
DOSSIER

Testimonio y ficción



QUIENES SOSTIENEN SON LOS MUERTOS: LA POSMEMORIA MIGRANTE EN LA POÉTICA DE DENISE LEÓN

WHO SUSTAIN US ARE THE DEAD: MIGRANT POSTMEMORY IN THE POETICS OF DENISE LEÓN

Katya Vázquez Schröder

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar cómo en los textos de la poeta argentina Denise León (Tucumán, 1974) se configura una posmemoria migrante, es decir, una memoria que no surge de la experiencia directa, sino que se hereda a través de relatos truncos, fragmentos y silencios que se suman al conjunto de recuerdos que, desde el presente, suturan una herida del pasado. A partir de un testimonio inicial, la poeta construye una experiencia propia del desplazamiento, convirtiendo la escritura en un viaje de retorno, aunque no para intentar cubrir los huecos vacíos de la memoria, sino para trazar un nuevo atlas afectivo a partir de objetos-testigo. El estudio amplía el marco teórico de la memoria de la diáspora integrando conceptos tradicionalmente aplicados a los descendientes de víctimas del Holocausto, para examinar cómo la memoria fragmentada y silenciada opera en las terceras generaciones de migrantes.

Palabras clave

Denise León; herencia; migración; poesía; posmemoria.

Abstract

This article aims to analyze how a migrant postmemory is constructed in the works of Argentine poet Denise León (Tucumán, 1974), that is, a memory that does not arise from direct experience but is transmitted through fragmented narratives, fragmented accounts, and silences that become part of a set of recollections which, from the present, mend a wound from the past. Drawing on an initial testimony, the poet constructs her own experience of displacement, turning writing into a journey of return, although not to fill the empty gaps of memory, but rather to chart a new affective atlas through witness-objects. The study expands the theoretical framework of diaspora memory by incorporating concepts traditionally applied to descendants of Holocaust survivors in order to examine how fragmented and silenced memory operates among third-generation migrants.

Keywords

Denise León; inheritance; migration; poetry; postmemory.

Referencia: Vázquez Schröder, K. (2026). Quienes sostienen son los muertos: la posmemoria migrante en la poética de Denise León. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 41-55. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.1>

Fecha de recepción: 1 de diciembre de 2025; fecha de aceptación: 27 de marzo de 2026.



QUIENES SOSTIENEN SON LOS MUERTOS: LA POSMEMORIA MIGRANTE EN LA POÉTICA DE DENISE LEÓN

Katya Vázquez Schröder¹

Universidad de La Laguna

kvazquez@ull.edu.es

<https://orcid.org/0000-0002-7932-5830>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.1>

Introducción

La poeta argentina Denise León (Tucumán, 1974) es nieta de inmigrantes sefardíes, y ha dedicado su obra literaria, reunida en *Nostalgias del Imbat* (2023), a retornar al lugar de origen por medio de las fisuras que encuentra en el silencio parental. Por medio de fotografías, actas de nacimiento, de defunción, pasaportes, censos, reliquias y, sobre todo, de los relatos orales reapropiados y reconstruidos, poetiza el desplazamiento de sus antepasados de Esmirna (Turquía) a Tucumán (Argentina). A su poesía reunida habría que sumarle los poemas inéditos reunidos bajo el título *De muerte ke no manke*. En el 2022 publicó *Árbol que tiembla*, a caballo entre la prosa y el verso, que nace con el pretexto de narrar el periplo por obtener la nacionalidad española a través de la ley que se promulgó en el 2015 para los sefardíes descendientes de los judíos expulsados de España en 1492. Con este pretexto, la poeta rastrea a través de objetos, fotografías y conversaciones con sus familiares, memorias señadas por la nostalgia en el camino a América.

¹ Katya Vázquez Schröder (Córdoba, Argentina, 1997) es profesora en el Departamento de Filología Española de la Universidad de La Laguna e integrante del grupo de investigación Literatura y Frontera, Humboldt. Sus líneas de investigación se han centrado en la poesía contemporánea hispanoamericana y canaria, con especial atención a las experiencias migratorias, a la memoria y a las posibilidades transmediales de la escritura desde una perspectiva feminista, decolonial y ecocrítica. En la actualidad también coordina la Sección de Literatura y Teatro del Ateneo de La Laguna.



