

Raíces en el exilio: mujeres saharauis, literatura y activismo en *Flores de papel* de Ebbaba Hameida

MARÍA JOSÉ GONZÁLVEZ DOMÍNGUEZ

University of Westminster

m.gonzalvezdominguez@westminster.ac.uk

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA METÁFORA DE LA ACACIA Y EL EXILIO

«¿Puede una acacia sobrevivir si extirpan sus raíces?» (Hameida 2025: 51). La pregunta de Leila, abuela de la narradora, condensa la tensión entre desarraigamiento y resistencia que atraviesa *Flores de papel*. Dentro del sistema literario saharaui en español –configurado por autores y autoras como Bahia Mahmud Awah, Limam Boicha, Zahra Hasnaui y Conchi Moya–, *Flores de papel* se erige como la primera novela escrita por una mujer saharaui desde la diáspora, prolongando la memoria colectiva que ya expresaban obras como el poemario *Ritos de jaima* (Boicha 2012) o la antología de relatos *Acacias del éxodo* (Moya 2019). Publicada en español, la obra participa en los diálogos contemporáneos en torno a la comunidad hispanohablante –especialmente entre África y la península ibérica–, lo que pone de relieve su condición transnacional y su compromiso con la visibilización de la causa del pueblo y las mujeres saharauis.

En esta obra, la periodista y escritora saharaui Ebbaba Hameida convierte la memoria de tres generaciones de mujeres en una novela testimonial ficcionalizada, situada entre la realidad histórica y la ficción literaria. La acacia, emblema de resiliencia y permanencia en la poesía saharaui –asociada a la memoria y la continuidad cultural en el imaginario del exilio (Moya 2019)–, se convierte en representación del pueblo desplazado y de las mujeres que sostienen la vida colectiva frente al colonialismo, la guerra, la huida, la diáspora y la búsqueda de identidad.

Este artículo propone leer la novela como una forma de activismo a través de la palabra, donde el testimonio íntimo se transforma en una denuncia colectiva y en un espacio de elaboración cultural. A partir de esta perspectiva, se buscará responder a dos preguntas centrales: ¿cómo se transforma el activismo en literatura? y ¿cómo la escritura de mujeres

saharauis, en diálogo con las tradiciones afro-ibéricas y afro-iberoamericanas, se relaciona con la realidad que viven y observan?

1.2. EBBABA HAMEIDA Y FLORES DE PAPEL

Ebbaba Hameida Hafed (campamentos de refugiados saharauis de Tinduf, 1992) constituye una de las voces emergentes más significativas de la literatura y el periodismo saharaui contemporáneo. Periodista de formación, licenciada en la Universidad Complutense de Madrid y doctora *cum laude* en Periodismo en 2022, ha desarrollado su carrera profesional en RTVE, donde se ha especializado en temas de migración, derechos de las mujeres y conflictos internacionales, con coberturas en Ucrania, Somalia, Irán o el Mediterráneo. En paralelo, su compromiso con la libertad de prensa la ha llevado a desempeñar un papel destacado en Reporteros Sin Fronteras, organización en la que ocupa desde 2023 la vicepresidencia segunda de la sección española. En 2019, fue además portavoz del movimiento de mujeres periodistas en España, reivindicando un periodismo libre de estereotipos y sesgos de género. Estas experiencias conforman un perfil que conjuga activismo y comunicación, proyectando una voz pública que trasciende las fronteras del Sáhara Occidental y sitúa su figura en un escenario transnacional. Esa proyección ética y comunicativa encuentra en *Flores de papel* una prolongación literaria, donde la autora transforma su experiencia periodística y su compromiso con la palabra en una forma de memoria y resistencia.

La trayectoria vital de Hameida está profundamente marcada por el exilio y la diáspora. Nacida en el campamento de Hagunia, salió de Tinduf a los cinco años por motivos de salud, dado que la celiaquía hacía inviable su supervivencia en un entorno tan precario como el desierto. Creció en Italia, acogida por una familia, donde permaneció durante nueve años antes de regresar brevemente a los campamentos y, finalmente, establecerse en España, en la localidad de Don Benito (Badajoz). Esta experiencia de tránsito entre espacios geográficos y culturales divergentes la expuso a tensiones identitarias que ella misma ha descrito como un continuo cuestionamiento sobre su lugar de pertenencia: ¿hija del desierto, italiana de acogida o española de adopción? Esa identidad diáspórica, lejos de resolverse, se ha convertido en la matriz de su escritura, en la que convergen memoria, desplazamiento y reconstrucción subjetiva.

En este marco se sitúa *Flores de papel* (2025), primera obra literaria de la autora, en la que confluyen la herencia testimonial y la exploración ficcional. La novela se articula en torno a tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha, abuela, madre e hija– que funcionan como alegoría de tres dimensiones de la experiencia saharaui: el exilio forzado, el activismo revolucionario y la diáspora. La narración enlaza episodios históricos como la colonización española (1884-1976), la invasión marroquí tras los Acuerdos de Madrid (1975), los bombardeos con napalm y fósforo blanco de 1976, y la instalación en los campamentos de refugiados, con la intimidad de la vida cotidiana, los conflictos intergeneracionales y la construcción de la identidad en tránsito. El resultado es una obra que desborda la clasificación genérica tradicional, pues se mueve entre testimonio ficcionalizado (Sklodowska 1992), la memoria autobiográfica y la ficción literaria, en un gesto de hibridación que otorga densidad estética a la denuncia social.

La autora ha subrayado que escribir *Flores de papel* fue un «desnudo emocional», un ejercicio de empatía hacia su madre y su abuela, mujeres que encarnan un legado de resistencia y a la vez de exigencias patriarciales que ella ha cuestionado desde su propia biografía. En este sentido, la novela no solo recupera la memoria de tres generaciones de

mujeres saharauis, sino que también dialoga con la tensión entre tradición y modernidad, entre herencia cultural y emancipación personal. La crítica ha reconocido ese doble valor de la obra. Rosa Montero la calificó de «relato intenso, emocionante y hermoso de la épica historia de los saharauis», mientras que la cantautora Rozalén destacó su capacidad de convertir la lucha de un pueblo en una cuestión íntima y personal. Estas valoraciones confirman que *Flores de papel* no se limita a narrar la historia de una familia, sino que constituye un dispositivo literario de memoria y de activismo, en el que la palabra se convierte en espacio de resistencia frente al olvido y la marginalización.

Flores de papel se compone de treinta y dos capítulos que alternan las voces de tres mujeres –Aisha, Leila y Naima– en un orden sucesivo que funciona como un tejido narrativo. La disposición de los capítulos responde a una lógica de entrelazamiento: cada voz recoge los hilos de la anterior y los prolonga hacia nuevas experiencias, como si se tratara de hebras que, al unirse, conforman una trenza. Esta estructura no solo organiza el relato, sino que condensa una de sus implicaciones centrales: la memoria saharaui se transmite y se preserva a través de la palabra femenina, que enlaza generaciones distintas en un mismo gesto de resistencia.

