dedicatoria tiene filiación concreta. Precisa el juego de la redondilla octosilábica y que aunque incluya una historieta real, “nada más alejado de la ilación lógica del cuento, nada más cabalmente poético que esta composición cuya rima parece cazar al vuelo las interferencias” (p. 105). Ve la proyección paterna del sentimiento encarnado en las cosas y en los seres, en la humanidad y en el paisaje. Aprecia la pintura de los personajes “como en una vieja postal de playa, conversando bajo sombrillas; y el mar entristecido con tanta sociedad elegante” (p. 105). Indica que cuando Pilar viene ya sin los zapatos, surgen preguntas y respuestas en donde todo es plástico: “dibujo, color y relieve; y hasta la conversación recortada, como en un recuadro sobre los personajes” (*ibid.*). En relación con el lenguaje anota que Martí “voluntariamente emplea las palabras más familiares, acaso las más intrascendentes” (*ibid.*).

Almendros (1980) apunta que los versos “los escribió Martí sin el moroso cuidado, a veces de fatigosa gesta, que suele exigir el perfil del verso” (p. 148). Pero luego alaba el logrado tono poético de la narración “con las más sencillas y claras palabras, con la mayor parquedad justa de elementos”. Admira las elegancias de la

sobriedad “de esas pinceladas con las que está compuesto el cuadro que al punto os recuerda algún Renoir” (p. 149).

García Marruz (1980) dentro de los poemas de *La Edad de Oro* realza el valor de “Los zapaticos de rosa” por ser auténticamente martiano. Opina que no suele apreciársele bastante porque ven “sólo un cuento rimado, con moraleja y todo, que los detiene, desde el diminutivo del título infantil hasta la supuesta calidad “floja” del rosa”. Para ella, Martí se demora en el paisaje, en la ingenua playa ochocentista que califica de impresionista por los detalles que definen los personajes, como es el caso de “el aya de la francesa”, de quien sólo se muestran sus espejuelos aunque pareciera que se muestra completa. En su sencillez lo ve “lleno de rápidos aciertos” (p. 202). Uno de ellos es pintar a la niña con un solo rasgo, “un sombrerito callado/por las arenas venía”, pues no es ella la que viene sino el sombrerito y que el adjetivo “callado” presagia la tristeza que trae consigo. Otro es la descripción que se hace de los personajes y los objetos que los acompañan: los espejuelos de la aya; el aro de fuego de la niña inocente que entra a jugar a la playa; el sombrerito callado de la niña a quien la pena la devuelve a la casa. Otro logro es referir tres veces a la espuma del mar con distintos significados. Otro es el hecho de describir el águila “en su impresión de puro tiempo volando por lo eterno, el de esta águila por el mar” (p. 204). Alaba el arte de Martí y sus posibilidades para enseñar conmoviendo: da al niño más que ideas, las imágenes y los elementos necesarios para que se las forme por sí mismo:

Martí no le trasmite al niño conclusiones sino sólo a modo de comentarios en torno a un cuento o lecciones que se desprenden naturalmente de él: estas deducciones las podría haber hecho su lector y el lenguaje en que él se las comunica está también robado a su razonamiento infantil.

Sabourin (1980) exalta esta obra como una auténtica joya de la literatura infantil “cuya significación ideológica en nada cede a sus méritos poéticos” (p. 161). Para él la fábula del poema constituye un drama en dos o tres actos. En el primero, la niña y la madre van a playa en donde resaltan lo fino y luminoso. “La descripción nos envuelve en la típica atmósfera de un cuadro impresionista,

atmósfera de una clase ociosa tranquilizada, asegurada en sus posiciones. La *belle époque* ha comenzado” (p. 162). Dice que luego el poeta introduce una nota discordante cuando habla del mar de los pobres “en la barranca de todos”, el lugar a donde Pilar quiere ir. Aquí termina el primer acto y comienza, para Sebourin, el segundo que abre el verso “Y pasó el tiempo y pasó”. La escena cambia del frívolo escenario burgués a la miseria infernal en el que Pilar entrega sus zapatos a la niña tísica, acción referida por la madre de la niña enferma en un relato que conmueve a los asistentes. El acto culmina con la entrega del clavel y el beso. Al final, madre e hija regresan calladas y ocurre algo extraño y filoso:

[...] el poeta nos revela, a través de sus personajes, súbita y extrañamente callados, que su acción ha sido ineficaz: que las cosas seguirán siendo como antes; que allá, en el cuarto oscuro, seguirá llorando la niña tísica y gimiendo la madre desesperada, y que ellos mismos serían impotentes para evitarlo. A los ojos de la justicia poética, el gesto humano ha tenido valor: “Y dice una mariposa/Que vio desde su rosal/ Guardados en un cristal/Los zapaticos de rosa”. Pero a los ojos de la estricta justicia, sólo queda este coche que marcha en medio de la noche llevando en un rincón callado, a un pequeño ser ya por siempre entristecido. (pp. 162-163)

Elizagaray (1980) intuye que los versos octosílabos de “Los zapaticos de rosa” debían de haber sido escritos de un tirón “a juzgar por la soltura, eslabonamiento y espontaneidad” (p. 304). Aprecia, al igual que García Marruz, la síntesis de elementos, la elegancia “que en pintura equivaldría a los más airosos cuadros del impresionista Renoir”, las pinceladas con las que se construye el paisaje, la descripción de la playa, la forma como se sugieren los personajes por medio de algún objeto característico, la imagen del tiempo a través del águila y la espuma del mar, el desenlace que no se explicita sino que se sugiere. Para Elizagaray la estructura del poema se corresponde con la de cualquier “cuento tradicional con su tradicional exposición, nudo y desenlace”. Subraya sus diálogos verosímiles.

Herrera Moreno (1995) manifiesta que en *La Edad de Oro* la atención ha recaído invariablemente en “Los dos príncipes” y “Los

zapaticos de rosa”, siendo éste el más extenso, ocupa dos páginas de la Revista, está acompañado de tres láminas y algunos autores lo califican como un cuento en verso, cuya estructura y contenido trascienden el marco de una revista para niños con el fin de proyectarse como muestra de lo más acabado de la poesía martiana, además del valor que aporta la profundidad de su mensaje social.

Sobre la alta recepción del poema, apunta Atencio (1999) que muchos de sus versos se han convertido en verdaderos giros coloquiales, llenos de gracia y sello intertextual. Cita a tres de ellos: (a) “¡Oh, toma, toma los míos: /Yo tengo más en mi casa!”; (b) “Todo lo quiere saber / De la enferma la señora”; (c) “Va [... de] aro, balde y paleta”. Encomia las imágenes gráficas y plásticas, en particular, la tan oscura y misteriosa de los zapaticos guardados en un cristal que muestra lo mucho que logra un escritor “a través del elemental e insustituible recurso de la sugerencia”. Las metáforas se eluden para dar paso a elementos caracterizadores que crean un contraste, tales como: “La madre cogió un clavel/y Pilar cogió un jazmín”, “La madre se echa reír,/y un viejo se echa a llorar”. El contraste, estima Atencio, alude “sutilmente a la posición acomodada de la familia de Pilar”: “¡Di, mamá!/¿Tú sabes que cosa es reina?” (p. 102).

Para Tedesco (1998) es un cuento formado por redondillas que plantea la misma situación de “Bebé y el Señor don Pomposo”: un niño regala a otro más necesitado sus pertenencias y la “naturaleza participa de la dualidad conformadora de las diferencias sociales” (p. 226). El emisor expresa “su empatía por la humildad, a la que toma como objeto de la generosidad de la niña oferente” (*ibid.*), cuando Pilar y luego su madre se conducen del cuadro de la niña enferma:

Frente a los pies desnudos de la niña, Pilar recuerda los muchos zapatos que posee y le regala los suyos, los de rosa, en una lección de sensibilidad social con el niño en situación protagónica en los roles de sujeto y objeto, en un contexto marcado por la afectividad. Al igual que en los cuentos de Azul el frío acosa a los más desposeídos de bienes materiales. (p. 226)

En relación con la técnica artística, Tedesco reconoce la nota simbolista y modernista. Realza la existencia de soluciones narrativas postuladoras de la ética infantil, de estampas cercanas al impresionismo en la descripción de la escena-telón, del cromatismo y la depuración expresiva “nacida del intento de mostrar imágenes simples, equivalentes a los trazos fugaces de la paleta impresionista” (p. 226). Por otro lado, encuentra estructuras simétricas como las empleadas por Julián del Casal y Darío, octosílabos de idéntica estructura sintáctica (“donde se sientan los pobres/donde se sientan los ricos), simetría en las divisiones del verso pese a la brevedad del octosílabo (“le dio el clavel/le dio un beso).

Hay consenso en la crítica sobre este poema. Este análisis intentará seguir su trayectoria discursiva con el fin de desmontar la armazón ético-estética; precisar las estrategias persuasivas que, con tanta eficacia, utiliza el autor; discutir la intertextualidad biográfica; determinar el poder de la catarsis en la configuración de la otredad. Los aportes de la crítica orientarán la lectura y el análisis.