La poeta pertenece, así, a la segunda diáspora sefardí, que a lo largo del siglo XX abandonó los territorios donde sus antepasados se habían instalado tras la expulsión de España y emigraron a Israel, Estados Unidos, Francia y Argentina. La relación de la poeta con el judeoespañol y el mundo sefardí oriental es fragmentada y granular, y se remonta a dos generaciones atrás. La manera de acceder a este pasado es a través de la “lengua-abuela”, en lugar de la lengua materna. Jacques Derrida (1997, p. 13) señala en *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen* que la lengua siempre es ajena, que es, en realidad, la lengua del otro: “Tengo una lengua, no es la mía”. Y continúa: “¿En qué lengua escribir memorias, cuando no hubo lengua materna autorizada? ¿Cómo decir un “yo me acuerdo” que valga cuando hay que inventar la lengua y el yo [je], inventarlos al mismo tiempo [...]?” (1997, p. 48-49). La lengua-abuela permitiría una apropiación desesperada de la lengua, marcada por el duelo de lo que fue arrebatado y nunca se tuvo. Esta recuperación simbólica busca restaurar lo perdido, pero implica, a su vez, un desplazamiento: una migración, un retorno hacia un hogar que nunca se ha habitado. Aquí es donde la geografía afectiva se configura como un espacio imaginado, un territorio lingüístico al que se aspira acceder sin poder habitarlo plenamente. Sin embargo, el verdadero sentido de esta lengua no radica en su posesión, sino en la imposibilidad misma de poseerla, en la tensión entre el deseo de apropiación y la certeza de su ‘inalcanzabilidad’.

De hecho, muchos de los poemas de León están escritos primero en judeoespañol y luego traducidos al español, pues así fue como escuchó las historias por primera vez. Sin embargo, respecto a esto último convendría precisar que no existe una traducción en sentido estricto, que más bien los dos poemas conviven en distintos lenguajes queriendo decir lo mismo. Como señala Jorge Monteleone en su lectura de *dibaxu* (1994), de Juan Gelman, se puede afirmar que “los poemas no están estrictamente en uno y otro lado de la página (en sefardí o en castellano) sino en esa zona suspendida, intermedia en el fluir de tiempos que puede reunirse en la conciencia del poeta y la del lector” (Foffani, 2001, p. 154). En ese espacio de encuentro entre ambas lenguas se erige una casa flotante y nómada que permite un equilibrio entre el refugio y el destierro.

Denise León, cuya obra equivaldría a un reverso del viaje de los abuelos inmigrantes, es consciente de ello, y precisamente desde la distancia que le permite la ‘extranjería’ de su propia tradición, reactualiza y transforma, en el sentido de que selecciona aquello que sí le va a pertenecer, y pone en cuestión aquello con lo que no está de acuerdo, como, por ejemplo, el analfabetismo obligatorio de las mujeres. A ellas, sin querer ser custodias de la memoria, no les quedaba



más remedio que mantener la oralidad de la única lengua en la que se comunicaban. León las escucha desde el presente, en un contexto completamente diferente; es decir, vuelve a oír la lengua y capta aquello que originalmente no estaba destinado a ser transmitido, realizando una escucha inédita. Es en el poema que la lengua viva y la lengua en desuso establecen su campo de fuerza, es ahí donde la lengua se hace. Por tanto, esta tiene una manera de testimoniar la experiencia de un pueblo, los traumas y las violencias históricas, debido a la propia extrañeza del lenguaje. El doblez que esta hace sobre sí misma nos hace mirar en la dirección en la que el poema mira, como si fuera una lengua dentro de la lengua. Por tanto, trabajar con el judeoespañol le permite a Denise León instalar la extrañeza dentro de la poesía, y habitar la extraterritorialidad que George Steiner (2009, p. 16) identificaba en el poeta que se siente en casa ajena al manejar la lengua en la que escribe o “dudosamente situado en la frontera”, esto es: “un escritor lingüísticamente ‘sin casa’”. León (2023, p. 76) asume esta condición y se aproxima al judeoespañol como una “inventiva de la desviación”, que le otorga la libertad de excavar pasadizos en el texto, por donde puedan transitar sus palabras, las de quienes la precedieron y las de quienes aún están por venir.

