Habitar la propia historia

Fotografía participativa y resignificación de experiencias migratorias en *Passenger Tales*



Fotografía: Nuria Prieto, 2025.

María Camila Cabezas Delgado

Tutora: Mireia Plans

Trabajo Final de Máster en Mediación Artística

Universitat de Barcelona

2026

Gracias a Dani, Keylin, Jose, Marian y Nadia por su tiempo y por permitirse ser vulnerables y abrirse a contar sus experiencias

A Nuria, Tamara y Angie por compartir tan generosamente sus conocimientos

A Mireia, por sus lecturas atentas, sus comentarios y su disposición para aclarar las dudas en momentos de confusión

A mi familia y amigues en Colombia por estar presentes y acompañarme siempre en la distancia

A mis amigas en Barcelona por ayudarme a construir un nuevo hogar

Resumen

Esta investigación busca comprender de qué manera la fotografía participativa y la mediación artística contribuyen a la resignificación de experiencias de vida vinculadas al proceso migratorio de las mujeres participantes de *Passenger Tales* edición 2025. Se desarrolló una investigación basada en las artes (IBA), complementada con entrevistas semiestructuradas a las cinco participantes que finalizaron el proyecto y a tres integrantes del equipo facilitador, así como con una dinámica de constelaciones visuales. El análisis, organizado en torno a cuatro categorías, mediación artística, fotografía participativa, narrativas y resignificación, muestra que la mediación artística genera condiciones relacionales para sostener la práctica fotográfica y que el grupo constituye un espacio de reconocimiento y acompañamiento. De este modo, la fotografía opera como dispositivo de resignificación al favorecer la construcción de narrativas propias, la expresión de dimensiones emocionales y la producción de significado mediante el diálogo entre imagen, palabra y contexto. Los resultados muestran, sin embargo, que este proceso no produce un mismo tipo de transformación en todas las participantes, sino que se configura de manera particular según sus trayectorias artísticas y migratorias.

Palabras clave: fotografía participativa, mediación artística, mujeres migrantes, narrativas, resignificación

Abstract

This study explores how participatory photography and arts mediation contribute to the resignification of life experiences related to migration among women participating in *Passenger Tales* 2025 edition. An arts-based research (ABR) approach was combined with semi-structured interviews with five participants who completed the project and three members of the facilitation team, as well as a visual constellation activity. Analysis across four categories, arts mediation, participatory

photography, narratives, and resignification, shows that arts mediation provides the relational conditions needed to sustain photographic practice, while the group offers a space for recognition and mutual support. Photography, in turn, facilitates resignification by enabling participants to construct their own narratives, access emotional dimensions, and generate meaning through the interplay of images, words, and context. However, the process does not result in a uniform form of transformation; rather, its effects are shaped by each participant's artistic and migratory trajectory.

Keywords: participatory photography, arts mediation, migrant women, narratives, resignification

Resum

Aquesta recerca busca comprendre de quina manera la fotografia participativa i la mediació artística contribueixen a la resignificació d'experiències de vida vinculades al procés migratori de les dones participants en l'edició 2025 de *Passenger Tales*. Es va desenvolupar una recerca basada en les arts (IBA), complementada amb entrevistes semiestructurades a les cinc participants que van finalitzar el projecte i a tres membres de l'equip facilitador, així com amb una dinàmica de constel·lacions visuals. L'anàlisi, organitzada al voltant de quatre categories, mediació artística, fotografia participativa, narratives i resignificació, mostra que la mediació artística genera condicions relacionals per sostenir la pràctica fotogràfica i que el grup constitueix un espai de reconeixement i acompanyament. D'aquesta manera, la fotografia opera com a dispositiu de resignificació en afavorir la construcció de narratives pròpies, l'expressió de dimensions emocionals i la producció de significat mitjançant el diàleg entre imatge, paraula i context. Els resultats mostren, però, que aquest procés no produeix un mateix tipus de transformació en totes les participants, sinó que es configura de manera particular segons les seves trajectòries artístiques i migratòries.