La trenza, motivo recurrente en la cultura material y simbólica saharaui, alude también a la importancia del cabello como espacio de identidad y de relación entre mujeres. Peinar, trenzar o teñir el pelo con *henna* son prácticas que expresan la unión comunitaria y la continuidad intergeneracional. En la novela, esa dimensión corporal y estética se traduce en un modo de narrar: los cabellos que se cruzan evocan historias que se entrelazan, y la textura de la trenza recuerda que lo individual no se entiende sino en conexión con lo colectivo. Así, la escritura misma se configura como un acto de cuidado, similar al gesto de una madre o una abuela al peinar a su hija, un gesto que puede leerse también desde las corporáticas de la r-existencia femenina (Ysunza 2024), donde el cuerpo se convierte en territorio de memoria y resistencia frente a la violencia y el desarraigo.

El relato comienza y concluye con la voz de Aisha, lo que otorga a la novela una forma circular que devuelve el protagonismo a la generación más joven, a la que corresponde prolongar la memoria de las anteriores. Aisha, personaje inspirado en la experiencia vital de la propia Ebbaba Hameida, encarna la condición diáspórica y el desarraigo lingüístico, pero también la potencia de la palabra como espacio de reconfiguración identitaria. La alternancia de su voz con las de Leila, marcada por el exilio, y Naima, definida por el activismo, produce una polifonía que abarca casi un siglo de historia saharaui y que se plasma en 280 páginas de testimonio íntimo y colectivo. La circularidad narrativa subraya la idea de continuidad: aunque las circunstancias cambien, las raíces permanecen, sostenidas por la palabra y por la unión entre mujeres.

Esta estructura en forma de trenza, que une generaciones y voces, sitúa *Flores de papel* en el cruce entre memoria y ficción, donde el testimonio deviene literatura. Para comprender este gesto de hibridación, es necesario situar la obra en el marco de los estudios sobre el testimonio, el género y la diáspora.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. TESTIMONIO Y FICCIÓN

La obra de Ebbaba Hameida se inscribe en la tradición del testimonio, entendido no solo como relato personal, sino como forma de representación colectiva de las experiencias

de un pueblo subalternizado. Como señala John Beverley (2004), el testimonio se enuncia desde una posición que aspira a la representatividad colectiva. Sin embargo, esa representatividad no debe asumirse como dada, sino como una voluntad discursiva que se articula en la enunciación y se verifica –si acaso– en la recepción¹, como han advertido diversos estudios sobre las escrituras de la diáspora. En *Flores de papel*, esta tensión entre lo individual y lo colectivo se expresa en la coexistencia de tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha–, que encarnan diferentes modos de narrar la memoria saharaui y proyectarla hacia un horizonte común. En *Flores de papel*, este principio se expande a través de tres voces femeninas que encarnan dimensiones complementarias de la historia saharaui: el exilio, el activismo y la diáspora. El carácter transgenérico de la novela es central, pues la obra transita entre lo autobiográfico, lo documental y lo ficticio. Georgina Skłodowska (1992) ha descrito este tipo de escritura como un «testimonio ficcionalizado», donde la ficción no elimina el valor de verdad, sino que lo potencia al vehicular lo ausente y lo indecible. En el caso de Hameida, lo ausente se manifiesta en aquello que no puede recuperarse plenamente –la tierra perdida, las generaciones separadas por el exilio, los archivos coloniales destruidos–, mientras que lo indecible remite a las experiencias del trauma, la violencia y el desplazamiento que exceden la palabra y encuentran su expresión en gestos, silencios o metáforas corporales.

El carácter subalterno de estas voces conecta con la pregunta de Gayatri Spivak (1988): «¿puede hablar el subalterno?». En *Flores de papel*, las mujeres saharauis no solo hablan, sino que hablan desde un lugar históricamente silenciado: el de las víctimas de la colonización, el patriarcado y la diáspora. No obstante, esa voz no está exenta de mediaciones, entre ellas el idioma español heredado de la colonización. La obra, en este sentido, confirma que toda voz subalterna emerge atravesada por lenguajes ajenos, pero también resignificados.

En *Flores de papel*, la alternancia de voces narrativas cumple una función política y estética. Mientras los capítulos de Leila y Naima están narrados en tercera persona, los de Aisha se construyen en segunda persona, un gesto narrativo poco común que no genera distancia, sino interrupción. Esta elección produce una complicidad afectiva que intensifica la carga ética del relato. En este sentido, y dada la ausencia de una persona explícita, la obra se configura menos como una autobiografía que como una ficción con marcas autobiográficas, confirmando así su carácter literario y su apuesta por la polifonía como forma de resistencia. Como ha señalado Joanna Allan (2024) en su análisis de la poesía saharaui, la segunda persona puede funcionar como una forma de solidaridad que interpela al lector y lo convierte en cómplice del acto testimonial. Esta “segunda persona solidaria” no solo refleja la fractura identitaria de Aisha –situada entre lenguas, países y familias–, sino que también convierte su relato en una invitación ética: quien lee no permanece como un espectador distante, sino que se ve interpelado a ocupar el lugar de la protagonista. De este modo, la narrativa de Hameida confirma la tesis de Spivak acerca de las dificultades de la representación del subalterno, pero propone una solución literaria mediante la complicidad afectiva que genera esta voz híbrida.

¹ Véanse también Gugelberger y Kearney (1991) y Skłodowska (1992), donde se discute la naturaleza relacional y receptiva del testimonio como género.

2.2. EPISTEMOLOGÍAS NÓMADAS

La novela también se articula en torno a una epistemología nómada, que rescata saberes y formas de conocimiento ecológico profundamente enraizados en el desierto. Como observa Allan (2024), «lo que sabe el viento» constituye una forma de conocimiento situada en la movilidad, la incertidumbre y el riesgo. En *Flores de papel*, este saber se manifiesta en referencias a las estaciones del año, las fases de la luna, las noches estrelladas y las cronologías marcadas por el ritmo del cielo y la tierra. La oralidad poética recoge esta tradición, transmitiendo no solo historias familiares, sino también concepciones del tiempo y del destino vinculadas a los ciclos naturales.

El nomadismo aparece como una forma de conocimiento espacial que combina movilidad y resistencia. En el contexto saharaui y árabe, esta movilidad posee además un fuerte componente simbólico: frente al sedentarismo de gran parte del mundo árabe contemporáneo, el nomadismo se asocia tanto con el apego a lo preislámico y a la cultura beduina como con la herencia tuareg del desierto, configurando un imaginario de libertad y pertenencia ancestral (Mundy, Musallam 2000). En la obra analizada, la trashumancia y el movimiento por los *wadis*² constituyen no solo una estrategia de subsistencia, sino también un modo de relacionarse con la incertidumbre del entorno, sean sequías, guerras o desplazamientos forzados. En este sentido, la epistemología nómada no es únicamente una herencia cultural, sino un horizonte de supervivencia y de resistencia frente al colonialismo y al exilio. Como advierte John Noyes (2004), esta lectura debe situarse lejos de la romantización de lo nómada que a veces impregna los estudios postcoloniales: en Hameida, el desplazamiento no es metáfora de libertad absoluta, sino de precariedad, interdependencia y resiliencia.