El objeto-testigo: los zapatos, los pies escapados

La pregunta en la obra de Denise León reside en dónde puso el pie el antepasado, ya sin zapatos, y, entonces, dónde está pisando ella. El padre es un cuerpo ausente que se presentifica en la escritura desde *Poemas de Estambul* (2023, p. 53):

Te has marchado
y nada
es más perfecto
o más terrible
que estos zapatos
solos
y enormes.
La sombra fugitiva
e inclinada
de una letra
que no sabe escribir mi nombre,
y el único talento posible:
esperar.

Tal y como señala Emilia Perassi (2020, p. 264) en torno al objeto-testigo que representa el zapato, estos “remiten a los cuerpos faltantes, espectrales, ya que siguen conservando la forma de quienes los llevaron, que existieron y que están disueltos, que deberían estar allí pero que ya no están ni estarán nunca más. Forma sin su contenido: la sintaxis autobiográfica es definitivamente irrecomponible”. Este objeto exhibe lo último y lo único, como si fuera precisamente la sombra de una huida, de una migración forzada, de una muerte inevitable. Muestran el hueco que deja la figura, “significan la radical soledad del objeto, la ruptura de la continuidad simbólica entre un sujeto y el objeto” (2020, p. 265). Ese zapato hueco pasa a estar habitado, nuevamente, en la escritura, por quienes aguardan el regreso de la figura desaparecida o huida.

El calzado como resto y recuerdo² de una figura fugitiva se vincula con el proyecto fotográfico *Terra ignota. Zapatos de migrantes* (2015-2017) de la mexicana Lourdes Almeida, en el que centenares de zapatos, recogidos por la autora en los desiertos fronterizos o donados por los familiares, relatan los viajes sin retorno y la espectralización de cuerpos migrantes. Este proyecto está constituido por 100 fotos —de diversos tamaños y soportes— de paisajes áridos, rostros, zapatos destruidos y retorcidos por el sol y los kilómetros que anduvieron personas migrantes en la frontera norte de México. En una línea muy similar se encuentra la exposición itinerante *Huellas de la memoria* (2016), de Alfredo López Casanova, en el que el artista grabó los datos elementales de la biografía de los migrantes ausentes en los zapatos donados por los familiares, junto a mensajes que le envían. Con una tinta verde encima funcionan como sellos que marcan el suelo con sus mensajes.

2 En relación con la migración, es fundamental pensar en la imagen de zapatos amontonados de Javier García para *72migrantes.com* (2011), que conmemora a los 72 migrantes de Centro y Sudamérica asesinados, en San Fernando, Tamaulipas, a su paso por México rumbo a Estados Unidos entre el 22 y el 23 de agosto de 2010. *72migrantes.com* fue un proyecto liderado por la cronista Alma Guillermprieto que reúne el esfuerzo de decenas de escritores, músicos, fotógrafos, programadores y diseñadores mexicanos en la composición de 72 textos con su respectiva fotografía, una por víctima. El sitio web, que ya no funciona, fue suplantado por un libro coeditado por la editorial Almadía y Frontera Press.

También es conocida la instalación de Eline Chauvet, *Zapatos Rojos* (2013), que remite a la sangre derramada de mujeres asesinadas. El proyecto comenzó el 20 de agosto de 2009 en el centro de Ciudad Juárez con 33 pares de zapatos dispuestos de forma ordenada para significar una marcha en el espacio ciudadano. En 2012 la instalación se volvió itinerante en otras ciudades de diferentes países del mundo, y se volvió uno de los proyectos más aglutinadores del *artivismo*.

Otras archimágenes, quizás la más siniestramente acumulativa para representar la industria genocida de la muerte, son los 800.000 los zapatos guardados en el Memorial y Museo de Auschwitz-Birkenau. También se puede pensar en el monumento conmemorativo a orillas del Danubio en Budapest, concebido por el cineasta Can Togay y construido por el escultor Pauer Gyula para honrar a los judíos masacrados por los milicianos fascistas del Partido de la Cruz Flechada durante la Segunda Guerra Mundial. Tras los fusilamientos, solo quedaron sus zapatos a la orilla, que luego fueron revendidos por los milicianos.