Paraules clau: fotografia participativa, mediació artística, dones migrants, narratives, resignificació

Tabla de contenido

1. Introducción y justificación 7
1.1 *Passenger Tales*: contexto y recorrido 7
1.2 Edición 2025: (Habitando) Territorios posibles 9
1.3 Perfil de las participantes 11
1.4 Estructura del trabajo 14
2. Marco Teórico 15
2.1 El colectivo de mujeres migrantes y sus vulnerabilidades 15
2.2 Más allá del movimiento físico: el duelo migratorio 20
2.2.1 La migración como cruce de pérdidas ambiguas 23
2.2.2 La migración como viaje sensorial de transformación interna 24
2.3 Dar nuevos sentidos a la migración: construcción de narrativas 27
2.4 El poder de mirar y mirarse: fotografía participativa y fototerapia 28
2.5 Acompañar el tránsito: mediación artística 35
2.6 Narrativas visuales: completar el relato desde la imagen 39
2.7 La resignificación como relato compartido 42
3. Objetivos 46
3.1 Objetivo general 46
3.2 Objetivos específicos 46
4. Marco metodológico de la investigación 47
4.1 Diseño de la investigación 47
4.1.2 Constelaciones visuales 48
4.2 Muestra 50
4.3 Presentación de la información recogida 50
4.4 Procedimiento de análisis de datos 51
4.5 Consideraciones éticas 51
5. Análisis e interpretación de los datos 53
5.2 Análisis individual: constelaciones y obra 53
5.2.1 Dani 54
5.2.2 Jose 60
5.2.3 Marian 71
5.2.4 Keilyn 78
5.2.5 Nadia 83
5.3 Análisis transversal 87

5.3.1. El grupo como comunidad de extrañamiento 87
5.3.2. Patrones transversales de la fotografía como dispositivo de resignificación 90
5.3.3. El impacto después del proyecto 93
5.3.4 Contradicciones y límites del proceso 95
6. Conclusiones 97
7. Propuesta de proyecto: Hacer(nos) hogar: cuidado comunitario para personas migrantes 102
7.1 Descripción 102
7.2 Diagnóstico 103
7.3 Objetivos 104
7.3.1 Objetivo general 104
7.3.2 Objetivos específicos 104
7.4 Metodología 104
7.5 Cronograma 106
7.6 Recursos 109
7.6.1 Financiación 109
7.7 Evaluación 110
8. Referencias 112
9. Índice de figuras 115
10. Índice de tablas 116
11. Anexos 117

1. Introducción y justificación

1.1 *Passenger Tales*: contexto y recorrido

Este TFM se enmarca dentro de las prácticas que realicé entre enero y diciembre del 2025 en el proyecto *Passenger Tales*. Como mediadora en formación, mi mirada estuvo marcada por una doble posición: la de estudiante en prácticas, que aplicaba y cuestionaba en tiempo real las herramientas aprendidas durante el máster, y la de mujer migrante, cuya propia experiencia resonó de forma constante con los procesos que acompañaba.

Passenger Tales es un proyecto autogestionado por Nuria Prieto, su objetivo es llevar a cabo procesos de mediación artística y fotografía participativa mediante los cuales las personas participantes pueden potenciar sus capacidades creativas al mismo tiempo que mejoran su bienestar, resignifican parte de su historia y visibilizan algunas de las problemáticas que viven como migrantes (Prieto, 2025).

A nivel cronológico, el proyecto se viene desarrollando desde 2021 y el año pasado celebró su quinta edición. En los dos primeros años se trabajó con el colectivo de personas migrantes solicitantes de asilo por LGBTIQ+, en alianza con la Associació Catalana per la Integració d´Homosexuales, Bisexuales i Transsexuals Immigrants (ACATHI). Durante estas ediciones, las participantes profundizaron en temas como su identidad de género y su orientación sexual. Para varias de las personas, estar en el proyecto implicó iniciar un proceso de autodescubrimiento para "salir del closet"[1] (tanto para ellos mismos como para los demás); Asimismo el proyecto les permitió aceptar y contar su historia a través de la fotografía (Prieto, 2023).