2.3. HORIZONTES DE EMANCIPACIÓN

El marco teórico se completa con la noción gramsciana de horizonte de emancipación. Gramsci (1971: 126) concibió la cultura como un terreno fundamental para la constitución de una «voluntad colectiva nacional-popular». Esta idea, ya anticipada en sus escritos de juventud –recogidos en *Horizontes de emancipación: Los escritos tempranos (1916–1919)*–, subraya que la labor intelectual y cultural forma parte inseparable de la lucha política, pues es allí donde se gesta la posibilidad de que los oprimidos tomen conciencia de sí mismos como sujetos históricos.

En *Flores de papel*, el desierto opera como horizonte tanto geográfico como político. Desde la mirada de Leila, el horizonte del desierto es memoria y libertad; desde la de Naima, es revolución y activismo; y desde la de Aisha, es identidad en tránsito y búsqueda de pertenencia. El horizonte se convierte, así, en metáfora de la emancipación: aunque físicamente inalcanzable en el exilio, permanece como referencia utópica y afectiva, un espacio hacia el cual se orientan las luchas políticas y las esperanzas personales.

En suma, el marco teórico desde el que se aborda *Flores de papel* articula tres claves fundamentales: el testimonio ficcionalizado como género que transforma la memoria en literatura; la epistemología nómada como forma de saber arraigada en el desierto y transmitida por las mujeres; y el horizonte emancipador que convierte la palabra en instrumento de activismo cultural y político. Estos elementos permiten comprender cómo la

² Un *wad* se asemeja a una rambla, un valle o río seco que el agua baña en la temporada de lluvias y en el que brota la vegetación. Para el plural usamos *wadis*.

obra de Hameida reelabora la experiencia histórica del pueblo saharaui y la proyecta en un espacio literario donde lo íntimo y lo colectivo se entrelazan.

3. AISHA, LEILA, NAIMA: VOCES FEMENINAS TRENZADAS

3.1. LEILA: EL EXILIO Y LA ACACIA

La voz de Leila, la abuela, abre una de las hebras fundamentales de *Flores de papel*: la del exilio forzado y la ruptura del nomadismo saharaui. Su trayectoria vital condensa el tránsito desde la libertad del desierto hasta la sedentarización en casas de adobe y, finalmente, el desplazamiento a los campamentos de refugiados. La pregunta que formula –«¿Puede una acacia sobrevivir si extirpan sus raíces?» (Hameida 2025: 51)– se erige en metáfora central del relato: la acacia, árbol resistente en condiciones extremas, simboliza la permanencia de la identidad saharaui en medio de la violencia colonial y del desarraigo. Como recuerda Zaim Allal en su poema «Hojas de acacia»³, esta especie no solo representa la resistencia a la aridez, sino también la esperanza de regeneración en un territorio hostil, convirtiéndose en emblema cultural de continuidad y pertenencia (Allan 2024: 145).

La experiencia de Leila está narrada en tercera persona, lo que confiere a su voz un carácter de archivo y de memoria transmitida, más que de confesión inmediata, que refuerza su función narrativa. Este procedimiento contrasta con lo que Georgina Skłodowska (1992) identifica como el rasgo distintivo del testimonio latinoamericano –la primera persona que habla en nombre de un “nosotros”–, y subraya en cambio el carácter coral y colectivo de la novela de Hameida. Al situar a Leila en una tercera persona, Hameida adopta una perspectiva que no implica distancia emocional, sino una forma de mediación narrativa: la experiencia personal se integra así en un relato histórico compartido, donde la memoria individual se convierte en memoria cultural. Desde este enfoque, la narración enfatiza su dimensión simbólica: más que una figura individual, Leila encarna a toda una generación de mujeres obligadas a abandonar la movilidad nómada y aceptar una sedentarización impuesta como una cárcel. Su mirada «acostumbrada al horizonte del desierto» contrasta con la rigidez de las paredes de adobe, y su desarraigo se convierte en metáfora del pueblo arrancado de su tierra.

En el relato de Leila, el cuerpo femenino aparece como territorio atravesado por la violencia cultural. La ablación, a la que se alude con brevedad –«no recuerda cuándo se la hicieron» (Hameida 2025: 56)–, inscribe en su memoria una marca de subordinación que atraviesa generaciones. Sin embargo, la resistencia de Leila no se expresa en la confrontación directa, sino en la perseverancia silenciosa de sostener la vida familiar y transmitir valores. Aquí adquiere relevancia la práctica comunitaria del *twiza*⁴, entendida como la unión de mujeres para realizar tareas colectivas, que en la novela simboliza la energía compartida para sobrellevar el peso del exilio. El activismo de Leila, por tanto, no

³ El poema «Hojas de acacia» de Zaim Allal se cita a partir de la traducción al inglés incluida por Joanna Allan en *Saharan Winds: The Cultural Politics of the Western Sahara* (2024). Allan aclara que se trata de una versión libre y no oficial del texto original en árabe *hassanía*.

⁴ Una *twiza* es un día de trabajo colectivo, una expresión de solidaridad entre mujeres. Ellas se unen y ayudan a la más necesitada a coser su nueva jaima si acaba de formar familia, o a repararla y levantarla si el viento la ha descuartizado.

es visible en las formas clásicas de la militancia, sino en el cuidado cotidiano, en la transmisión de la memoria y en la construcción de un hogar donde persiste la idea de «siempre juntas» (28).

La figura de Leila permite así repensar el papel de la mujer en el relato histórico y literario. Su resistencia, aparentemente pasiva pero sostenida en la continuidad de los gestos cotidianos –cuidar, esperar, recordar–, revela una dimensión política en sí misma, pues encarna lo que Beverley (2004) denomina «el valor de la voz subalterna»: un modo de hacer presente aquello que ha sido relegado al silencio. Esa resistencia desde lo íntimo, ejercida desde los márgenes del espacio público, se convierte en una forma de persistencia. Si en los capítulos de Aisha la segunda persona busca la complicidad del lector, en Leila la tercera persona refuerza la condición de archivo, de memoria enraizada que se transmite como herencia. En ese cruce de voces, *Flores de papel* muestra cómo la mujer saharaui no solo resiste, sino que funda comunidad a través de la palabra, la memoria y la vida cotidiana.

3.2. NAIMA: EL ACTIVISMO Y EL CUIDADO

La figura de Naima, madre de la narradora, encarna la dimensión más explícitamente política de *Flores de papel*, aunque su activismo no se limita a la militancia armada, sino que se manifiesta también en el ámbito del cuidado. Enfermera de formación, su labor se basa en el cruce entre la sanación de los cuerpos heridos por la guerra y el sostentimiento de la vida cotidiana en los campamentos. Naima siempre tenía sus manos ocupadas, cosiendo heridas o preparando té, subrayando cómo la práctica del cuidado deviene al mismo tiempo gesto íntimo y acción política. Esta doble función conecta con lo que Joan Tronto (1993) conceptualiza como «ética del cuidado»: un marco que desborda lo privado y constituye una dimensión central de la ciudadanía y de la resistencia.