El zapato provoca que la ausencia se inscriba en los presentes y represente lo que no está; sin embargo, no constituye una herencia, sino un recuerdo mantenido, un objeto-testimonio de la existencia suspendida de un ser querido. El zapato adquiere un nuevo significado al convivir con la persona que está de *este* lado de la frontera. Lo que dice el poema es que el objeto resultante de esa migración, la única herencia posible, es una letra heredada, aljamiada, es decir, “inclinada”, que testimonia la huida, la migración forzada. Alguien ha salido con tanta prisa que ha olvidado ponerse los zapatos; más que el calzado, lo que queda es la escritura. Inscribir una nueva lengua a través de esta caligrafía es, para el sujeto enunciativo, una forma de esperar. Tanto el zapato como la escritura aljamiada representan ese resto que absorbe y totaliza la energía afectiva de los muertos y de los vivos, de los que esperan y de los que huyen, ambos presentes en una materia que se ha vuelto sagrada, y que se encuentra abierta incluso para quien escribe una ausencia y una partida que no ha vivido.

El motivo se vuelve a recuperar más adelante en el testimonio de Luisa, en *El saco de Douglas* (2011), obra que recoge las voces de tres mujeres inmigrantes askenazíes y sefardíes basadas en las entrevistas que realizó doce años antes de la publicación de este libro para su tesis de licenciatura. Luisa es la abuela de la autora, y Klara y Alegre son amigas de Luisa. En estos textos se cuenta no solo la historia de los que partieron a América, sino también lo que pasó con las que se quedaron.

El primer poema comienza con la partida, *in media res*, intuita en el uso exclusivamente de la minúscula, de una figura masculina que, unas líneas más adelante, deja entrever al padre: “lo vimos partir con las cabezas inclinadas para no sentir el viento. [...] Era verano y mi madre me dijo no te saques los zapatos. Se escapó de Esmirna en un barquito que era el último. Sin despedirse. Tomó el último y se vino. ¿Iba sin zapatos para bajarse mi padre, escapado del ejército turco?” (León, 2023, p. 131). El hecho del padre que huye “sin chapines” en 1914 para que no lo enrolen en la Primera Guerra Mundial, como aparece escrito en sefardí, conecta a la hija con el largo viaje del padre por el mar, dejando establecida la unión entre lo que ocurrió en el pasado y lo que cuenta la voz poética desde el presente en el que se escribe, reflejado en el verbo “se vino”.

Estas prosas poéticas funcionan como postales en el tiempo recuperadas, relatos que han cruzado el mar, al igual que la foto de casamiento. Como la tierra prometida, la espera queda suspendida en el aire, en un tiempo detenido en el que solo los objetos permanecen, cargados de la esperanza del retorno o, quizás, de un reencuentro en otro territorio inhóspito. En este sentido, Yorgos Seferis (1986, p. 166)



dedicó gran parte de su obra poética a los mismos temas: el viaje, la casa, la espera del Odiseo que intenta regresar a su origen. Valen los siguientes versos de “Estratis el marinero entre los agapantos” para afirmarlo: “Lo primero que creó Dios es el largo viaje / aquella casa que aguarda / con un humo celeste / con un perro envejecido / en espera del retorno para morir”. De la misma manera, la casa de la poeta tiene su fecha de caducidad, pendiente de quien no volverá a pisarla.

La huida del padre sin zapatos se recupera unos textos más adelante para marcar la soledad de las dos mujeres en la casa: “Se fue huyendo mi padre, sin zapatos, huyendo del ejército turco que arrasaba con todo” (León, 2023, p. 135). León a menudo utiliza en sus textos la técnica retórica de repetir como un eco frases o imágenes que aparecen en el pasado y vuelven a darse en el presente. En este caso, la oración que queda en la carta sin remitente que envió el padre será el eje en torno al cual gira el poema: “vendé la casa y venite” o “vende la kaza i venite”³. No obstante, la importancia del mensaje se encuentra en la respuesta que provoca por parte de las mujeres: “¿Adónde íbamos a ir nosotras?”. La marca de género en el pronombre es la auténtica separación entre el destino que unos y otras pueden elegir.

En el relato de Luisa aparecen las repeticiones incluso a través de oraciones cortas y concisas. Así, en el siguiente texto, hay una promesa que se convierte en mantra al ser repetido cinco veces: “Voy a encontrarlo” / “Voi a toparlo” (2023, p. 137), en alusión al padre que ha huido. Hay una preparación en estos poemas de la partida que se asoma como una amenaza: “la hora de la partida se esconde en mis labios –mansos– como perras”. Como si se tratara de una enfermedad congénita, partir hacia otro territorio formaba parte del destino de andar. El motivo de búsqueda viene dado por las “leyes secretas de los muertos”, que deben ser acatadas, pues la petición se convierte en deuda. La madre envía a su hija, la voz enunciativa, a buscar al padre que las abandonó, del mismo modo que Juan Preciado en *Pedro Páramo*. Recordemos las palabras que la madre de Preciado le dice antes de morir: “Exíglele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Rulfo, 1997, p. 7). Hay, por tanto, una partida, un sino de desplazamiento que parece hereditario, de ahí que la madre le tenga que advertir a la niña: “no te quites los zapatos”, como sí se los tuvo que sacar el padre. Por motivos distintos, la migración se encuentra presente en el padre y en la hija, cuyas vidas siguen un hilo, como lo dice el texto: “El hilo sigue los dedos. Los dedos siguen los ojos”.