En el 2023 el proyecto se centró en el trabajo con mujeres migrantes víctimas de violencia de género; durante este año las participantes reconocieron que la fotografía les sirvió como una herramienta de

[1] "Salir del closet" se refiere al proceso mediante el cual una persona reconoce y asume su orientación sexual o identidad de género ante sí misma y, progresivamente, la comunica a su entorno.

autoconocimiento, mediante la cual pudieron expresar sus emociones. Las ediciones del 2024 y 2025 han estado enfocadas en el colectivo de mujeres migrantes en general. Aquí se han trabajado temas como el duelo migratorio, los orígenes, las raíces y las historias familiares. Por otro lado, desde el 2023 se ha contado con el apoyo de la Asociación Mujeres Pa'lante. Además, desde ese año, tanto los encuentros como la exposición, se han llevado a cabo en la Galería TPK Arte y Pensamiento Contemporáneo, ubicada en L'Hospitalet de Llobregat (Prieto, 2024, 2025).

Las evaluaciones del proyecto han mostrado que las personas participantes han podido llevar a cabo una exploración y una transformación de su historia personal; asimismo, *Passenger Tales* también ha logrado mejorar los niveles de autoestima, así como el fortalecimiento de las redes de apoyo de las participantes. También, se han disminuido considerablemente sus niveles de ansiedad, tristeza, vergüenza y miedo (Prieto, 2024, 2025).

A nivel de equipo, más allá de Nuria Prieto, quien diseña, coordina y dinamiza la totalidad del proceso, el proyecto contó con la participación de Tamara Ianowski y Angie Campillo. Tamara se incorporó en la fase final del proceso para acompañar la construcción de la curaduría a través de un acompañamiento que parte de las propuestas y temáticas que cada participante ya trae, y que busca el punto en común desde el cual dialogan las obras entre sí, además de apoyar decisiones prácticas de montaje. Angie, por su parte, se sumó al equipo como psicóloga comunitaria, encargada del acompañamiento emocional del grupo; diseñó actividades centradas en los ejes de territorio y migración, y complementó el trabajo grupal con espacios de conversación individual para las participantes que lo requirieron.

Mi participación, como estudiante en prácticas, incluyó el apoyo en el diseño de dinámicas para el manejo de la cámara y de ejercicios de autorreflexión (como la dinámica de constelaciones que se

explicará más adelante), el acompañamiento en la mayoría de las sesiones y, en ocasiones, la retroalimentación directa a las participantes sobre su trabajo.

1.2 Edición 2025: (Habitando) Territorios posibles

En 2025, *Passenger Tales* tuvo una duración de siete meses: se inició a finales de febrero, tuvo una pausa en agosto y culminó con una exposición en octubre. Durante este período, ocho participantes trabajaron en torno a los ejes de memoria, identidad, migración y cuerpo. Las sesiones incluyeron dinámicas para que las participantes se conocieran entre sí y reflexionaran sobre su proceso migratorio, ejercicios prácticos de manejo de cámara y una consigna semanal que invitaba a explorar, desde la fotografía, aspectos personales de su experiencia migratoria.

Además de la fotografía, se trabajaron otros lenguajes artísticos como la pintura, el collage, el foto bordado y la cianotipia, con el fin de que las participantes exploraran y expresaran plásticamente los ejes mencionados. También se ofreció la posibilidad de desarrollar técnicas como el foto bordado o la cianotipia para la presentación final de los ensayos fotográficos.

En abril, cuatro mujeres se retiraron por disponibilidad de tiempo, problemas de salud física y mental, u ofertas laborales; otra participante debía ausentarse cinco sesiones, lo que dejó el proceso con solo tres mujeres disponibles. Por esta razón, se reabrió la convocatoria y a mediados de mayo se incorporaron tres nuevas participantes, quienes tuvieron que avanzar rápidamente tanto en la reflexión personal como en el manejo de la cámara; por ello, se priorizó a personas con experiencia previa en fotografía u otras disciplinas artísticas.