La narración en tercera persona otorga a Naima un carácter que transciende lo individual: su historia, enmarcada en la militancia y el activismo, condensa la experiencia de una generación de mujeres saharauis que sostuvieron la revolución desde la retaguardia. De este modo, su voz adquiere un carácter colectivo, no tanto por la forma narrativa como por la función simbólica que cumple dentro del relato, al encarnar lo que Beverley (2004) define como la aspiración del testimonio a representar una conciencia común más que una biografía personal. Naima representa a las mujeres que, en medio de los bombardeos con napalm y fósforo blanco, sostuvieron la supervivencia de sus comunidades. Su cuerpo, atravesado por el dolor del parto, las enfermedades y el cansancio, se convierte en símbolo de lo que Paul B. Preciado (2008) denominaría un «cuerpo político», en el que la biografía individual se entrelaza con la historia de un pueblo.

El activismo de Naima se articula en torno a la jaima, espacio que en la novela aparece no solo como refugio, sino como microcosmos político. Allí, mujeres y niñas aprenden valores de resistencia, transmiten la lengua *hassanía* (el árabe saharaui) y ejercen lo que Allan (2019) ha descrito como una «resistencia silenciada»: un activismo no siempre visible, pero profundamente eficaz para sostener las luchas de largo aliento. En palabras de la narradora, en la jaima no solo se sobrevivía, se conspiraba con agujas, canciones y relatos, «En la jaima reina la complicidad» (Hameida 2025: 117). De este modo, la jaima deviene archivo vivo, lugar donde la memoria y el futuro se trenzan a través de lo cotidiano.

Naima encarna también una forma de estoicismo que recuerda a la filosofía clásica, en tanto convierte la adversidad en oportunidad de fortaleza. «Naima intenta mostrarse como la mujer independiente que quiere ser» (147), se afirma, señalando que su

resistencia radica en transformar el dolor en ejemplo. En este sentido, la obra vincula el activismo femenino con una pedagogía emocional: no solo sanar heridas, sino enseñar a resistir con dignidad. Aquí se entrelazan la ya citada noción gramsciana de «horizonte de emancipación» y la epistemología nómada, pues el cuidado cotidiano se proyecta como práctica emancipadora en un contexto de movilidad forzada y de precariedad estructural.

Así, el personaje de Naima muestra cómo el activismo en *Flores de papel* se despliega no solo en la lucha armada o en la protesta pública, sino en el cuidado, en la transmisión cultural y en la persistencia de la vida. Frente a la violencia colonial y patriarcal, Naima afirma que «resistiremos, pero con alegría» (122), condensando la ética de un pueblo que ha sabido convertir el dolor en motor de esperanza colectiva.

3.3. AISHA: LA DIÁSPORA Y LA PALABRA

Aisha, la nieta, constituye la voz más íntima y a la vez más innovadora de *Flores de papel*. Su relato, escrito en segunda persona interpela directamente al lector y lo convierte en cómplice del acto testimonial. Esta elección estilística produce un efecto doble. Por un lado, refleja la fractura identitaria de Aisha, dividida entre geografías, lenguas y genealogías: al dirigirse a sí misma como “tú”, la narradora escenifica una escisión del yo: la voz que narra y la voz narrada ya no coinciden, lo que traduce literariamente la experiencia de una identidad diáspórica y desplazada. La segunda persona funciona así como un desdoblamiento interior, un diálogo con la propia memoria desde la distancia que impone el exilio. Por otro, abre un espacio ético en el que la experiencia diáspórica se comparte como si fuera también nuestra, invitando a ocupar ese lugar de desarraigado. Frente a la tercera persona de Leila y Naima, que transmite memoria y archivo, la voz de Aisha reclama complicidad, traza un puente afectivo y sitúa a quien lee dentro de la diáspora, haciéndolo partícipe de su incertidumbre. En este sentido, *Flores de papel* puede leerse como una historia ficcional con carga histórica, donde la experiencia individual se convierte en una labor de reconstrucción colectiva de la memoria saharaui.

La historia de Aisha condensa el dilema de toda identidad migrante: crecer entre lenguas que no se superponen plenamente, entre países que la aceptan de forma parcial y con la herida de un origen siempre inaccesible. En su relato, Italia y España aparecen como escenarios de racismo, contradicciones y distancia respecto a sus raíces, pero también como lugares de posibilidad donde la palabra literaria deviene refugio. El personaje inspirado en la propia autora recuerda: «¿Por qué no puedo ser de aquí y de allí?» (131), revelando el desgarro de una identidad en tránsito que puede entenderse, en un sentido simbólico, como una condición liminar –es decir, de umbral y redefinición del yo (Turner 1969: 102-103)–. Aunque esta experiencia podría evocar el esquema tripartito de los ritos de tránsito (Van Gennep 1909; Turner 1969), *Flores de papel* traslada dicho modelo desde el terreno ritual al literario. La transformación de Aisha no depende de una ceremonia social ni de la validación comunitaria, sino de un proceso narrativo en el que la escritura misma se convierte en acto de paso: del exilio a la palabra, del silencio a la agencia. Lejos de culminar en la reincorporación a un orden previo, la liminalidad se reformula como espacio de subjetivación y potencia creativa, generadora de agencia y de voz.

Esta lectura se alinea con las perspectivas feministas contemporáneas de Judith Butler (2006) y Fedra Cuestas (2016), para quienes las identidades precarias o no plenamente reconocidas no suponen carencia, sino condición de posibilidad para nuevos modos de existencia y resistencia. Desde esta perspectiva, la experiencia liminar de Aisha puede leerse como una práctica de reconfiguración identitaria semejante a las *borderlands* de

Anzaldúa (1987) –espacios fronterizos donde las identidades mestizas se reinventan desde el conflicto– o a las subjetividades nómadas de Braidotti (1994), que conciben el desplazamiento como una forma de conocimiento encarnado. En esa misma línea, la novela converge con la visión de Paul Gilroy (1993) sobre el *Black Atlantic*, entendido como un ámbito de intercambio y reinvención donde la identidad diaspórica deja de ser ausencia para devenir práctica viva de relación y movimiento.

De este modo, *Flores de papel* transforma el desgarro del exilio en una forma de pertenencia móvil y relacional. A través de Aisha, la novela muestra que la identidad diaspórica no se limita a la nostalgia del origen, sino que se redefine en el movimiento y en la creación literaria. Aisha no es únicamente heredera de un legado saharaui, sino también parte de una genealogía afro-ibérica y afro-iberoamericana, donde las mujeres escritoras articulan la memoria de la diáspora a través de la literatura.

La ficción desempeña aquí un papel crucial. Frente a la imposibilidad de narrar plenamente la pérdida y el desarraigamiento, Aisha inventa un personaje, Marco, que representa el refugio afectivo y la posibilidad de recomponer la identidad fragmentada. Este recurso literario, más que un escapismo, funciona como estrategia de resistencia cultural: el acto de narrar lo que falta equivale a hacerlo presente. Como señala Georgina Skłodowska (1992), la ficción en el testimonio no resta veracidad, sino que otorga densidad simbólica a lo ausente, y en *Flores de papel* esta invención adquiere la fuerza de un activismo literario que no se conforma con la memoria heredada, sino que crea mundos posibles. En este sentido, la novela puede leerse como un testimonio colectivo no tanto por su vínculo biográfico, sino por su función representativa: al entrelazar tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha–, la obra reconstruye la historia del pueblo saharaui desde una perspectiva íntima, donde la experiencia personal se convierte en vehículo de memoria histórica y denuncia política. Así, el testimonio no reside en el “yo”, de la autora, sino en la comunidad que su palabra convoca.