³ La mixtura de registros entre el djudezmo y el castellano argentino que tiene lugar en el texto en judeoespañol es denominado por Cynthia Gabbay (2022, p. 89) como “djudezmollano”.



La ausencia deviene en venganza, y el motivo de los pies descalzos se reproduce en los poemas siguientes. Los pies no solo carecen de zapatos, sino que son “escapados”. El yo poético lleva en sí la huida, aunque no hayan sido sus pies los que escaparon del ejército: “Me agarraron de los talones desnudos y juntaron mis partecitas en una sábana. De los talones desnudos me agarraron, de los pies sin zapatos, escapados, como los de mi padre” (León, 2023, p. 141). A continuación, se define el destino del yo lírico: ir a la América, “porque le prometí a mi madre vengarme de él porque no es justo todo lo que nos hizo”, del mismo modo que pidió venganza la madre en *Pedro Páramo*. De una manera similar, se insiste en estos textos también en la idea del yo lírico como un fantasma, demostrado a través de “los talones heridos de mis pies”, como si tuviera la muerte en los talones, siguiendo el dicho popular.

Partir hacia el país desconocido genera múltiples preguntas sobre el “adónde”: “Adónde está, de dónde viene esta carta marchita, adónde nos íbamos a venir” (2023, p. 143), que se quedan inconclusas porque no reciben nunca una respuesta o resolución más que la del desplazamiento. La relación de los pies escapados y descalzos con la muerte se enfatiza con la repetición del yo lírico que señala constantemente: “Sólo los talones de mis pies me recuerdan que soy un fantasma”. La espectralidad puede devenir del hecho de ser la hija de un desaparecido, que se mantiene en el limbo entre lo vivo y lo muerto. Como hija, hereda esta condición, que se manifiesta en el cuerpo como resultado de una espera que desgasta. Espera y espectralidad, entonces, se entrelazan, pues la casa está habitada por una ausencia, cuya única promesa de regreso le confiere cierta materialidad.

La insistente búsqueda del padre continúa, aunque con variaciones en sus motivos. Al final de la sección de Luisa, queda explícita la razón última de esa búsqueda: “Voy a encontrarlo para que cuando me mueras el rabino pregunte el nombre de mi padre y alguien, llorando, diga: Luisa, hija de León”. Más que un reencuentro, lo que se persigue es la pertenencia al linaje, el lugar dentro del árbol genealógico, la herencia que, paradójicamente, la migración forzada ha negado.

Esta misma figura paterna reaparece en *De muerte ke no manke*. Aquí, el yo poético ya no es hija, sino nieta. Sin embargo, la aproximación al pasado sigue siendo la misma: desde la falta. Así, queda claro que esta voz no es individual, sino que encarna un *nosotros* más amplio, superpuesto, incluso inasible. Esta noción se refuerza en el poema que cierra el libro, precisamente porque marca el inicio de la historia de desplazamientos y exilios. Es, en última instancia, el eje implícito que sostiene toda la obra de Denise León (2023):



Este es León Saúl,
comienzo y fin
del viaje.
Huyendo del ejército turco
tomó un barco
que era el último
y se hizo
flor de venganza
y promesa.
Lejos de la foto
de la boda
probó otros frutos,
otras fiebres.
Le mandó a la esposa
una única carta
sin remitente:
ruega por mí.
Nadie sabe
dónde
la muerte le puso el sombrero.
León Saúl
ha pagado su precio
y donde sea que duerma
la hierba
es sólo hierba. (p. 407)