### **Marco teórico**

Las teorías que soportan nuestra indagación de las estructuras estéticas y éticas de “Los zapatos de rosa” parten de la visión de la *Retórica* de Aristóteles, obra en la que se distingue entre la argumentación silogística y la entimemática. La primera se funda en el silogismo, la segunda en el entimema. “La demostración retórica es un entimema [...] y el entimema es una especie de silogismo” (Aristóteles, *Retórica*, I, 1). Entimema es un silogismo abreviado basado en premisas probables, no universales, una de las cuales se omite: “...Y es evidente que las premisas de que se forman los entimemas, unas serán necesarias, la mayoría, con todo, serán de lo que acostumbra suceder de ordinario, pues los entimemas se fundan sobre verosimilitudes e indicios” (Aristóteles, *Retórica*, I, 2). Perelman (1977), quien cimienta su teoría de la argumentación en *Retórica y Tópicos* de Aristóteles, llama “argumentos basados sobre la estructura de lo real” a aquellos que fundan el proceso de la argumentación en un nexo reconocido para así pasar de lo que se admite a lo que se quiere hacer admitir (p. 113). Lo que se admite es lo que llama Aristóteles verosimilitudes, es decir, lo que sucede frecuentemente.

Para el análisis se considera, en el marco de la *Poética* de Aristóteles, lo referido a las figuras del lenguaje, en particular la metáfora, bien a la manera como él la concibe, ya a la manera como reelabora su pensamiento Ricoeur (1980) al señalar el poder heurístico de la metáfora de redescubrir la realidad:

Un segundo punto de reflexión nos la ofrece la idea de transgresión categorial, entendida como desviación en relación con un orden lógico ya constituido, como desorden en la clasificación. [...] ¿no habrá que decir que la metáfora deshace un orden sólo para crear otro?, ¿Qué el error categorial es únicamente el reverso de una lógica del descubrimiento?. (p. 37)

De la *Poética* de Aristóteles se asumen conceptos sobre la tragedia.

Dada la riqueza icónica del poema, se asumen nociones de la semiótica de Peirce y de Eco. Para Peirce (1986), el ícono es un signo que mantiene con su objeto (referente) una relación de semejanza (analogía). El signo icónico mantiene una de las propiedades del objeto. Eco (1989) afirma que los signos icónicos no llegan a poseer las características del objeto representado sino que sólo reproducen algunas condiciones de la percepción que es común; se basan en “códigos perceptivos normales” al seleccionar estímulos que construyen una estructura perceptiva que –fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real que denota el signo icónico. En la metonimia, un término sustituye a otro al estar ambos en relación de contigüidad. “La traslación viene guiada no por la semejanza (como en la metáfora), sino por la proximidad existente entre ellos en el campo de la experiencia” (Pozuelo Yvancos, 1989, p. 189). García (2003) afirma que el símbolo es capaz de añadir a la imagen los códigos expresivos y las convenciones sociales.

El símbolo cumple así una doble función poética: por el uso de los códigos expresivos es capaz de generar nuevos significados y, por supuesto, indagar en nuevas formas de

representación, pero también de asir pragmáticamente los contenidos y significados de la imagen a las convenciones sociales.

Para la interpretación de los símbolos nos basamos en Chevalier y Gheerbrant (1995); Bachelard (1972; 1969) y García-Marruz (1980; 1988).

Dentro de la visión dialógica de la comunicación literaria de Bajtin (1986), interesa el concepto de cronotopo entendido como “intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 269). Entiende el concepto como una categoría formal y de contenido de la literatura. En el campo literario artístico ocurre una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. Mientras que el tiempo se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible, el espacio se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. “Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo. Por este cruzamiento de las series y por esta fusión de los indicios se caracteriza el cronotopo artístico” (Ibid.), que determina la unidad artística de la obra en su actitud ante la realidad objetiva. “Por eso ... en la obra siempre incluye el momento valorativo, el cual puede ser separado del conjunto del cronotopo artístico únicamente en su análisis abstracto” (p. 452). La determinación espaciotemporal en el arte está matizada emotiva y valorativamente. Lo valorativo ético de “Los zapaticos de rosa” se basa en la postura de Bajtin (1986), Eco (1999) y Tedesco (1998).

### **Marco metodológico**

Precisar las estructuras ideológicas y estéticas en “Los zapaticos de Rosa” de José Martí, objetivo general de esta indagación, implica descubrir estrategias poético-discursivas para representar determinados contenidos.

Se emplea un enfoque metodológico pluralista, basado en diversas propuestas retóricas y del Análisis Crítico del Discurso, que estudia la relación entre los procesos sociales y los discursos

con base en los conceptos de poder, ideología e historia. El poema se asienta en una estructura narrativa particular, que interesa ir develando para precisar los diferentes planos estéticos literarios portadores de contenidos ideológicos, sociales y de poder.

Entre las diferentes metodologías de análisis, se sigue la de Jäger (2003), pero reformulándola en función de la naturaleza del objeto a investigar y de los objetivos que se persiguen. En tal sentido, se proponen los siguientes pasos: a) caracterizar y describir los textos; b) digitalizar el *corpus* para proceder a su archivación; c) precisar las relaciones intertextuales en cada uno de los textos; d) describir las estrategias de argumentación; e) explicar el funcionamiento del mecanismo de los recursos o figuras de lenguaje para comunicar los contenidos ideológicos; f) explicar las estrategias del lenguaje utilizadas que se utilizan para representar las estructuras del poder; g) determinar las estructuras de poder que se valoran positiva o negativamente; h) determinar los mecanismos artísticos que integran los contenidos éticos en el acontecer estético.

### **Intertextualidad biográfica en “Los zapaticos de rosa”**

“Loszapaticosde rosa” ha sido analizado, aludido y citado desde diferentes ópticas, y con distintos fines. Es un poema emblemático de la infancia de los cubanos y de muchos hispanoamericanos, al que se le ha buscado referencia autobiográfica e intertextual. Se ha identificado el personaje central y el paisaje con uno de alguna playa norteamericana o cubana.

García Marruz (1980) cree que la playa puede ser la de Coney Island, de la que dejó Martí una crónica en la que se aprecia el mismo contraste “de damas ricas y niños pobres a la orilla del mar, o acaso la de Bath Beach” (p. 203). Luzón Pi (1999) examina la huella que la descripción de la puesta del sol, vista desde la playa en Cojímar, municipio La Habana del este, pudo dejar en “Los zapaticos de rosa”. Ferradás Peñarroche (2000) menciona que éstos son los primeros versos que recuerda de los labios de su madre y que los críticos se han detenido en la imagen del mar que se esboza; mas considera que Martí quiso dejar, a los niños que no han visto el mar y a aquellos que no conocen las grandes águilas que anidan en

las cumbres, “la imagen del tiempo que se escapa” a través de estos elementos.

Aragón (2000) al estudiar el paisaje que se forja en la lírica cubana del destierro pone como un ejemplo “Los zapaticos de rosa”, poema con el que miles de niños de la isla han aprendido sus primeras lecciones de civismo, decoro y justicia social sin saber que las playas no eran las de Cuba, sino las de Long Island:

Y, sin embargo, me atrevería a asegurar que muy pocos de esos pequeños, aunque conocieran la biografía del autor, comprendían al leer sus versos que las playas de sol bueno y arena fina de Pilar, con su sombrero de plumas, su balde, aro y paleta, y sus zapaticos de rosa que regala a la niña pobre y enferma, no eran las de Cuba, sino las de Long Island, que a menudo visitaba Martí.

Al igual que lo que sucede con el ambiente, sucede con los personajes. Se identifica a Pilar con la niña María Mantilla o con la hermana de Martí. Almendros (1980) señala que “Los zapaticos de rosa” es un cuento en verso sobre un vivido suceso real: “Claro; como que Pilar, la niña del cuento, era la misma María Mantilla, y lo que se cuenta en verso es lo que le ocurrió a María una tarde en las arenas de ¿Bath Beach?” (p. 146). Dice Shultz de Mantovani (1980 [1953]) que se entrelaza una historieta, imantada en una niña real, Pilar (o acaso, María), que fue a la playa con su sombrero nuevo y sus zapatos de rosa, y los regaló a la pobrecilla” (p. 104). Como indicación paratextual del poema está la dedicatoria a “Mademoiselle Marie” que interpreta Elizagaray (1980) como una pista de su carácter anecdótico vivencial: “Es probable que algo semejante al cuento de Pilar y su mamá, lo hubiesen vivido el autor y su niña querida en alguna playa neoyorkina, como Coney Island, por ejemplo” (p. 305). Por el contrario, García Marruz (1988) expresa:

Y esta Pilar, a la que ahora, manda, también “de su cariño”, el recado, era una hermanita de Martí que murió muy pequeña, dicen que a causa de haberle hecho el maestro estar de penitencia muchas horas de pie en el patio, y que el día se puso

de agua, y el maestro se olvidó de la niña, de lo que ella sacó una pulmonía que se la llevó para siempre. Y quizás fue en recuerdo de ella que llamó Pilar a la niña de “Los zapaticos de rosa”, y la vistió como nunca pudo verla a ella vestida, con un sombrero primoroso, y un vestido de organdí con lazo grande a la espalda, y unos botines finos, aunque en realidad la suya se parecía más a la otra, a la anegadita, a la que su madre lleva a la playa “a ver el sol, y a que duerma”. ¡Si él hubiera estado ahí nada le hubiera pasado a Pilar! .(p. 271)

Resulta irrelevante para los objetivos de este trabajo identificar la niña con la hija o la hermana de Martí. No obstante, su capacidad de generar estas verosimilitudes es indicador de su alta calidad persuasiva para convocar una identidad bien sea a través del personaje o a través del paisaje.