En Aisha confluyen, además, las tensiones entre la tradición recibida y la emancipación buscada. Educada en una cultura que exigía «ser una buena mujer saharaui», la narradora confiesa su rebeldía frente a los mandatos de género, pero al mismo tiempo reconoce la fuerza de la herencia materna y de la abuela. Esta ambivalencia se expresa en su relación con la lengua: el *hassanía* como raíz, el árabe como horizonte cultural, el español como lengua de escritura y el italiano como lengua de infancia. Tal poliglosia refleja lo que Glissant (1990) denominó la «poética de la relación», un entramado lingüístico que resiste a la homogeneidad y que convierte la literatura en espacio de traducción, negociación y supervivencia.

A través de Aisha, la novela alcanza su dimensión más consciente de sí misma: la palabra se convierte en acción política, en activismo a través de la literatura. La narración comienza y termina con su voz, cerrando un círculo que devuelve a la generación joven la responsabilidad de prolongar la memoria. Como afirma en uno de los pasajes más reveladores: «la guerra ya nos ha robado bastante; no podemos dejar que nos robe también la alegría de vivir» (Hameida 2025: 122). En esta frase se condensa la ética de la resiliencia: resistir no es solo persistir en el dolor, sino sostener la esperanza y afirmar la vida en medio de la pérdida. Aisha encarna, así, la dimensión más radical de *Flores de papel*: la de transformar el desarraigamiento en palabra, y la palabra en una forma de emancipación colectiva.

Las tres voces femeninas que sostienen *Flores de papel* trazan, por tanto, una trenza narrativa donde se entrelazan exilio, activismo y diáspora. Leila encarna la memoria del desarraigamiento y la fuerza silenciosa de la comunidad; Naima, el activismo desde el cuidado

y la resistencia cotidiana; y Aisha, la palabra como lugar de reconstrucción identitaria en la diáspora. Si cada una de ellas refleja un aspecto del ser mujer saharaui en distintos contextos históricos, juntas componen un mosaico polifónico que no pretende representar la totalidad de la historia saharaui, sino recrear una memoria afectiva y colectiva que emerge desde lo personal y lo femenino. De este modo, la novela transforma la vivencia individual en un espacio simbólico de diálogo entre generaciones y en una forma literaria de resistencia cultural. Paralelamente, estas voces no flotan en un vacío: están íntimamente ligadas a los paisajes del desierto, a los espacios de la jaima, a los cuerpos que portan marcas de violencia y cuidado, y a las fuerzas naturales –el viento, la luna, las estrellas– que configuran la memoria y el horizonte. Es en esa intersección entre voces, cuerpos y territorios donde la novela despliega su dimensión estética y política, permitiendo que la literatura se convierta en activismo encarnado.

4. ESPACIOS, CUERPOS Y PAISAJES

En *Flores de papel*, los espacios del desierto, los cuerpos de las mujeres y los paisajes que los rodean no constituyen meros escenarios, sino dimensiones activas de la memoria y la resistencia. La novela muestra cómo los territorios físicos y simbólicos se inscriben en la subjetividad femenina y cómo, a través de ellos, se articula una forma de activismo cultural que conjuga lo íntimo y lo colectivo.

El espacio del desierto aparece representado como un lugar de libertad y arraigo frente a la sedentarización forzada en los campamentos o en las casas de adobe. Para Leila, acostumbrada al horizonte sin límites, las paredes constituyen una prisión, mientras que el desierto abierto encarna la memoria de un pasado nómada y de una identidad vinculada a la movilidad. Este contraste recuerda lo que Allan (2024) denomina «epistemología nómada», un saber nacido de la trashumancia y de la relación con la incertidumbre. En la novela, las referencias a las estaciones, la luna o las estrellas no son meramente decorativas, sino que reproducen una cosmovisión donde el tiempo se mide de acuerdo con la naturaleza y no con calendarios impuestos. De este modo, el espacio natural se convierte en archivo cultural y político, capaz de resistir los intentos de borrado colonial.

El cuerpo de las mujeres, por su parte, es representado como territorio de inscripciones dolorosas pero también como espacio de cuidado y de transmisión. Leila porta la marca de la ablación, inscrita en su infancia como huella de una tradición patriarcal que atraviesa generaciones. Naima, en cambio, encarna el cuerpo como cuidado y como activismo: su trabajo como enfermera y su maternidad ponen en evidencia una resistencia que no se ejerce con las armas, sino con la persistencia de sostener la vida. A través de ellas se evidencia lo que Rita Segato (2013) ha definido como la «pedagogía de la残酷», pero también su reverso: la pedagogía de la resistencia que surge de la comunidad femenina. El uso de la *henna* en la novela, práctica estética y ritual, inscribe en el cuerpo femenino una memoria de continuidad cultural que convierte la piel en superficie narrativa.

El paisaje, en cambio, introduce una dimensión estética y simbólica que excede la materialidad del espacio. El horizonte abierto del desierto es percibido como metáfora de libertad y esperanza, mientras que los elementos naturales –la acacia, las estrellas, la luna– condensan significados culturales y afectivos. El viento, y en particular el siroco, ocupa un lugar destacado en esta poética. Su fuerza devastadora funciona como metáfora del intento de borrar la memoria y dispersar a la comunidad; pero también, siguiendo la lectura de Allan (2024) sobre la poesía saharaui, el viento se transforma en archivo sensorial

que guarda la memoria del pueblo en exilio. En *Flores de papel*, el paisaje recuerda que la identidad saharaui no se fija en fronteras estáticas, sino que se desplaza, resuena y persiste más allá de los límites impuestos por la colonización y el despojo.

En suma, los espacios físicos y los paisajes simbólicos, junto con los cuerpos femeninos, no son elementos secundarios, sino actores fundamentales de la narrativa y del activismo literario. El desierto como espacio de supervivencia, el horizonte como paisaje emancipador, el cuerpo como territorio de memoria y resistencia, y el viento como archivo de lo vivido constituyen ejes que permiten comprender cómo lo natural y lo humano se entrelazan en una misma lógica de supervivencia. A través de ellos, *Flores de papel* proyecta una poética de la resistencia en la que las mujeres, lejos de ser víctimas pasivas, se presentan como guardianas de la vida, del territorio y de la palabra.

4.1. ESPACIOS DEL DESIERTO

«El desierto jamás me traiciona» (Hameida 2025: 202). Con esta afirmación, *Flores de papel* sitúa al desierto como un espacio de fidelidad y arraigo frente a la inestabilidad del exilio y la precariedad de los campamentos de refugiados. El desierto no es descrito únicamente como geografía árida, sino como un lugar ontológico que sostiene la identidad saharaui, un «espacio de libertad» que contrasta con la sensación de encierro en las casas de adobe, donde Leila siente que «los muros, herméticos y nada flexibles, la obligan a renunciar a la vida en movimiento» (49). La novela recupera así la experiencia del nómada como forma de vida ligada a la movilidad, a la lectura de los ciclos naturales y a un vínculo profundo con la tierra.