En este poema se acopla una apabullante cantidad de voces. Por un lado, se encuentra la voz del propio bisabuelo en la línea extraída de la carta: “ruega por mí”; por otro, y más que en los poemas anteriores, resuena una voz externa que le cuenta al yo lírico quién es cada uno en el cementerio que visita, sobre todo en lo que respecta al primer demostrativo de cercanía. Al final del poema, sin embargo, pareciera que la conclusión la aporta el propio yo lírico, contemporáneo, del presente, que se podría referenciar con Denise León. Tres distintas generaciones, por tanto, convergen para lograr armar un recuerdo que provocó un cambio de geografía: la huida hacia América, lejos del ejército turco. Los versos “nadie sabe / dónde / la muerte le puso el sombrero” conducen al lector directamente a la historia de Luisa, en el que la ausencia de León Saúl se describió de la misma forma: “Se escapó de Esmirna en un barquito que era el último” (2023, p. 131). Por tanto, en versos tan similares, la voz de Luisa —abuela de la autora— y la voz de la nieta se funden en una sola que conforma un yo lírico polifónico. En este texto de Luisa, añade lo siguiente



refiriéndose a su madre, esposa de León: “Sus dedos largos de ceniza me muestran la foto envejecida de la boda. ¿Estás viendo? Este es él y esta soy yo. ¿Y los zapatos? ¿Y los labios unidos de la novia que parecen cuidar una promesa? La foto también cruzó el mar y se inclinó como arrodillada en el estante y el gesto de cuando se sacaba las pulseras”. Efectivamente, la foto, que cruzó el mar, como ya se mencionó, parece ser el puente que une ambas orillas: de un lado, Luisa y su madre, en Esmirna; del otro, León Saúl y, finalmente, su bisnieta en América.

En *Árbol que tiembla*, la voz de la abuela Luisa será fundamental y resonará con frecuencia porque será a través de ella que se conocerán las historias de los bisabuelos. El sujeto enunciativo apunta que mientras que el bisabuelo León Saúl escapaba a América huyendo del ejército turco, la bisabuela era llevada a América para casarse con este sin siquiera haberlo visto primero. Todo esto le fue contado al sujeto enunciativo por Luisa: “O al menos eso decía mi abuela, que iba mucho al cine y a veces los recuerdos se le mezclaban con las películas” (León, 2022, p. 52). Esta es una clara representación de la fabulación inevitable que se produce desde el momento mismo en que se enuncia la memoria. Sin embargo, hay momentos en los que queda explícito quién le contó qué al yo, y en ocasiones pareciera que ese yo realmente estuvo presente, por ejemplo, en la boda entre Matilde y León Saúl, cuando les toca firmar las actas, y “la bisabuela dijo no saber”. Ese no saber, que puede referirse a no saber escribir o directamente no saber qué está pasando, es un desconocimiento que heredarán las futuras generaciones: una gran incógnita sobre los pensamientos de las mujeres de la casa.

La historia del bisabuelo León Saúl se sigue repitiendo en *Árbol que tiembla* como si se agregara una cuenta a estos “libros-collares”, como los denominó Enrique Foffani en el prólogo a *El saco de Douglas* (León, 2023, p. 124). Se repite prácticamente el mismo verso: “El bisabuelo León es el fin y el comienzo de un viaje” (León, 2022, p. 51), y también: “Nunca supimos dónde o cuándo murió”, aquel que, precisamente, huía de la muerte que el ejército turco le aseguraba. Pero también se continúa la historia de Luisa, la abuela, quien quiso que el rabino la reconociera hija de León Saúl, y así fue: “En el acta de matrimonio de mi abuela los funcionarios anotaron: hija de León Saúl, otomano, residente en Brasil”. Brasil, que para ese entonces significaba “el fin del mundo”, la metonimia en la que se reducía toda América, un continente desbordado, ignoto y, sobre todo, alejado.

El sombrero, como otro objeto-testimonio, también aparece en el relato de Luisa de la siguiente manera: “Cada sombrero que hago es para irme” (2023, p. 141). Luisa se fue a América para vengarse del