En esta misma etapa, Angie se incorporó al equipo para realizar el acompañamiento psicológico y diseñó el taller "Metáfora del Viaje", basado en los ritos de pasaje de la terapia narrativa. un concepto tomado de la antropología que originalmente describe las ceremonias que marcan transiciones vitales, y que en este campo se traduce en tres fases del cambio identitario: separación de un estado anterior,

tránsito por una etapa intermedia y ambigua, y reincorporación con una identidad transformada. A través de un "Mapa de Migración", las participantes recorrieron tres territorios simbólicos: el territorio antiguo, el punto de partida y el itinerario del viaje, y el territorio nuevo, lo que les ofreció un marco simbólico para nombrar sus transiciones identitarias, emocionales y culturales en el proceso migratorio.

En la segunda fase del proyecto, las participantes dejaron las consignas semanales y comenzaron a desarrollar su ensayo fotográfico personal; mediante dinámicas participativas, empezaron también a explorar posibles conexiones entre las obras de cada una. Tamara se unió a las sesiones para ayudar a estructurar el ensayo de cada participante y a construir la curaduría colectiva.

Entre junio y julio, dos de las participantes que habían iniciado en febrero se retiraron del proyecto; finalmente, cinco mujeres (dos de la convocatoria de febrero y tres de la de mayo) llegaron a la exposición.

Estas dinámicas de entrada y salida de participantes evidencian que una parte de las mujeres migrantes no siempre cuentan con el tiempo, la estabilidad o la disposición emocional necesaria para sostener procesos prolongados de mediación artística, creación e introspección personal. Factores como la precariedad laboral, las responsabilidades de cuidado y las situaciones de vulnerabilidad inciden directamente en su continuidad, lo que supone un reto para este tipo de iniciativas.

En julio, una sesión contó con la participación de Kekena Corvalán, curadora argentina que trabaja en torno a la curaduría afectiva: una práctica curatorial feminista, indisciplinada y territorial, entendida como potencia del deseo que busca crear espacios donde otras existencias y narrativas puedan aparecer y sostenerse colectivamente, lejos de un contexto institucional (Corvalán, 2021). Durante esta sesión, las participantes revisaron cómo estaban presentando su obra y el discurso que la acompañaba.

Finalmente, el proceso culminó con la exposición *(Habitando) Territorios posibles*, abierta al público del 17 de octubre al 30 de noviembre de 2025, con tres visitas guiadas en las que cada participante explicaba su obra al público. Cada obra funcionó como una cartografía simbólica y emocional en la cual se abordaron temas como la espera, el duelo, los afectos y el arraigo; Asimismo, se entendía que el cuerpo migrante no es un espacio vacío a "integrar", sino que es un territorio cargado de memoria, identidad y sentido. Esta exposición fue una invitación a conocer la migración desde una perspectiva más personal y subjetiva, distinta de los relatos que suelen circular en los medios de comunicación, donde las personas migrantes aparecen con frecuencia reducidas a cifras, amenazas o víctimas pasivas, despojadas de su singularidad y de su capacidad de agencia.

Como señala Sara Ahmed (1999), estos discursos hegemónicos no son neutrales, sino que están atravesados por relaciones de poder que determinan quién puede narrar su experiencia migratoria, desde dónde y en qué condiciones. Frente a ese discurso, las mujeres de esta edición visibilizaron las emociones que atraviesan en su proceso migratorio y las formas en las que logran sostenerse mientras se enraízan en un nuevo territorio.