Destaca el papel del cronotopo que, “como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) la imagen del hombre en la literatura” (Bajtín, 1986, p. 270). Mediante el cronotopo, Martí proyecta en su narrativa el espacio y el tiempo que le son contemporáneos, pero en la forma de principios estéticamente creativos, e ideológicamente significativos disueltos en la totalidad de la obra. La presencia de ricos y pobres en la playa del poema se correlaciona con la misma presencia en determinados espacios y tiempos. La escena o escenas tienen trasladabilidad. El mar martiano de los zapaticos pervive todavía en cualquier playa latinoamericana, tercermundista, posmoderna y refractaria, en la que, en un extremo se sientan los más poderosos, aquellos que pueden pagar el confort de un asiento y una sombrilla con un aya, enfermera, sirvienta, nana o como quiera que se le llame a quien cuide el niño de otro a cambio de una paga, sin para nada asumir el paisaje carácter de “postal”. En el otro extremo, a veces separados por cercas, están los que se sientan en el suelo, mejor, en la arena, los más libres porque no tienen nada que cuidar disfrutando “de lo alegre” aunque sea momentáneamente. Es la playa con jolgorio, con basura y con todo. Es un cronotopo que podría llamarse de confluencia de contrastes sociales.

“Los zapaticos de rosa” es poema narrativo creado para la educación del niño o joven latinoamericano. El localismo o regionalismo se evita. Interesa el avance humanitario de un pueblo

(“Nuestra América”) con historia, raíz, lengua y problemas comunes para que la lección sea asimilada simultáneamente por cualquiera en el lugar o posición en que se encuentre ubicado. Es más, se trasciende lo local para ir en pos de lo universal.

La pequeña aventura de Pilar posee trasladabilidad, como se dice antes: puede haber ocurrido en cualquier parte del mundo en donde los contrastes sociales se marquen en lugares públicos, en donde asistan niños de distintas escalas sociales. No se especifica ningún lugar ni tiempo en particular, excepto el marcado por las salidas y puestas de sol, excepto por lo epocal que revelan los usos del “tricornio” y del “bastón” de Alberto, el militar, y la moda de tener ayas francesas, excepto por aquel inscrito en la interioridad de la vivencia personal que convoca a la identificación.

### **Armazón narrativo-argumentativa de “Los zapaticos de rosa”**

#### ***Pilar va con sus zapaticos de rosas a tomar sol bueno***

Como poema-relato “Los zapaticos de rosa” se inicia con la categoría de la orientación que muestra al personaje principal inmerso en unas circunstancias temporo-espaciales, en la cotidianeidad de un cronotopo de tiempo cíclico en el que sólo se repiten sucesos frecuentes:

*Hay sol bueno y mar de espumas,  
Y arena fina, y Pilar  
Quiere salir a estrenar  
Su sombrerito de pluma<sup>1</sup>.*

El tiempo carece aquí de decursar histórico progresivo, se mueve por círculos estrechos: el círculo del día, de la semana, del mes, de toda la vida” (Bajtín, 1986, p. 457). Se dibuja una marina con “sol bueno” y “mar de espumas” y “arena fina”, que se convierte en pretexto para que una niña vaya a la playa y estrene su sombrerito de pluma.

---

1 En lo sucesivo, todas las referencias a “*Los zapaticos de rosa*” remiten a la edición facsimilar editada por el Centro de Estudios Martianos y la Editorial Letras Cubanas de 1889.

El icono funciona como uno de los recursos constructivos. Varios elementos naturales convergen en la imagen inicial: sol, mar, espuma, arena y, en el centro, Pilar con su sombrerito. Cada elemento del paisaje es modificado por frases adjetivas, dos redundantes ("fina" en "arena" y "de espumas" en "mar") y uno subjetivo que puede tomarse en sentido valorativo ("bueno" en "sol").

El elemento artificial es el "sombrerito de pluma" usado no sólo para caracterizar al personaje sino para su armazón icónica mediante un objeto representativo de un status social, un icono convencional de la moda. Hay economía de recursos para la creación del personaje: el nombre propio, un objeto de la vestimenta y un rasgo del carácter: la "coquetería infantil" que se manifiesta a través de un deseo. Se exhibe una escena verosímil, por cotidiana, de una niña con la posibilidad de estrenar un atuendo que se muestra afectivamente por medio del diminutivo "sombrerito de pluma".

El "sol bueno", como símbolo inicial del poema, es significativo para su posterior desarrollo argumentativo basado en el ejemplo y en el entimema, cuyas premisas, en algunos casos, serán necesarias, "la mayoría con todo serán de lo que acostumbra suceder de ordinario, pues los entimemas se fundan sobre verosimilitudes e indicios" (Aristóteles, *Retórica*, I, 2).

El ejemplo cimienta la inferencia ética del texto que se analiza en conjunto. Las escenas y los sucesos de "Los zapaticos de rosa" se van articulando por medio de entimemas, el primero de los cuales consta de una premisa y una conclusión: a) premisa general omitida: cuando hace buen sol, la gente sale a la playa; b) premisa: hay sol bueno; c) conclusión: Pilar quiere ir a la playa a estrenar su sombrerito de pluma.

La segunda estrofa describe la entrada en el escenario del padre: "*¡Vaya la niña divina!*" / *Dice el padre, y le da un beso, / ¡Vaya mi pájaro preso / A buscarme arena fina!*" A él identifican tanto el acto de besar a la hija, como su acto verbal exhortativo de aprobación del deseo infantil expresado por medio de la figura de la *exclamatio* (la exclamación como recurso literario), que incluye dos vocativos de tratamiento informal. El primer "tú" implícito se sustituye por un nombre modificado por un adjetivo ("niña divina")

que particulariza y aporta indicios sobre su edad. El segundo “tú” implícito se sustituye por una metáfora afectiva espacial que traduce las restricciones sociales a la que es sometida (“mi pájaro preso”). La inclusión de vocativos afectivos informales integra lo cotidiano al texto como una manera de convocar al receptor al texto y hacer de éste un espacio para el encuentro y el reconocimiento a través de situaciones comunes y cotidianas. La estrofa está estéticamente balanceada: hay presencia de riguroso paralelismo sintáctico en los versos impares:

Vaya	la	niña	divina
vaya	mi	pájaro	preso

Además de la rima, que es característica de la redondilla (estrofa de cuatro versos octosílabos con esquema de rima consonante abba), se observa estructuralmente que el verso final completa el sentido de los versos primero y tercero con lo que se crea un efecto de completitud en toda la estrofa, por demás afectiva, hecha a la medida del deseo del padre de complacer a la hija.

Entra ahora la madre en escena: “Yo voy con mi niña hermosa”,/ Le dijo la madre buena/ “¡No te manches en la arena/Los zapaticos de rosa”. Va presta también a satisfacer el deseo de la niña. Con ella, lo verosímil cotidiano vuelve a ingresar en el poema y se convierte en medio retórico de persuasión. Ella asume el típico rol maternal definido por actos de habla de advertencia a través del imperativo en la exclamatio (“No te manches...”), imperativo anunciado por el narrador omnisciente (“le dijo la madre buena”) quien conduce los hilos del acontecer del texto que se torna teatral, dialógico, pues se intensifican las voces en escena. Llama la atención el cambio del tiempo verbal en la oración principal con *verba dicendi*: del presente en la estrofa anterior (“dice el padre”) se cambia a un pretérito indefinido (“dijo la madre”), aparentemente en la misma situación, lo que demuestra la mezcla de géneros, el collage textual. El presente ubica en el tiempo del teatro; el pretérito, en el de la narrativa.

Con la entrada de la madre se concluye la presentación de la imagen del hogar propio de la clase alta. Se insiste en el empleo de la adjetivación como estrategia para configurar espacios modelos

con base en objetos del ambiente natural o familiar. La excelencia de la familia la marca el adjetivo epíteto “buena”, que antes se le ha atribuido a “sol” (“sol bueno”), con el objetivo de ir plasmando un campo semántico de la “bondad”. A la niña se le califica de “hermosa”, a través de un adjetivo evaluativo de la imagen externa.