padre por haberlas dejado solas, para ello hacía y vendía sombreros, lo cual repite en un texto más adelante: “Un solo sombrero y comes un mes” (2023: 143). A León Saúl, a quien la muerte le quitó el sombrero, también le quitó lo que lo vinculaba con el territorio del que escapó descalzo. Finalmente dice el poema: “ha pagado su precio”. Sin embargo, la familia lo siguió sin olvidar nunca de dónde venían. El simbolismo del sombrero no termina ahí. En general, el *chapeo*, como se dice en judeoespañol, se relaciona con la decencia femenina y el estatus social, pues el pelo suelto podía llegar a distraer a los hombres. León, en la búsqueda por su genealogía, hurga también en tradiciones que le resultan no solo desconocidas, sino también inaceptables, de forma que las expone en el texto y las lleva a su territorio. Frente al antiguo rito de duelo judío, en el que muchas mujeres se arrancaban mechones de pelo, la madre, tras comenzar la quimioterapia, se sacude los pelos y se compra un sombrero. El texto queda así totalmente cerrado, reconociendo una tradición sin la obligación de rendirle culto. El sombrero traza, a su vez, una genealogía, como si se tratara de un objeto heredado, por distintos motivos, de mano en mano, o, mejor dicho, de cabeza en cabeza.

Esta primera parte correspondiente a Luisa termina con las dos figuras femeninas presentes: el yo enunciativo y la madre, junto a la ropa mojada que ha impregnado el escenario de cada uno de los poemas. Nuevamente, la misma imagen: “¿Hará polvo la muerte sus talones desnudos, sus pies sin zapatos, escapados, como los míos?” (2023, p. 147). Lo curioso de esta pregunta es que los pies de ese sujeto-niña o sujeto-hija no son parecidos a los del padre escapado del ejército turco, sino que los de él son como los suyos. Aquel que por ir descalzo no tenía dónde afincarse, y que en la repetición de la imagen, es legado el desamparo a todo un linaje. Hay, por tanto, en la planta de los pies un destino trazado, condenado a andar y andar.

La tercera y última parte de *El saco de Douglas*, titulada “Alegre 1971”, también está únicamente escrita en castellano, pero cambia vertiginosamente la mirada y la voz: la madre de una pequeña criatura llamada el Chocho es quien toma la palabra. Desde el primer poema se trabajan cuestiones referidas a la maternidad deconstruida de la visión idílica que de esta se suele tener. El hijo asoma con inocencia en cada una de las postales cotidianas que estos fragmentos describen. Estos textos se han reducido a una simplicidad que invita a un espacio más sosegado, una casa iluminada en tonos naranjas, en el que “las cicatrices pican” (2023, p. 179), porque hay un cuerpo trabajando silenciosamente curando las heridas y las sombras. Finalmente, se dice que “el mundo no pesa más que la mano de un chico sobre los hombros” (2023, p. 182). Después de tanto desplazamiento y dolor, la casa



parece volver a estar en orden, probablemente en otra orilla a la que llegaron los pies descalzos, escapados. Se puede retomar el poema de Carlos Drummond de Andrade (2001, p. 16) con el que Denise León dialoga: “Llegó un tiempo en que la vida es una orden”. A pesar de los pesares, se siguen sosteniendo en pie con un niño con el que nace una nueva era. “Todo se acabará conmigo”, mencionamos en el apartado de Luisa, y si tenemos en cuenta que *eskapar* significa, en djudezmo, ‘acabar’, el haberse escapado implica necesariamente un fin.

En uno de los poemas de *Mesa de pájaros* se atestigua una resignación: “no nos curaremos nunca” (2023, p. 341), ni de la muerte ni de la ausencia que causa la huida, y añade: “Sabemos bien de qué están hechas las casas”. En su casa, más allá de los azulejos con flores, el reloj y las alfombras, “hay un zapato. / Un zapato solo / que flota”. La fuerza de estos versos finales radica en la carga simbólica de este objeto, que remite a los ‘chapines’ del padre que huyó del ejército turco en los textos de *Poemas de Estambul* y *El saco de Douglas*. Es significativo que este símbolo metonímico ahora flote, convirtiéndose en el único vestigio que sobrevive a las sombras y resiste el embate del olvido. El zapato es el testimonio de una historia que persiste hasta el presente y que debe ser asumida, aunque el agua siempre regrese y “arrase con todo” (2023, p. 355). La muerte impregna cada página, transformando el poema en un receptáculo de la ausencia.

La última sección del poemario se cierra con la pregunta “para qué se viaja” (2023, p. 358). El yo lírico se responde a sí mismo: “Sólo hay / quien escapa / y quien persigue”. Para este sujeto enunciativo, el viaje no solo se circunscribe a la casa como un espacio físico, también la recorre como un archivo vivo de todo aquello que alguna vez la habitó. Es, a la vez, una pesquisa y una huida de las sombras del pasado. En esta tensión se desplaza el yo lírico, persiguiendo respuestas y enfrentando una deuda aún pendiente: devolver el zapato que flota sobre el agua del olvido.