1.3 Perfil de las participantes

Las cinco mujeres que llegaron a la exposición final tenían perfiles y trayectorias migratorias distintas entre sí: Dani, colombiana, llevaba ocho meses en Barcelona al iniciar su participación, en un momento que describía como una montaña rusa de emociones producto de la migración y no tenía experiencia en fotografía. Jose, uruguaya, había llegado a España en 2021, con una trayectoria fotográfica y audiovisual ya consolidada. Marian, argentina, contaba apenas dos meses en la ciudad, la migración más reciente del grupo; formada en Bellas Artes y con experiencia previa en collage. Keilyn, la más joven de las participantes, llevaba ya dos años en Barcelona y llegó al proyecto con pocos conocimientos previos de fotografía. Nadia, también argentina, había llegado en abril de 2024

contaba con quince años de trayectoria como fotógrafa profesional. Esta diversidad de tiempos de residencia, trayectorias artísticas y motivaciones migratorias atraviesa tanto sus procesos individuales como las dinámicas del grupo en su conjunto.

Por otro lado, la rotación de participantes, más allá de su impacto en la dinámica del proyecto, es consistente con las condiciones de vulnerabilidad estructural que muchas mujeres migrantes enfrentan y que dificultan sostener procesos prolongados de introspección y creación. Es precisamente esta observación la que orienta el interés de esta investigación, no hacia la vulnerabilidad estructural en sí misma, sino hacia los procesos internos que las participantes logran sostener a pesar de esta, y hacia las herramientas que permiten acompañarlos.

Vale la pena situar brevemente estas condiciones: las mujeres migrantes representan una parte significativa de la población migrante tanto a nivel internacional como en España. Enfrentan una doble discriminación, por su condición de migrantes y por su género, que las concentra mayoritariamente en trabajos domésticos y de cuidados, precarios y poco protegidos, y las expone a mayores riesgos en salud física, mental y frente a la violencia de género (Barreira Cerqueiras et al., 2022).

Estas condiciones no son aisladas, sino el resultado de una intersección entre género, origen migratorio y situación socioeconómica, que determina también su disponibilidad de tiempo y estabilidad emocional para sostener procesos como *Passenger Tales*. Esta caracterización del colectivo, con sus vulnerabilidades estructurales y también sus formas de agencia y resistencia, se desarrolla con mayor profundidad al inicio del marco teórico.

Si bien tanto Wendy Espinosa Sánchez (2019) como y Eva María Barreira Cerqueiras et al. (2022) mencionan la importancia de reconocer la participación activa de las mujeres migrantes y reconocen que en algunas investigaciones la mirada sobre este colectivo es limitada, estas autoras continúan

restringiendo su mirada a determinadas áreas como la laboral o la social sin tener en cuenta que existen más dimensiones de las mujeres migrantes que pueden verse afectadas.

En este orden de ideas, se hace necesario desarrollar formas alternativas de acompañamiento que consideren las múltiples dimensiones de las mujeres migrantes y que atiendan necesidades más allá de su inserción en el mercado laboral, sin desconocer la importancia de esta última para su bienestar e integración.

Por estos motivos, resulta pertinente reflexionar e indagar sobre otras dimensiones que afectan su proceso de integración, como el ejercicio de sus derechos culturales y la mejora de su bienestar y salud mental a través de las artes. Este tipo de enfoques, además de potenciar sus capacidades creativas, contribuyen a fortalecer su agencia en los procesos de arraigo en la sociedad de acogida.

De este modo, resulta pertinente analizar cómo la fotografía participativa y la mediación artística permiten la expresión y representación de experiencias complejas como el proceso migratorio y, al mismo tiempo, otorgan agencia a las mujeres al posibilitar la construcción de nuevas narrativas sobre su propia historia. Narrativas que, además, contribuyen a visibilizar las dimensiones emocionales, identitarias y relacionales de la migración, frecuentemente invisibilizadas en los discursos dominantes.

En este marco, el proyecto Passenger Tales constituye un caso de estudio especialmente relevante, tanto por su trayectoria consolidada desde 2021 como por los resultados documentados en ediciones anteriores en términos de bienestar, autoestima y fortalecimiento de redes de apoyo entre las participantes. Asimismo, mi participación directa como mediadora artística en prácticas durante el año 2025 ha permitido un acceso situado y sostenido al proceso, lo que enriquece la comprensión de las dinámicas que se desarrollan en este tipo de iniciativas.