### ***Pilar atraviesa el jardín con la madre***

En la cuarta estrofa del poema, “*Fueron las dos al jardín/ Por la calle del laurel:/La madre cogió un clavel/Y Pilar cogió un jazmín*”, se observa la presencia de imágenes en movimiento, marcadas por el verbo “ir” (“fueron”). Madre e hija atraviesan un jardín del cual toman flores. Se compone un cuadro vegetal con el conjunto formado por “jardín”, “laurel”, “clavel” y “jazmín”. Hay sólo concreción de espacios narrativos simbólicos.

No deja de llamar la atención el simbolismo del “jardín” como centro cósmico de estados espirituales. El jardín siempre es una invitación a restaurar una naturaleza original del ser. Con árboles y flores alude a los dones infundidos a la inteligencia y al alma. Es fecundidad renaciente. Los elegidos para una misión penetran al jardín. La elegida en el poema es una niña inocente, Pilar. La madre fungiría de ayudante. Madre e hija ignoran la senda a transitar. Se está a punto de pasar a otra esfera. “Jardín” y “calles” son signos cronotópicos que se corresponden con el mágico umbral, cronotopo de una elevada intensidad emocional-valorativa que puede combinarse también con el motivo del encuentro; “pero su relleno más sustancial es el cronotopo de la crisis y los virajes de la vida” (Bajtin, 1986, p. 58). Para este autor, el umbral es metafórico y simbólico. Es umbral de transformaciones.

### ***Pilar y la madre despiertan admiración pública***

En la estrofa quinta, el narrador se vuelve a recrear con las descripciones, en este caso, de Pilar: “*Ella va de todo juego,/Con aro, y balde y paleta:/El balde es color violeta,/El aro es color de fuego*”. Los versos muestran los objetos propios con los que juegan los niños en el mar: “aro, y balde y paleta”. Hay polisídeton. Se juega con adjetivaciones, como “violeta” y “de juego”, usado éste último para conservar la media perfecta de los versos.

De nuevo lo verosímil aristotélico. No hay relación sobre la apariencia física de la niña, sí de los juguetes que habrán podido disfrutar muchos niños. De allí la frase “Va de todo juego” en la cual el verbo “ir” no contiene idea de movimiento y el núcleo al que modifica el sintagma nominal prepositivo pareciera estar elíptico, en este caso, sería “vestida” o “equipada”. La descripción es cromática (“violeta”, “de fuego”) en concordancia con una poética modernista al servicio de la creación de un complejo imaginístico en el que domina la simetría marcada por el paralelismo en los dos últimos versos de la estrofa. El narrador demora, dilata el transcurrir de los eventos y se enmascara sosteniéndose en la misma dimensión descriptiva al retomar los tiempos del mundo comentado. Se mantiene la perspectiva del comentario en la estrofa sexta:

*Vienen a verlas pasar,  
Nadie quiere verlas ir,  
La madre se echa a reír,  
Y un viejo se echa a llorar.*

El llanto no tiene un valor negativo. El llanto es lúdico. El presente discursivo aparece complejizado por los cambios drásticos de la tercera persona del plural a la tercera persona del singular: “vienen” en oposición a “quiere” en los versos primero y segundo. En el segundo enunciado el sujeto es el cuantificador no universal “nadie”, dentro del cual se incluye el narrador, quien es el otro que contempla la escena y es, posiblemente, quien quiere detener el transcurrir de los acontecimientos. Los dos siguientes versos muestran una especie de ausencia de hilaridad argumental a través de la presentación de imágenes orientadas a la *delectatio* con la forma, con el juego a la morosidad, con el *non sense* (el juego al sin sentido). Se proyectan dos imágenes, la de una madre riéndose y la de un viejo llorando articuladas en riguroso paralelismo. A pesar de la oposición entre los verbos “reír” y “llorar”, no hay expresión de contrastes. Se resiente el nivel de verosimilitud y se incrementa el de la fantasía tan cara a la audiencia a la cual se dirige el poema:

la madre se echa a reír  
un viejo se echa a llorar

*El aire fresco despeina a la inocente Pilar*

*El aire fresco despeina  
A Pilar; que viene y va  
Muy oronda: “¡Dí, mamá!  
¿Tú sabes qué cosa es reina?”.*

En la estrofa séptima se vuelve a presentar una imagen típica de hogar. Se insiste en la creación de pequeños cuadros animados. Es cinética la imagen de una niña que va y viene “oronda” siendo despeinada por “el aire fresco”, en una actitud positiva. Ella es sólo una inocente coqueta que luce sus atuendos y sus juguetes y a quien la suerte le sonrío. La pregunta de la niña a la madre (“¿Tú sabes qué cosa es reina?”) es muestra de ese estadio paradisiaco de felicidad en que se concibe al niño, cuando es objeto de todos los mimos, cuando comparte con los padres y a quien se le permite jugar bajo una égida protectora. García Marruz (1980) dice que en el cuento sólo aparece el poeta y el pintor, no el revolucionario, pues descubre Martí lo que es el arte, su eficacia, sus posibilidades de “moralizar conmoviendo”, más que apostrofando, con lo que llamó “la fuerza de lo indirecto”.

El “y” pragmático, que retoma la participación del padre, introduce un nuevo suceso. La estrofa octava reitera el cuadro de la familia ideal con una madre que acompaña a su niña, un padre que protege y cuida de ambas poniendo a su alcance los medios que la sociedad ofrece para la seguridad y el confort, un modelo a seguir:

*Y por si vuelven de noche  
De la orilla de la mar;  
Para la madre y Pilar  
Manda luego el padre el coche.*

La clase social a la cual se adscribe la niña es retratada sin críticas, sin rechazos: más bien se muestra como un privilegio del que cualquier niño debería disfrutar. Fonológica y sintácticamente llama la atención el encadenamiento de los versos primero y segundo por medio de la repetición de sintagmas nominales prepositivos unidos por la preposición: “de noche /de la orilla de la mar” que

imprimen una gradación tonal e incrementan la sonoridad de la estrofa. El mismo efecto se logra mediante el encadenamiento del segundo verso con el tercero y el cuarto por medio de la repetición de la sílaba /ma-/: “de la mar/ para la madre.../manda”.

### ***La clase alta en la playa***

Las cuatro siguientes estrofas (desde la nueve hasta la doce) dibujan el ambiente con el cual se encuentran Pilar y su madre al llegar a la “playa”, descrita mediante el superlativo “muy linda” y poblada de personas que comparten un mismo estrato sociocultural: el aya que vigila y educa a los niños, un militar “con tricornio y con bastón/ Echando un bote a la mar”, señoras conversando con señores debajo de la sombrilla, la niña Magdalena enterrando su muñeca en la arena.

La crítica ha recalcado cómo con trazos fugaces y con “parquedad” de recursos se describen estos personajes. Por el contrario, se cree que hay abundancia de recursos y figuras del lenguaje. Obviando la rima y el ritmo se aprecian: a) Anadiplosis o repetición tipo paréntesis (**Está la playa** muy linda/ Todo el mundo está **en la playa**); b) Aliteraciones (de -f, -l y -r: “de la francesa Florinda”; de la sílaba “con”: “con tricornio y con bastón”; de “m” y “l”: “mala Magdalena”; de “-on”, “-an”, “-in”: con tantas cintas); c) poliptoton y anadiplosis (con los señores,/ las señoras); d) comparación (las señoras, como flores); e) hipérbole (“muy linda”, “todo el mundo”, “con tantas cintas”); f) hipérbaton (“lleva espejuelos el aya de la francesa Florinda”); g) metonimia (“y un sombrerito llamado/por las arenas veía). La variedad de recursos que crea un conjunto metafórico es índice de los escollos compositivos para mostrar el *quid* de la historia a un público infantil. Lo simple que ha percibido la crítica está en la integración de lo cotidiano, en las escenas verosímiles que facilitan la comunión del público. Los argumentos se basan en ‘la estructura de lo real’.

### ***El mar triste de las niñas solas***

Se opera un cambio en relación con lo expresado en la estrofa décimo segunda. El espacio-tiempo deja de ser cronotopo de tiempo cíclico y se torna existencial. Es aquel en donde se encuentra un yo reflejado en contextos a ser fijados en textos. Es ahora absolutamente

real el espacio-tiempo: un nuevo entorno sociocultural se ha integrado para ser desarrollado en sonoridades discursivas.

Se percibe el cronotopo de la narración subjetiva en la que el narrador transfiere al mar su actitud triste ante el espectáculo triste: “*Pero está con estos modos/ Tan serios, muy triste el mar:/ ¡Lo alegre es allá, al doblar;/ En la barranca de todos!*”. “Pero” ratifica el cambio que había sido antes anunciado. A la misma playa que ha sido calificada como “muy linda” ahora se le califica de “muy triste”, adjetivo con el cual el emisor apela a los sentimientos del receptor invocando un contraste. Se recurre con este nuevo adjetivo a otra poética que, como se verá posteriormente, se corresponde con la esencia de lo trágico. Es propio de algunas técnicas compositivas de Martí, primero, mostrar una cara de la realidad; luego, la otra. De allí que la estrategia básica del poema es la comparación por contraste, un contraste está entre lo “muy lindo” y lo “muy triste” aplicado a una misma realidad en la cual coexiste lo doble.