Este espacio adquiere un carácter epistémico. Como recuerda Allan (2024), la poesía saharaui se funda en «lo que sabe el viento», una epistemología nómada que concibe el conocimiento desde la movilidad y la incertidumbre. En la obra, la referencia a las estaciones, la luna y las estrellas reproduce esta cosmovisión, en la que el tiempo se mide por los ritmos de la naturaleza y no por calendarios impuestos. El desierto se convierte en archivo cultural: en sus dunas y *wadis* residen las memorias de tránsito, las rutas de la trashumancia y las huellas de quienes lo habitan.

Al mismo tiempo, el espacio del desierto funciona como horizonte político. Desde la perspectiva gramsciana, el horizonte no es una mera línea geográfica, sino un lugar de proyección emancipadora, una utopía que articula la voluntad colectiva (Gramsci 1971). En *Flores de papel*, el horizonte del desierto condensa tanto la nostalgia por la tierra perdida como la aspiración a la autodeterminación. Para Leila, ese horizonte es memoria y libertad; para Naima, es lucha revolucionaria; para Aisha, es búsqueda de identidad en la diáspora. Así, el espacio del desierto, al mismo tiempo concreto y metafórico, conjuga memoria, resistencia y esperanza.

En suma, el desierto en *Flores de papel* no constituye un decorado pasivo, sino un agente activo que sostiene la identidad colectiva. Espacio de libertad frente al encierro, archivo cultural frente al olvido, horizonte emancipador frente al despojo, el desierto confirma que la literatura de Hameida convierte el paisaje natural en categoría política y cultural. En él, las mujeres saharauis encuentran no solo un refugio de pertenencia, sino también un lugar desde el que enunciar su resistencia.

4.2. CUERPO, HERIDA Y SANACIÓN

En *Flores de papel*, el cuerpo de las mujeres saharauis se erige como un territorio simbólico en el que se inscriben tanto las marcas de la violencia como los signos de la continuidad cultural. Leila condensa la transmisión silenciosa del dolor y la normalización de la violencia sobre los cuerpos femeninos, convertidos en depositarios de una historia colectiva de control y resistencia. Naima enfrenta el desgaste físico del trabajo y del activismo incluso en los últimos meses de embarazo, recordando que su cuerpo, agotado y al mismo tiempo fértil, es atravesado por la guerra y por la urgencia de sostener la vida. La llegada de su hija Aisha coincide con el alto el fuego, como si el propio nacimiento simbolizara una frontera temporal: la guerra no concluye, pero la vida se abre paso.

Sin embargo, los cuerpos en la novela no aparecen únicamente como víctimas de la violencia, sino también como lienzos de resistencia y espacios de celebración. El carácter comunitario del cuerpo se actualiza en el contacto físico entre mujeres, en el cuidado mutuo y en la transmisión de gestos y saberes. Peinar, trenzar el cabello o aplicar la *henna* se presentan como actos de intimidad compartida que, más allá de la estética, reafirman la unión intergeneracional y la continuidad cultural: «Destacan las flores y las geometrías dibujadas sobre tus manos con la henna. Sentada sobre una duna, tus brazos arrullan con fuerza al niño» (Hameida 2025: 132). Este gesto poético confirma cómo las manos tatuadas de *henna* o los cabellos entrelazados son formas de escritura sobre la piel: un archivo corporal que inscribe pertenencia, genealogía y deseo de futuro.

Esta dimensión corporal conecta con una metáfora central en la novela: la rosa de Jericó:

La rosa de Jericó es como una flor de papel, sin humedad se arruga y queda desnuda de hojas y flores. Resiste, en una especie de letargo mortal, esperando la codiciada humedad del desierto. Y es que, el roce de una sola gota de agua, una simple lágrima, la hace volver a abrir sus espinosas ramas en forma de abrazo dispuesta a engullir el sol de su entorno (8).

La prosa de Hameida en este fragmento adopta un tono poético y sensorial, donde la imagen de la flor que «se arruga» y «aguarda la humedad» condensa la tensión entre fragilidad y persistencia que recorre toda la obra. El verbo «engullir», cargado de fuerza vital, introduce una inversión significativa: frente al sol –símbolo de aridez y de dominio–, la flor femenina no se limita a sobrevivir, sino que asimila su entorno y lo transforma. Esta ansia de «engullir el sol» puede leerse como una metáfora del deseo de reapropiación, del impulso de absorber la luz que antes quemaba. El cuerpo femenino, como esta flor, parece quebrarse bajo la violencia y la precariedad, pero permanece latente, dispuesto a renacer ante el contacto comunitario o afectivo. Así, tanto la rosa como los cuerpos de las protagonistas simbolizan una resistencia en suspensión, un renacimiento constante que recuerda al ciclo primaveral en el que Aisha decide emprender su viaje.

Estos gestos cotidianos dialogan con la noción de cuerpo-territorio desarrollada por los feminismos comunitarios latinoamericanos (Cabral 2010; Paredes 2017). En *Flores de papel*, el cuerpo femenino es el primer espacio de soberanía, inseparable del desierto al que pertenece. Al igual que el territorio físico, el cuerpo es marcado por la violencia, pero también regenerado por los rituales comunitarios que lo resignifican. Las trenzas, los tatuajes de *henna*, los roces entre pieles o la evocación de la rosa de Jericó constituyen así mapas simbólicos de resistencia: huellas de una cultura que se niega a desaparecer pese al exilio y la diáspora.

La novela muestra que, frente al intento colonial y patriarcal de borrar memorias, las mujeres hacen del cuerpo un archivo y un territorio de lucha. En esa medida, la dimensión corporal se convierte en un lenguaje que combina dolor y alegría, herida y celebración. La resistencia saharaui, entonces, no se expresa solo en la arena del desierto o en los campamentos de refugiados, sino también en los cuerpos vivos, tatuados, trenzados, maternales y renacientes –como la rosa de Jericó– que sostienen, celebran y renuevan la memoria de un pueblo.

5. LENGUAJE Y RECURSOS NARRATIVOS

En *Flores de papel*, el lenguaje no se limita a vehicular una historia, sino que actúa como dispositivo político y cultural capaz de transformar la experiencia íntima en memoria colectiva. La novela se inscribe en la tradición testimonial, pero la reconfigura a través de estrategias narrativas que entrelazan memoria, documento y ficción. Como sostiene Georgina Skłodowska (1992: 45), la hibridez del testimonio “ficcionalizado” no resta veracidad, sino que otorga densidad a lo ausente y lo indecible. Esta dimensión se hace explícita en la afirmación de Aisha: «en la ficción encontraste la forma de saciar los deseos» (Hameida 2025: 129), que convierte la escritura en un ejercicio de reparación simbólica y en una forma de imaginar mundos posibles.