Conclusiones

Se ha podido comprobar a través de los poemas de Denise León, que en las terceras generaciones de migrantes son operativos los términos utilizados tradicionalmente para las víctimas del Holocausto. La posmemoria, introducida por Marianne Hirsch (1997), así como la memoria *ausente*, *tardía*, *prostática*, *agujereada* o *vicaria*, se produce también en el caso de la experiencia migrante, que se lega a las siguientes generaciones como un hecho traumático del que quedan lagunas. Los silencios son asimilados y resignificados desde la sensibilidad del presente, con el fin de permitir que distintos recuerdos de un mismo



hecho coexistan: el que transmite en primera persona el sujeto migrante, el que el sujeto lírico reconstruye a partir de lo escuchado y el experimentado por el descendiente de migrantes en el cruce de dos o más culturas. Todas estas formas de enfrentarse al hecho migratorio se funden en el mismo sujeto poético que va y viene del pasado al presente, en ocasiones encarnando la figura del familiar que migró, y, en otras, corporizando la poeta-heredera que, en la escritura, plasma su propia experiencia de recepción de la memoria ajena y la resignifica para contar la propia memoria.

La posmemoria en este sentido consistiría en el recuerdo que sigue vigente en el presente, ya sea como retazo que permite imaginar y reconstruir el pasado o como objeto que guarda una imagen fugaz y poderosa que logró resistir el tiempo. La poeta sabe, de este modo, que deberá trabajar en las grietas del discurso, aceptando esos vacíos y proponiendo formas de pensar la historia mediante la imaginación.

Denise León se apropia del mecanismo de la herencia: la repetición. Este será también su recurso discursivo que logra una cohesión, una resonancia y un eco de palabras que, a su vez, provienen del pasado. Se reitera lo ya expresado en poemas anteriores, al igual que las imágenes que se repiten de generación en generación. En este sentido, la literatura sería una forma de reescritura, en la que las variaciones dan indicios de aquello que permanece inmutable, esencial, y que constituye la auténtica herencia.

León trabaja con imágenes particulares en torno a las cuales orbita su poética. En ese sentido, los zapatos son objetos-testimonio que dan cuenta del desplazamiento forzado, de la huida, del abandono, de las preguntas sin respuesta sobre la existencia suspendida de los familiares que iniciaron el traslado. En este caso, es tan importante el relato del que se fue como del que tuvo que quedarse aguardando el regreso. La herencia de pies escapados, como si el desplazamiento se transmitiera también corporalmente a los descendientes, confiere al yo lírico la necesidad de ir tras los pasos. En este sentido, la búsqueda responde a un interés por encontrar la pertenencia a un linaje. Las mismas incógnitas impulsan, desde el presente, la mirada hacia el pasado.

Así, la escritura responde, por un lado, a los jirones de un tejido familiar cuyo punto de inflexión se encuentra en la migración; por otro, a lo que nunca se dijo y dificulta la construcción de un relato completo. La intuición de cómo pudo haber sido experimentada la migración por quienes se desplazaron, por quienes fueron testigos y por la poeta es lo que permite, finalmente, la escritura. El desconocimiento intensifica la



relación entre la migración y el trauma, de modo que el desarraigo deja huellas que se proyectan en el futuro.

Referencias

- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Manantial.
- Drummond de Andrade, C. (2001). *Carlos Drummond de Andrade* (Vol. 45). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foffani, E. (2001). La lengua salvada: Acerca de dibaxu de Juan Gelman. *Orbis Tertius*, 4(8), 149-166.
- Gabbay, C. (2022). Neodjudezmo en la lírica latinoamericana disidente: La construcción de registros intersticiales entre la autotraducción y el glosario. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 15(1), 65-94. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a05>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- León, D. (2022). *Árbol que tiembla*. La Ballesta Magnífica.
- León, D. (2023). *Nostalgias del Imbat: Poesía reunida*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Perassi, E. (2020). Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario. *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*, (16), 261-289. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.18407>
- Rulfo, J. (1997). *Pedro Páramo y el llano en llamas*. Planeta.
- Seferis, Y. (1986). *Poesía completa*. Alianza.
- Steiner, G. (2009). *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Adriana Hidalgo.