Juega el autor con la ironía, la ironía de los contrastes: el mar de los ricos, calificado positivamente, de pronto, asume “estos modos tan serios” y se pone “muy triste”, en particular, cuando se le mira la faz negativa. Las frases intensificadoras e hiperbólicas obedecen al deseo del narrador de marcar el contexto para que la contraposición fluya. En correspondencia, presenta “lo alegre” en la “barranca de todos”, allí, en donde Pilar se topará con el dolor y con la muerte, pero también donde “todo es de todos”. En la estrofa catorce se muestra el descontento del narrador con este contexto en gris:

*Dicen que suenan las olas  
Mejor allá en la barranca,  
Y que la arena es muy blanca  
Donde están las niñas solas.*

El uso de “dicen” imprime distancia, implica indeterminación del agente, y pareciera integrar al texto otra voz distinta a la del otro narrador, o más bien otro juicio que afirma que allá suenan mejor las olas y que “*la arena es más blanca/donde están las niñas solas*”. De igual modo, el adverbio deíctico “allá” marca distancia con los

antes proferido por el narrador ubicado en un “aquí” junto a Pilar y la madre, que es el mismo narrador que ha celebrado un modelo de familia que no permite que la niña, “pájaro preso” ande sola. Por ello se ha asociado el ‘mar triste’ con las niñas solas.

Se podría ver un contrapunto, una dialogicidad, en el que “dicen” afirma lo que el narrador niega. García Marruz (1980) interpreta este pasaje “como si lo rodeara mayor pureza” (p. 203), posiblemente por la presencia del color blanco. Pero podría verse, más bien, la presencia del blanco como que si el color hubiera sido robado al paisaje, pues el blanco es ausencia de color. También el blanco es el color de la muerte, y del cambio. Es el color de lo iniciático. Es como que si, poco a poco, las palabras se van transformando en símbolos. Es ostentivo que antes afirmara el narrador que “lo alegre” estaba allá, “al doblar”, que se revela ahora como el lugar en donde las niñas juegan “solas”. Hay, entonces, una vacilación en la valoración de lo “alegre” que existe “allá”. Lo alegre puede significar la fiesta que no falta al pobre, como también lo ligero, lo bullicioso. Hay encubrimiento, solapamiento. No hay transparencia. Hay un abanico posible de significaciones: la opacidad obliga a que el mensaje sea descrito, develado: un mensaje con estímulos a distintos receptores.

### ***Pilar atiende el llamado***

En la estrofa séptima se vuelve a presentar una imagen típica de hogar y la playa en donde las niñas juegan “solas” tiente a Pilar, tal como se sugiere en la estrofa quince: “*Pilar corre a su mamá:/ ¡Mamá, yo voy a ser buena;/Déjame ir sola a la arena;/Allá, tú me ves, allá!*”. Un niño (“Las niñas solas”) siempre convoca a otro niño al juego. Se revela la omnisciencia del narrador, por una parte, y la dramatización del texto. El deíctico “allá” para indicar la otra orilla de la playa es significativo. Concuerda con el mismo “allá” usado antes por el narrador para referir al mismo contexto, repetido en uno y otro extremo del verso. Se crea simetría en la expresión. En el Capítulo IX de *La poética del espacio* (1969) Bachelard elogia el poder de determinación ontológica de los adverbios de lugar que han sido muy mal vigilados por la filosofía. Expresa que el más acá y el más allá repiten la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera. Con ellos se quiere fijar el ser, porque se quieren trascender todas las

situaciones. En su uso hay un enfrentamiento entre el ser del hombre y el ser del mundo.

En la estrofa que consideramos se observa que la dialogicidad tensa al texto. Reproduce los actos ilocutivos de la niña: uno, de solicitud de permiso; otro, promisorio, en el que el adjetivo calificativo de estado, bueno, evalúa y es indicio de su idea de emprender una acción por sí misma, “solá”. El adjetivo “bueno” se ha usado tres veces en el texto: como símbolo cronotópico de tiempo cíclico (“hay sol bueno”), como signo de la actuación de la madre en su rol hogareño, y como indicio de la calidad de acción que promete realizar la niña: “voy a ser buena”.

### ***La madre como ayudante***

La dialogicidad se extiende hasta la estrofa dieciséis: “*¡Esta niña caprichosa!/No hay tarde que no me enojés:/Anda, pero no te mojes/Los zapaticos de rosa*”. Las palabras de la madre aportan un rasgo del carácter de la niña (“caprichosa”). Ella no se opone a su deseo de ir a la “arena” sólo profiere un significativo y cotidiano acto verbal de advertencia: la de no mojarse los “zapaticos de rosa”, que expresa, en este caso, el imperativo del adulto ante el mundo del niño. La advertencia es eco de la proferida en la tercera estrofa y actúa como un estribillo que anuncia la trascendencia, tanto de “Los zapaticos de rosa” como tema y motivo de la acción, como del color rosado como emblema de la infancia femenina. La expresión “Los zapaticos de rosa” se va llenando de otros sentidos como se mostrará más adelante.

Pilar se separa de su mundo. Pasa a la otra “orilla” de un mar al que sólo se identifica contiguamente como “espuma”, en la estrofa diecisiete: “*Le llega a los pies la espuma,/Gritan alegres las dos;/Y se va, diciendo adiós,/ La del sombrero de pluma*”. Ahora ella es “la del sombrero de pluma”, frase en la que el núcleo al que modifica el sintagma nominal prepositivo se ha elidido y el valor icónico del texto se muestra en toda su plenitud, lo cual es significativo en el momento preciso en que Pilar alegre, inocente, penetra otra dimensión.

“La del sombrero de pluma” pasa a una dimensión en la que conviven los “viejos”, los “pobres”, “las niñas solas”. Son estos los

sujetos más emblemáticos de la pobreza. Es ‘allá’ el lugar en donde las aguas son más salobres, como se narra en la estrofa dieciocho: “*Se va allá, donde ¡muy lejos!/ Las aguas son más salobres,/ Donde se sientan los pobres,/ Donde se sientan los viejos!*”. Pilar marcha a ese “allá” de los excluidos sociales. La repetición del adverbio “donde” marca la figuración del texto. Su repetición al comienzo de los versos tercero y cuatro forma una anáfora. En estos mismos versos hay paralelismo riguroso. Llama la atención la frase que alude a lo “salobre de las aguas”. ¿A qué aguas alude Martí? ¿A las del mar? El texto se vuelve de nuevo enigmático. El significado de la “sal” entra también al texto.

Dicen Chevalier y Gheerbrant (1995) que “el grano de sal mezclado con el agua y fundido con ella es un símbolo tántrico de la reabsorción del yo en el sí universal” (p. 907). La sal conserva y destruye. Su simbolismo se aplica a la ley de las transmutaciones físicas como a la ley de las transmutaciones morales y espirituales. La sal de la sabiduría es el símbolo del alimento espiritual. Entrar en otra dimensión, entonces, implica atender un llamado, lo cual es un indicador de transmutación, de cambios, de aprendizaje. Pilar ha dicho a su madre “Mamá, yo voy a ser buena”, para lo cual debe integrarse a un mundo con posibilidad de trascender. Es el mundo del “allá”, de los relegados sociales, a quienes los convencionalismos de grupos sociales dominantes ubican en un lugar aparte.

### ***Pilar en el tiempo de la vivencia y el aprendizaje***

En el poema se habla de lo que la niña va a hacer (jugar), sin afirmar qué hace en realidad: “*Se fue la niña a jugar,/ La espuma blanca bajó,/ Y pasó el tiempo, y pasó /Un águila por el mar*”. A Pilar se le menciona con el sustantivo común “niña”, posiblemente, para marcar el cambio de ese estadio de vida. La estrofa se detiene en el cronotopo del paso del tiempo, efímero por la presencia del sustantivo “espuma” y por la repetición del verbo “pasó” al comienzo y al final del tercer verso. Y asoma el símbolo. Como dice García Marruz (1980) “¿Y qué perfecto hallazgo, en su impresión de puro tiempo volando por lo eterno, el de esta águila por el mar! El símbolo rozando nada más, apenas símbolo” (pp. 202-203). No dice la poetisa qué simboliza el águila en este contexto. Este animal,

capaz de volar por encima de las nubes, es símbolo celeste y solar. Representa los estados espirituales superiores. Es fuente de luz. Es símbolo de la percepción directa de la luz del intelecto. El símbolo presagia la transformación del personaje por medio de un viaje de maduración y aprendizaje social hacia las alturas internas en donde “el impulso vital es impulso hominizante; es decir, en su tarea de sublimación discursiva los caminos de la grandeza se constituyen en nosotros” (Bachelard, 1972, p. 21).

### ***Pilar es un sombrero llamado***

Pilar regresa. Un cambio resuena en el cronotopo de ocaso que pone fin a un período de vida. Su transmutación la anuncia su silencio:

*Y cuando el sol se ponía  
Detrás de un monte dorado,  
Un sombrero llamado  
Por las arenas venía.*

La forma de designar al personaje también ha variado. Se refleja la admirable transformación que en un ser tan pequeño se opera. Primero, ella es un nombre propio, Pilar; luego un sustantivo común, “niña divina”; luego se hace ícono, “la del sombrero de pluma”; finalmente, una metáfora metonímica, “un sombrero llamado”.