Uno de los gestos más innovadores es el uso de la segunda persona en los capítulos de Aisha, frente a la tercera persona que organiza las voces de Leila y Naima. Esta estrategia poco frecuente produce un doble efecto: refleja la fractura identitaria de Aisha –situada entre lenguas, países y genealogías– y, al mismo tiempo, interpela al lector de manera directa. Como ha señalado Joanna Allan (2024), esta voz interactiva o empática constituye una forma de complicidad ética que transforma al receptor en partícipe del acto testimonial. De este modo, *Flores de papel* confirma la dificultad que advertía Spivak (1988) respecto a la representación del subalterno, pero ofrece una solución literaria: la voz híbrida de Aisha reclama ser escuchada no desde la distancia, sino desde la cercanía afectiva.

El lenguaje de la obra no solo se articula en torno a las voces narrativas, sino también en torno a su inscripción sensorial y cultural. La incorporación de términos en *hassanía* –*melfas*⁵, piedra de kohl, ritual del té, léxico de la enfermedad y del cuidado– enlaza el ámbito doméstico con el archivo cultural, introduciendo en la lengua colonial (el español) los registros de la experiencia saharaui. En este sentido, la obra encarna lo que Alison Phipps (2016: 87) identifica como la dimensión política del testimonio femenino: una práctica de resistencia que enlaza lo íntimo y lo colectivo, y que convierte el detalle cotidiano en un acto de memoria. La alternancia lingüística opera como una poética de la traducción y de la supervivencia: el *hassanía* resiste dentro del castellano como huella de lo irrenunciable.

La temporalidad también se construye a través del lenguaje poético. Las estaciones del año, vinculadas al ritmo del desierto, funcionan como cronología cultural alternativa frente a los calendarios coloniales. Que Aisha decida marcharse en primavera resulta especialmente significativo: no se trata solo de un dato anecdótico, sino de una metáfora de renacimiento y tránsito. La primavera es aquí un horizonte de transformación, en la medida en que vincula la biografía individual con los ciclos naturales, recuperando lo que

⁵ Vestimenta de las mujeres saharauis.

Allan (2024) ha denominado epistemología nómada: un saber fundado en la movilidad y la incertidumbre.

El contraste entre las estrellas del desierto y la luz eléctrica europea se convierte en otra figura central. Mientras que en el Sáhara la orientación vital se guía por los astros –los faros naturales que iluminan el destino y que transmiten una cosmovisión ancestral–, en Europa la protagonista se enfrenta a un exceso de luz artificial que, lejos de guiar, desorienta. Este contraste puede leerse como una metáfora del colonialismo energético y lumínico, en el sentido contemporáneo del término (Daggett 2019), pero también resuena con la crítica de Pier Paolo Pasolini (1975) al «nuevo fascismo de la luz»: una modernidad que, al iluminarlo todo, borra el misterio del cielo y disuelve los vínculos simbólicos con la naturaleza. Frente a ello, *Flores de papel* afirma que las estrellas, como archivo natural, preservan un conocimiento situado que resiste a la homogeneización.

El cuerpo, finalmente, se convierte en otro lenguaje fundamental. La frase «El cristal se hace añicos, es como una alegoría de la herida dentro de ti» (Hameida 2025: 132) condensa la fractura íntima de las protagonistas y, al mismo tiempo, la fragmentación de una identidad colectiva sometida al despojo. Pero el cuerpo no es solo herida, también se transforma en superficie de continuidad cultural y de resistencia. Las palabras pronunciadas por Leila, «cuando se rozan las pieles, se igualan los abuelos» (134), iluminan el carácter genealógico del cuerpo como espacio de transmisión y archivo. Prácticas como el peinado, las trenzas o la *henna* aparecen en la novela como inscripciones de memoria en la piel, gestos comunitarios que convierten el cuerpo en un mapa de pertenencia. En este sentido, la obra dialoga con la categoría de cuerpo-territorio (Cabral 2010; Paredes 2008), mostrando cómo tanto el desierto como la piel de las mujeres son espacios violentados, pero también resignificados como territorios de memoria y de resistencia.

En suma, el lenguaje de *Flores de papel* se construye en varios niveles: la hibridez entre testimonio y ficción, la alternancia de voces con especial relevancia de la segunda persona, la incorporación de términos en *hassanía* como archivo cultural, la temporalidad marcada por las estaciones y la oposición entre estrellas y luz eléctrica como metáfora del colonialismo energético. En todos estos registros, el lenguaje se convierte en acción: un activismo literario que transforma la memoria en palabra y la palabra en horizonte de emancipación.

6. CONCLUSIÓN

Flores de papel de Ebbaba Hameida se inscribe en la tradición testimonial, pero desplaza las fronteras del género al articular un relato híbrido en el que realidad y ficción se entrelazan como hebras de una misma trenza. El testimonio aquí no es mera crónica, sino un espacio de mediaciones donde la palabra busca representar lo ausente, narrar lo indecible y producir variaciones imaginarias capaces de saciar los deseos, como afirma Aisha (Hameida 2025: 156). De este modo, la novela muestra cómo el activismo se transforma en literatura: al trasladar la acción política al plano simbólico, convierte la denuncia en relato, la resistencia en metáfora y la memoria en una forma de creación estética. La obra confirma, en este sentido, que cuando lo real deviene complejo, la literatura multiplica sus recursos y convierte la escritura en un dispositivo de resistencia cultural.

Desde esta perspectiva, la obra se relaciona con otras narrativas de la diáspora magrebí en lengua española y catalana –como *De Nador a Vic* (2004) de Laila Karrouch y *Jo també sóc catalana* (2004) de Najat El Hachmi–, que también indagan en la construcción

identitaria femenina desde la experiencia migrante. Como señalan Santana (2015) y Codina (2017), ambas recurren a la escritura testimonial y al registro confesional para articular una subjetividad en tránsito entre lenguas y culturas. Hameida, en cambio, desplaza el eje del yo autobiográfico hacia una polifonía coral, donde tres generaciones de mujeres saharauis encarnan una genealogía compartida que vincula memoria, exilio y activismo.

El análisis de los espacios, los cuerpos, los paisajes y los recursos lingüísticos muestra que el activismo en *Flores de papel* no se ejerce únicamente en la esfera pública, sino que se transforma en literatura mediante prácticas narrativas que convierten el dolor en archivo, la memoria en estética y la palabra en acción política. Leila encarna la memoria del exilio y la fortaleza comunitaria; Naima, el activismo desde el cuidado y la continuidad; Aisha, la palabra diáspórica que se abre a nuevas genealogías afro-ibéricas e ibero-africanas. Juntas configuran una polifonía femenina que hace del relato íntimo un mosaico colectivo.

La obra dialoga, además, con la tradición oral saharaui en la que, como recuerda Bahia Mahmud Awah (2011: 84), «las bibliotecas son humanas» y el conocimiento se transmite a través de poetas, sabios y narradores. *Flores de papel* recupera esta dimensión performativa de la palabra al entrelazar memoria y ficción, y al situar en el centro las voces femeninas que sostienen el archivo vivo de un pueblo en riesgo de olvido. Así, la novela no solo documenta, sino que prolonga esa transmisión cultural al reescribirla en clave contemporánea y ficcional.