Se trata de una estrofa admirable que demuestra la transformación de los signos en el devenir discursivo. El “sombrero” —un objeto que forma parte del atuendo de la niña y trasluce la mirada afectiva del narrador hacia ella a través del diminutivo— se torna ahora un sujeto animado gracias al adjetivo “llamado”, el instrumento de la personificación del objeto como paso previo a la metaforización. El recurso permite que un nombre con sentido propio adquiera un sentido figurado: es la metáfora como instancia del discurso. Hay metáfora porque hay transgresión categorial.

En su dinamismo, la metáfora estimula el paso de lo unívoco a lo plurívoco. Este contexto conlleva a interpretar el sentido de “llamado” como un síntoma de la transformación que se ha gestado

en Pilar quien es sólo “un sombrerito callado” que anda, por el declive de su niñez, caminando por la arena, “un pequeño ser ya por siempre entristecido”, como dice Sabourín (1980, p. 163).

Hay un evidente contraste entre la niña que sale a lucir sus atuendos, la misma que le pregunta a la madre si sabe lo que es reina y que quiere ser buena, y ésta que sale a jugar y regresa con una luz distinta. Es luz crepuscular de madurez, de conocimiento, de persona sin vanidad, que camina en silencio sobrecogida en su pequeñez. Pilar es imagen, un icono de todas las niñas que aprenden con dolor el lado triste y trágico de la vida. Sin embargo, el acontecer discursivo del poema no ha dicho de qué es ella icono, emblema. El narrador pareciera no saber lo ocurrido y se pregunta en la estrofa veinte:

*Trabaja mucho, trabaja,  
Para andar: ¿qué es lo que tiene  
Pilar que anda así, que viene  
Con la cabecita baja?.*

Se repite el mismo recurso de iniciar y culminar el verso con el mismo verbo “trabaja...trabaja”. El efecto del encabalgamiento que concluye la frase en el verso siguiente (“trabaja/para andar”) pareciera retratar la duda del narrador quien se formula una pregunta con función indicial, en la que aporta más datos sobre el estado de ánimo de la niña, que habría posiblemente asumido los “modos tristes” del mar al sumársele dos predicaciones: “callada” y “con la cabeza baja”. No obstante, el poema apuesta a la polisemia y deja sembradas en el lector varias explicaciones: una relacionada con el tema de los zapatos por tener dificultad al caminar y otra interior por venir cabizbaja.

### ***Pilar regresa de la aventura***

Pilar camina con dificultad porque viene descalza. Viene sin sus zapatos de rosa. Su madre lo sabe y el narrador lo refiere en la estrofa veintiuno:

*Bien sabe la madre hermosa  
Por qué le cuesta el andar:  
-¿Y los zapatos, Pilar,  
Los zapaticos de rosa?*

El narrador, que se ha movido libremente en su tiempo, postergando para contar al final lo ocurrido a Pilar en la playa de los pobres, recobra por un momento la técnica inicial de jugar con las verosimilitudes e indicios, es decir, con aquello que ocurre con frecuencia. Y la madre buena y “hermosa” cumple con su papel habitual de interrogar a la niña con insistencia sobre los zapaticos y, como es característico en esas situaciones, sin recibir respuesta alguna. Ella no ve lo que los lectores sí, quienes comparten con el narrador cierta superioridad de conocimiento. El adverbio de modo “así” encierra el sentido de lo ocurrido a la niña.

### ***Otros pies para ser calzados***

En su libertad para el manejo de tiempo, el narrador retrocede para contar lo ocurrido. Ante la insistencia de la madre en preguntar a Pilar sobre los zapaticos: *¡Ah, loca! ¿en dónde estarán? ¡Dí dónde Pilar!*”. Y otra voz contará: –*“Señora”,/Dice una mujer que llora:!” ¡Están conmigo, aquí están!*”. El nuevo personaje responde por los zapatos. Están con ella y los muestra. Vale la pena comentar el uso del adverbio “aquí”. Éste incorpora lo que ha estado lejos “allá” al “aquí” del narrador, y asumirá su lugar en la enunciación. Adquiere realce que la mujer que tiene en sus manos los zapaticos es una mujer que llora, con lo cual se confirma lo antes dicho: hubo ruptura de los ejes temporales: una gran parte de la historia había sido omitida. Se había narrado la ida alegre y el regreso callado de Pilar, pero lo que había ocurrido en su permanencia en la playa se había callado. La técnica narrativa seleccionada por el narrador deja para el final el mero centro, el meollo del acontecer.

Hay un cambio de narrador. Ahora la señora es quien cuenta lo acontecido a la niña en las estrofas veintitrés, veinticuatro, veinticinco y veintiséis, y explica la razón por la cual Pilar no lleva puestos sus zapaticos de rosa. También aclara la causa de su llanto.

Lo verdaderamente lúgubre y patético, ya anunciado indicialmente, irrumpe. Cuenta la mujer que su niña enferma llora en un cuarto oscuro y que ella la saca para que le dé el sol y se duerma. Es el astro dador de vida, el “sol bueno” para todos, tanto para una niña sana, como para una enferma. En la escena predominan los adjetivos que marcan el contraste con los sucesos anteriores: el contraste entre el contexto de la niña enferma marcado por los adjetivos “enferma”, “oscuro”, “desnudos”, “fríos” y el anterior contexto de luz y colores de Pilar.

Cuando la señora cuenta los sueños premonitorios que tiene su niña enferma con un cielo cristiano y con el canto agorero de muerte hay intención de encubrir el mensaje y, en consecuencia, los tonos sonoros del poema se elevan. Con la rima coexisten varias figuras, tales como: a) anadiplosis (“anoche soñó, soñó”), b) aliteración de los sonidos (-ñ, -k, -m, -d), c) polisíndeton (“y la traje y se durmió”), d) paralelismo (me dio miedo, me dio espanto), e) sinonimia: (“miedo”, “espanto”). Asimismo, la repetición de tres gerundios (“abrazando”, “mirando”, “mirando”) en una misma estrofa crea un efecto de simultaneidad presencial y de dramatismo reforzado por el diminutivo “piececitos”.

Ocurre una intersección: en el momento en que la madre de la niña enferma le ve los pies desnudos, ve a Pilar frente a la niña. En el momento en que la madre de Pilar la ve venir caminando con dificultad con los pies desnudos, en ese momento se entera de la existencia de la otra niña. Los pies desnudos de ambas niñas son objeto de atención de las respectivas madres, pues son el lugar del cuerpo seleccionado por el autor para configurar los espacios metafóricos del poema denunciando de pobreza: “...el pie simboliza también un cierto sentido de las realidades: tocar de pies a tierra” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 826). Este sentido aclararía el de “Los zapaticos de rosa”.

### ***El aprendizaje de la otredad***

La madre de la niña enferma prosigue la narración y refiere cómo reacciona Pilar cuando ve a la niña y las preguntas que formula: “*¡Se parece a los retratos/ Tu niña*”—dijo: —“*¿Es de cera?/ ¿Quiere jugar? ¡si quisiera!.../ ¿Y por qué está sin*

*zapatos?*”. La inocencia de Pilar se revela. También su aislamiento. Un “pájaro preso” encerrado en su mundo de lujo no conoce la desnudez de la pobreza. Confunde a la niña con un retrato (el ícono por excelencia), cree que es cera la palidez. Tampoco ella sabía lo que era no tener zapatos.

La *interrogatio* es el recurso que mejor expresa su actitud indagativa ante lo desconocido. Pero se da la *anagnórisis* o reconocimiento (revelación de una verdad que cambia el giro de los acontecimientos) y cae en cuenta de lo que sucede cuando palpa el calor de la enferma y el frío de sus pies:

*Mira, ¡la mano le abrasa,  
Y tiene los pies tan fríos!  
¡Oh, toma, toma los míos,  
Yo tengo más en mi casa!*

Ella “pone los pies sobre” la tierra, se hace consciente de la realidad dura de la vida y de los odiosos contrastes, cuando le toca los pies a la otra niña. Ve la pobreza y la enfermedad. Experimenta empatía y siente la necesidad imperiosa de dar. Tiene la oportunidad de poner en práctica su deseo de ser buena y aprovecha el momento para la adquisición de un nuevo conocimiento. La *exclamatio* y las figuras de la repetición comunican su estado emocional de euforia cuando se despoja de lo que tiene. Enseña, sin hablar, ni predicar, lo que es la caridad verdadera que surge cuando se mira al otro, cuando se le toma el pulso al calor y al frío de la pobreza que no asquean, sino que obligan a la acción inmediata e imponen un silencio. Se muestra el momento ético estelar del poema que concluye cuando la madre pobre dice que su niña enferma carga en sus pies los zapaticos de rosa. Se da lo que Tedesco llama “una lección de sensibilidad social con el niño en situación protagónica”. Pilar aprende que existen otros niños que no tienen lo que ella tiene y enseña lo que es compartir compartiendo. Se arraiga en la realidad. Sigue el camino del ser, de lo ontológico. Ambas niñas visten los mismos zapatos en momentos terminales, una de su corta existencia, otra de la infancia cortada abruptamente por el dolor.