Responder a las preguntas que guiaron este estudio permite visibilizar el alcance político de la obra. El activismo se transforma en literatura al materializarse en imágenes, voces y metáforas –la acacia, el desierto, el siroco– que reconfiguran la experiencia saharaui como estética de resistencia. La narrativa de mujeres saharauis, puesta en relación con las producciones afro-ibéricas y afro-iberoamericanas, muestra que la literatura no es un mero reflejo de la realidad, sino una intervención activa sobre ella: un lenguaje capaz de curar heridas, de conservar la memoria frente al borrado colonial y de proyectar horizontes de emancipación.

De forma sucinta, puede trazarse una cartografía literaria transnacional con otras autoras que, desde contextos diversos, convierten la escritura en una práctica de activismo cultural. En *La bastarda* (2016), Trifonia Melibea Obono reescribe la tradición patriarcal fang desde el deseo y la corporalidad femenina, desafiando las estructuras heredadas de autoridad. Yolanda Arroyo Pizarro, en *Las negras* (2016), reivindica los cuerpos afrocaribeños como archivos vivos de una memoria histórica negada, mientras que Mayra Santos-Febres, en *Pez de vidrio* (2001), explora la transgresión de los géneros –literarios y sexuales– como vía de emancipación simbólica. Carmen L. Montañez, en *Pelo bueno, pelo malo* (2016), confronta los discursos raciales y de belleza impuestos por el colonialismo, convirtiendo la estética en una forma de resistencia política. Remei Sipi Mayo, por su parte, reivindica desde el ensayo y la narrativa la voz de las mujeres africanas en España, trazando una genealogía afrofeminista que desmantela estereotipos y amplía las fronteras del activismo literario. Finalmente, Esther Bendahan, en algunas de sus obras como *Tetuán* (2016), amplía este mapa al explorar la memoria sefardí y el desarraigamiento desde una sensibilidad magrebí y femenina: su escritura recupera la casa, la lengua y el rito como lugares de resistencia afectiva, demostrando que la memoria puede ser también una forma de acción. Todas estas autoras, entre muchas otras que por cuestión de extensión no es posible mencionar aquí, articulan una poética de la reparación: sus textos no solo relatan la herida, sino que la reescriben desde el deseo de sanar. En sus páginas, la literatura se

erige como un lenguaje capaz de curar, conservar la memoria frente al borrado colonial y proyectar horizontes de emancipación.

En definitiva, *Flores de papel* revela que en la palabra –tejida como una trenza, tatuada como *henna* sobre la piel– se condensa la fuerza de un activismo que resiste, denuncia y, al mismo tiempo, imagina futuros posibles. El desenlace de la novela aporta la imagen más clara de esta potencia emancipadora. Un aplauso irrumpe cuando el avión se posa sobre tierra firme. Aisha desenreda la *melfa* –vestido tradicional de la mujer saharaui– que la ha cobijado durante la noche entre las nubes y piensa: «Soy de aquí» (Hameida 2025: 151). El reencuentro con los olores, las voces y el calor del desierto sana provisionalmente las heridas de un corazón prófugo. Sin embargo, la fragilidad de su cuerpo frente al clima la obliga a regresar a Europa, donde descubre que la diáspora también puede ser un lugar de enunciación política. Desde allí, con la palabra como única patria posible, Aisha transforma la herida en voz y la voz en altavoz de la causa de su pueblo. Frente al silencio y al olvido, la literatura se convierte en el único territorio inviolable: un espacio capaz de frenar el siroco que pretende enterrar la memoria saharaui bajo dunas ajenas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudo, Alejandra (2025), «Descubrí que a mi madre la bombardearon con napalm», *El País*, 29 de enero de 2025, p. 48.
- Allan, Joanna (2019), *Silenced Resistance: Women, Dictatorships, and Genderwashing in Western Sahara and Equatorial Guinea*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2024), *Saharan Winds: Energy Systems and Aeolian Imaginaries in Western Sahara*, Morgantown, WVU Press.
- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Arroyo Pizarro, Yolanda (2012), *Las negras*, San Juan de Puerto Rico, Boreales.
- Awah, Bahia Mahmud (2011), «Literatura oral y transmisión en el Sáhara», en VV.AA., *Literatura oral y transmisión en el Sáhara*, Madrid, Bubok, pp. 79-92.
- Bendahan, Esther (2016), *Tetuán*, Madrid, Editorial Confluencias.
- Beverley, John (2004), *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Boicha, Limam (2012), *Ritos de jaima*, Madrid, Bubisher Ediciones.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- Butler, Judith (2006), *Deshacer el género*, trad. de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.
- Cabnal, Lorena (2010), «Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala», en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, Madrid, ACSUR-Las Segovias, pp. 11-25.
- Cuestas, Fedra (2016), «La precariedad como potencia: corporalidades femeninas y escritura en el margen», *Revista de Estudios Feministas*, 24, 2, pp. 321-340.
- Daggett, Cara New (2019), *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*, Durham and London, Duke University Press.
- El Hachmi, Najat (2004), *Jo també sóc catalana*, Barcelona, Columna.
- Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.
- Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Gramsci, Antonio (1971), *Cuadernos de la cárcel*, México D.F., Era.

- (2025), *Horizontes de emancipación. Los escritos tempranos (1916-1919)*, trad. Patricia Carina Dipp, Barcelona, Editorial Ariel.
- Gugelberger, Georg M. y Kearney, Michael (1991), «Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America», *Latin American Perspectives*, 18, 3, pp. 3-14.
- Hameida, Ebbaba (2025), *Flores de papel*, Barcelona, Ediciones Península.
- Karrouch, Laila (2004), *De Nador a Vic*, Barcelona, Columna.
- Montañez, Carmen L. (2016), *Pelo bueno, pelo malo*, Bloomington, Palibrio.
- Moya, Conchi (2019), *Las acacias del éxodo*, Madrid, Sílex Ediciones.
- Mundy, Martha y Musallam, Basim (2000), *The Transformation of Nomadic Society in the Arab East*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Noyes, John (2004), «Nomadism, Nomadology, Postcolonialism: By Way of Introduction», *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, 6, 2, pp. 159-168.
- Obono, Trifonia Melibea (2016), *La bastarda*, Madrid, Ediciones Flores raras.
- Phipps, Alison (2016), «Whose Personal is More Political? Experience in Contemporary Feminist Politics», *Feminist Theory*, 17, 3, pp. 303-321.
- Pasolini, Pier Paolo (1975), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
- Preciado, Paul B. (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.
- Santos-Febres, Mayra (2001), *Pez de vidrio*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Huracán.
- Segato, Rita Laura (2013), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Sipi Mayo, Remei (2018), *Mujeres africanas: más allá del tópico de la jovialidad*, Barcelona, Ediciones Wanáfrica.
- Sklodowska, Elzbieta (1992), *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Tronto, Joan (1993), *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge.
- Turner, Victor (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.
- Van Genep, Arnold (1977), *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial.

Recibido: 16/09/2025

Aceptado: 06/11/2025