### ***Pathos público***

Y el *pathos* se traslada a la otra parte de la playa en donde se sientan los ricos: “*Se vio sacar los pañuelos/ A una rusa y a una inglesa;/ El aya de la francesa/ Se quitó los espejuelos*”. Los personajes mudos que tomaban sol en la playa son conmovidos. Lloran con pañuelos las señoras rusas e inglesas y el aya francesa. La madre conmovida, hecha para la alianza, abraza a Pilar, sin reproches. La niña le ha enseñado a ver lo que sucede a su alrededor, a mirar la pobreza sin miedos, y en qué consiste la caridad. La madre a su vez incita a la hija a dar más, a dar lo que lleva consigo.

Pilar aprendió que ella no es el centro del mundo. El otro existe. Adquiere conciencia social. La caridad es sentimiento y acción compartido. Labor conjunta. Ya Pilar no es la única “callada”. Ahora hay dos “calladas” que atravesarán un jardín por la noche. Regresan al mismo punto, pero ya no son las mismas, ni la una, ni la otra. La madre acepta la lección de la hija. La niña aprende la realidad de la vida, una vez que vive la experiencia cumbre y pasa a la otra orilla en donde “la experiencia de lo sobrenatural es experiencia de lo Otro” (Octavio Paz, 1986, p.129).

### ***Los zapaticos de rosas en una caja de cristal***

El poeta lleva la historia a su final integrando nuevos símbolos, v.g. “mariposa” y “cristal”: “*Y dice una mariposa/ Que vio desde su rosal/ Guardados en un cristal/ Los zapaticos de rosa*”. El “y” introductor es pragmático y tiene carácter conclusivo. La historia de la niña enferma se ha completado y el final lo cuenta “una mariposa”, emblema de la mujer por su gracia y ligereza, pero también de la potencialidad del ser que se funda en su “metamorfosis”. La Pilar que va a la playa es una mariposa en su gracia y colorido. Es capullo de mariposa por su deseo de “ser buena”: “la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser; la mariposa que sale es un símbolo de resurrección” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 691). Pero la que regresa metamorfoseada ha, simbólicamente, experimentado la muerte y ha renacido para convertirse en ejemplo de solidaridad, alianza y caridad: un ser que mira la totalidad, el aquí y el allá en su complejidad. Un ser que se mira a sí misma para despojarse de lo superfluo y atender la esencia de las cosas. Ella es una persona por excelencia.

La mariposa es también uno de los animales que retratan el mundo de la infancia. Es frecuente en su literatura y juegos. Es voz apropiada para ser integrada en la narración para que cuente a los niños y cambie la atmósfera patética del poema a otra más fantástica, que mitigue la seriedad del sentido *profundo* del mensaje. Es ella quien afirma ver “*guardados en un cristal/ los zapaticos de rosa*”. Se observa cómo conscientemente se evade la utilización de un nombre fúnebre (“caja”, “urna”, sarcófago”, “ataúd”) y se deja la frase prepositiva, “de cristal”. Ocurre un tipo de sustitución metonímica (“urna de cristal” por “cristal”) en la que la idea de “recipiente” sigue presente a través del verbo “guardar”. El texto mira al símbolo integrando otros nuevos que permiten aclarar el sentido de sueños premonitorios antes emitidos, como los de la niña enferma que, ahora, parecen cumplirse. El regalo *in extremo mortis* que ella recibe será su sustituto, estará en lugar de ella, del mismo modo que el sombrerito lo será de Pilar. Los objetos han tomado el lugar de las personas. La metáfora cumple su función. Martí opta por una solución simbólica y fantástica. En urnas de cristal se entierran las princesas en los cuentos de hadas siempre prestas a que un príncipe las despierte para que la historia se vuelva a contar. El cristal es el material de la fantasía y de la pureza que, no obstante, el autor quiere preservar a pesar de que el dolor corta las alas de la infancia y las vuelve trizas.

La mención de “Los zapaticos de rosa” ocurre en el comienzo, en el medio y al final del poema. Cada vez que la expresión es repetida adquiere un nuevo sentido. Al inicio del poema es un signo material y de coquetería, siendo el color rosado un estereotipo cultural de la infancia femenina. En la estrofa dieciséis, se relaciona con la atención y protección de los adultos de cierta posición social hacia sus pequeños hijos. En la estrofa veintidós, expresan el mensaje social del poema y se convierten en símbolo de solidaridad y de trascendencia de lo material. Al final del poema, cuando ya la trascendencia ética del personaje se ha consumado, quedan como emblema del propio poema, único en su especie, “Los zapaticos de rosa”, “entre los más bellos” que José Martí escribió al decir de Rubén Darío<sup>2</sup> (1943, p. 219). Ellos cuentan una historia que quiere

---

2 Destaca Rubén Darío en esta obra citada cómo la palabra que Martí más ha usado es «rosa».

volverse a contar en donde una niña a través del cristal de la poesía mira la realidad visible y la invisible, invitando a contemplar un aquí y un allá, para que cuando mire dentro de sí se encuentre “como la tierra por la mañana, bañada de luz (...) limpia y ligera, como la luz”,<sup>3</sup> dejando atrás “el mundo frívolo”.

Llama la atención, para finalizar, que Pilar y la enferma son llevadas por sus madres a recibir el “sol bueno”. Ambas son inocentes del futuro que les aguarda. Ambas niñas sienten malestares en los pies a causa de experimentar la ausencia de zapatos: Pilar camina con dificultad una vez que entregó los suyos y la niña enferma tiene los pies fríos por no tenerlos. La enferma calza los mismos zapatos que usó Pilar que son los mismos que están guardados en el cristal, que, a su vez, están en lugar de la niña enferma. Por lo tanto, la niña enferma y Pilar son una misma persona, o mejor, instancias de un mismo ser, eterno y frágil, la niñez, “estadio previo a la obtención del conocimiento” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 753).

### **El poder de la catarsis en la configuración de la otredad: conclusión**

En el horizonte subjetivo de la narratividad, el acontecer vital del personaje en acción conlleva a la catarsis aristotélica, una vez que se han experimentado el temor, la compasión y el horror. Es lo que encontró Aristóteles en las representaciones trágicas de los griegos. Antes como ahora, los objetos estéticos simbolizados aquí por los “zapaticos de rosa” cumplen una misión educativa. Vivir el dolor ajeno como propio es una experiencia trascendental para la madurez; le permite al niño, poniéndose en los zapatos del otro, regresar a los meros espacios del valor.

La fragilidad infantil tocada por el dolor pareciera más apropiada para el afecto, el sentimiento y la solidaridad, mientras no se corten las alas para el vuelo y se conserve el poder de metamorfosis del crisol. La experiencia narrativa del niño, con episodios que involucran peripecias o giros de los acontecimientos en contrarios -como el periplo narrativo de Pilar-, comporta anagnórisis o reconocimientos que tienen el poder de configurar parte esencial

---

3 Así concluye su carta a María Mantilla fechada el 9 de abril de 1895 y publicada en el tomo XX, p. 220 de la edición digital de las *Obras Completas*.

de la propia interioridad y de la otredad, lo que contribuye a una efectiva educación sentimental y en valores.

El lenguaje se usa estratégicamente. Hay una marcada intencionalidad de persuadir al lector infantil para lo cual se seleccionan contenidos y estructuras. En “los zapaticos de rosa” el personaje principal es una niña y el beneficiario de sus acciones es otra niña. Hay relaciones de poder que se denuncian. Se acusa la enfermedad, la pobreza, el abandono a la infancia y a los ancianos, mientras que el rico disfruta de privilegios materiales en exceso, tales como vestimenta, tricornos, choferes.

El protagonista de la historia que se narra actúa individualmente. Este hecho acerca los textos más a la pragmática de la comunicación lírica que busca crear un *estado*, una presencia o intensidad. Además, desde el punto de vista pragmático, en la lírica de *La Edad de Oro* está presente la fuerza elocutiva que invita al lector niño o adolescente “a asumir el mensaje como propio” (Lázaro Carreter, 1984, p. 47). La ilocución ofrece posibilidades de comunicación estética y lúdica a través de la identificación con los modelos de conducta que se proponen, los cuales inducen a vivenciar situaciones y roles. Con Pilar se vive el momento estelar de comunión con el más necesitado.

## Referencias

- Almendros, H. (1980). A propósito de *La Edad de Oro*: los cuentos. En *Acerca de La Edad de Oro* (pp. 111-156). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (Trabajo original publicado en 1956).
- Aragón, U. de. (2000). *El paisaje en la lírica cubana del destierro*. Latin American Studies Association. [Documento en Línea] Disponible:<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/> [Consulta: 2009, Marzo 20]
- Aristóteles. (1967). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- Aristóteles. (1990). *Retórica* (Introducción, traducción y notas Q. Racionero). Madrid: Gredos.
- Atencio, C. (1999). Sobre los versos de *La Edad de Oro*. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 18, 95-119.

- Bachelard, G. (1972). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1969). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.
- Darío, R. (1943). *Los raros*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Accinelli Hnos.
- De Oraa, F. (1983). De la fuente con dos ramas: contribución a una lectura «poética» de Versos Sencillos. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 6, 168-176.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1999). *Cinco escritos morales*. Barcelona, España: Lumen.
- Elizagaray, A.M. (1980). La Edad de Oro: el gran clásico infantil de nuestra época. En *Acerca de La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Fernández- Retamar, R. (1995). Introducción a La Edad de Oro. En *Nuestra América cien años y otros acercamientos a Martí* (pp. 109-127). La Habana: Si-Mar.
- Ferradás Peñarroche, L. (2000). Martí en Orígenes. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 23, 116-139.
- Florit, E. (1980). Los versos de *La Edad de Oro*. En *Acerca de La Edad de Oro* (pp. 157-160). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (Trabajo original publicado en 1952).
- García García, F. (2003) Homo iconicus. *Icono*, 14(1), 7-15. Disponible: <http://www.icono14.net/revista>. [Consulta: Febrero 2, 2013]
- García Marrutz, F. (1988). Un domingo de mucha luz. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 11, 251-282.
- García Marruz, F. (1980). La Edad de Oro. En *Acerca de La Edad de Oro* (pp. 192-209). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (Trabajo original publicado en 1969).
- Herrera Moreno, A. (1995) «Dos milagros» y «Cada uno a su oficio»: los poemas de la naturaleza en *La Edad de Oro*. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 18, 89-104.

- Jáger, S. (2001). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos del la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En *Métodos de Análisis crítico del discurso*. Barcelona, España: Gedisa.
- Lázaro Carreter, F. (1984). El poema lírico como signo. En *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos* (pp. 42-55). Madrid: CSIC.
- Luzón Pi, P.M. (1999). Presencia de una playa cubana en el poema “Los zapaticos de rosa”. *Anuario el Centro de Estudios martianos*, 22, 141-145.
- Martí, J. (1946). *Obras completas*. La Habana: Lex.
- Martí, J. (1989). *La Edad de Oro*. La Habana: Letras Cubanas/ Centro de Estudios Martianos.
- Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Ch. S. (1986). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perelman, C. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Barcelona, España: Norma.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad S.L.
- Sabourin, J. (1980). Filosofía social en «Los zapaticos de rosa». En *Acerca de La Edad de Oro* (pp. 161-163). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (Trabajo original publicado en 1974).
- Schultz de Mantovani, F. (1980). *La Edad de Oro* de José Martí. En *Acerca de La Edad de Oro* (pp. 89-110). La Habana: Centro de Estudios Martianos. (Trabajo original publicado en 1957).
- Tedesco, I. (1998). *Modernismo, americanismo y literatura infantil*. Caracas: UCAB.

## Los zapaticos de rosa

A mademoiselle Marie

<sup>1</sup> Hay sol bueno y mar de espumas,  
Y arena fina, y Pilar  
Quiere salir a estrenar  
Su sombrero de pluma.

<sup>2</sup> — “¡Vaya la niña divina!”  
Dice el padre, y le da un beso,  
“Vaya mi pájaro preso  
A buscarme arena fina!”.

<sup>3</sup> “Yo voy con mi niña hermosa”,  
Le dijo la madre buena:  
“¡No te manches en la arena  
Los zapaticos de rosa!”

<sup>4</sup> Fueron las dos al jardín  
Por la calle del laurel:  
La madre cogió un clavel  
Y Pilar cogió un jazmín.

<sup>5</sup> Ella va de todo juego,  
Con aro, y balde y paleta:  
El balde es color violeta,  
El aro es color de fuego.

<sup>6</sup> Vienen a verlas pasar,  
Nadie quiere verlas ir,  
La madre se echa a reír,  
Y un viejo se echa a llorar.

<sup>7</sup> El aire fresco despeina  
A Pilar, que viene y va  
Muy oronda: — “¡Dí, mamá!  
¿Tú sabes qué cosa es reina?”

<sup>8</sup> Y por si vuelven de noche  
De la orilla de la mar,  
Para la madre y Pilar  
Manda luego el padre el coche.

<sup>9</sup> Está la playa muy linda:  
Todo el mundo está en la playa;  
Lleva espejuelos el aya  
De la francesa Florida.

<sup>10</sup> Está Alberto, el militar  
Que salió en la procesión  
Con tricomio y con bastón,  
Echando un bote a la mar.

<sup>11</sup> ¡Y qué mala, Magdalena  
Con tantas cintas y lazos,  
A la muñeca sin brazos,  
Enterrándola en la arena!

<sup>12</sup> Conversan allá en las sillas,  
Sentadas con los señores,  
Las señoras, como flores,  
Debajo de las sombrillas.

<sup>13</sup> Pero está con estos modos  
Tan serios, muy triste el mar:  
¡Lo alegre es allá, al doblar,  
En la barranca de todos!

<sup>14</sup> Dicen que suenan las olas  
Mejor allá en la barranca,  
Y que la arena es muy blanca  
Donde están las niñas solas.

<sup>15</sup> Pilar corre a su mamá:  
— “¡Mamá, yo voy a ser buena;  
Déjame ir sola a la arena;  
Allá, tú me ves, allá!”

<sup>16</sup> — “¡Esta niña caprichosa!  
No hay tarde que no me enojés:  
Anda, pero no te mojes  
Los zapaticos de rosa.”

<sup>17</sup> Le llega a los pies la espuma,  
Gritan alegres las dos;  
Y se va, diciendo adiós,  
La del sombrero de pluma.

<sup>18</sup> Se va allá, donde ¡muy lejos!  
Las aguas son más salobres,  
Donde se sientan los pobres,  
Donde se sientan los viejos!

<sup>19</sup> Se fue la niña a jugar,  
La espuma blanca bajó,  
Y pasó el tiempo, y pasó  
Un águila por el mar.

<sup>20</sup> Y cuando el sol se ponía  
Detrás de un monte dorado,  
Un sombrero callado  
Por las arenas venía.

<sup>21</sup> Trabaja mucho, trabaja,  
Para andar: ¿qué es lo que tiene  
Pilar que anda así, que viene  
Con la cabecita baja?

<sup>22</sup> Bien sabe la madre hermosa  
Por qué le cuesta el andar:  
— “¿Y los zapatos, Pilar,  
Los zapaticos de rosa?”

<sup>23</sup> “¡Ah, loca! ¿en dónde estarán?  
¡Dí dónde Pilar!” — “Señora”,  
Dice una mujer que llora:  
“¡Están conmigo, aquí están!”

<sup>24</sup> “Yo tengo una niña enferma  
Que llora en el cuarto obscuro,  
Y la traigo al aire puro,  
A ver el sol, y a que duerma.

<sup>25</sup> “Anoche soñó, soñó

Con el cielo, y oyó un canto,  
Me dio miedo, me dio espanto,  
Y la traje y se durmió.

<sup>26</sup> “Con sus dos brazos menudos  
Estaba como abrazando;  
Y yo mirando, mirando  
Sus piecitos desnudos.

<sup>27</sup> “Me llegó al cuerpo la espuma.  
Alcé los ojos, y ví  
Esta niña frente a mí  
Con su sombrero de pluma.

<sup>28</sup> “Se parece a los retratos  
Tu niña” dijo: “¿Es de cera?  
¿Quiere jugar? ¡si quisiera!...  
¿Y por qué está sin zapatos?”

<sup>29</sup> “Mira, ¡la mano le abraza,  
Y tiene los pies tan fríos!  
¡Oh, toma, toma los míos,  
Yo tengo más en mi casa!”

<sup>30</sup> “¡No sé bien, señora hermosa,  
Lo que sucedió después:  
¡Le ví a mi hijita en los pies  
Los zapaticos de rosa!”

<sup>31</sup> Se vio sacar los pañuelos  
A una rusa y a una inglesa;  
El aya de la francesa  
Se quitó los espejuelos.

<sup>32</sup> Abrió la madre los brazos,  
Se echó Pilar en su pecho,  
Y sacó el traje deshecho,  
Sin adornos y sin lazos.

<sup>33</sup> Todo lo quiere saber  
De la enferma la señora:  
¡No quiere saber que llora  
De pobreza una mujer!

<sup>34</sup> “¡Sí, Pilar, dáselo! ¡y eso  
También! ¡tu manta! ¡tu anillo!”  
Y ella le dio su bolsillo,  
Le dio el clavel, le dio un beso.

<sup>35</sup> Vuelven calladas de noche  
A su casa del jardín;  
Y Pilar va en el cojín  
De la derecha del coche.

<sup>36</sup> Y dice una mariposa  
Que vio desde su rosal  
Guardados en un cristal  
Los zapaticos de rosa (pp. 94-96).