De esta manera, esta investigación busca contribuir a ampliar la mirada sobre las mujeres migrantes más allá de su dimensión laboral, aportando evidencia sobre el potencial de la fotografía participativa y la mediación artística como herramientas de resignificación, agencia y arraigo.

1.4 Estructura del trabajo

El presente trabajo se organiza en seis capítulos. Tras esta introducción, el marco teórico desarrolla los ejes conceptuales que sustentan el análisis: la caracterización del colectivo de mujeres migrantes, el duelo migratorio, las narrativas migratorias, la fotografía participativa y la fototerapia, la mediación artística, y la resignificación. A continuación, se presentan la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos que guían el estudio. El marco metodológico de la investigación describe el enfoque cualitativo con perspectiva de Investigación Basada en las Artes (IBA), así como las técnicas, la muestra y el procedimiento de análisis empleados. El capítulo de análisis e interpretación de los datos desarrolla, en un primer momento, un estudio caso por caso de las cinco participantes, y en un segundo momento, una lectura transversal organizada en torno a los tres objetivos específicos. Finalmente, las conclusiones recogen los hallazgos principales del estudio, sus aportes para el campo de la mediación artística y las limitaciones propias del diseño de la investigación. Como último capítulo, se incluye una propuesta de proyecto de mediación artística derivada de los resultados de este trabajo.

2. Marco Teórico

El presente marco teórico reúne las perspectivas conceptuales que permiten comprender cómo las mujeres participantes del proyecto *Passenger Tales* 2025 resignifican aspectos de su historia de vida vinculados al proceso migratorio, a través de la fotografía participativa y la mediación artística. Como punto de partida, se ofrece una caracterización del colectivo de mujeres migrantes y las condiciones estructurales de vulnerabilidad que atraviesan, con el fin de situar el análisis en un contexto social e histórico concreto y evitar aproximaciones que reduzcan su experiencia a categorías homogéneas.

A partir de ahí, se articulan cinco ejes teóricos interdependientes que responden directamente a las categorías de análisis de esta investigación: el duelo migratorio, las narrativas migratorias, la fotografía participativa, la mediación artística y la resignificación.

2.1 El colectivo de mujeres migrantes y sus vulnerabilidades

A mediados de 2020, las mujeres migrantes constituían aproximadamente el 48,1 % de la población migrante internacional, es decir, alrededor de 135 millones de personas. Asimismo, las mujeres migrantes representaban el 51,6% de la migración internacional en Europa. Dentro de las principales razones para la movilidad destacan el trabajo, la formación y el ejercicio de las mujeres como cabeza de familia (Portal de Datos sobre Migración, 2024). Debido a la feminización de los flujos migratorios, en España, el número de mujeres migrantes supera al de hombres, representando el 52,16 % de la población migrante total (Barreira Cerqueiras et al., 2022). En este país, hay aproximadamente 3,58 millones de mujeres migrantes con documentación de residencia en vigor, según los datos más recientes del Observatorio Permanente de la Inmigración (OPI) a 30 de septiembre de 2025. Del mismo modo, "en cuanto a la distribución geográfica de estas mujeres, el 68% se concentra en cuatro comunidades autónomas: Cataluña (21%), Comunidad de Madrid (17%) Andalucía (15%) y Valencia (15%)." (Ministerio de Inclusión Seguridad Social y Migraciones, 2026).

En cuanto a Cataluña, las mujeres migrantes internacionales provienen principalmente de Europa del Este, Asia, África y América Latina (Llamas & Brigidi, 2022).

Como ya se mencionó anteriormente, estas mujeres enfrentan una doble discriminación: por su condición de migrantes y por su género. Por un lado, al ser extranjeras, son asociadas a estereotipos que las sitúan en desventaja frente a las mujeres españolas, lo que limita su acceso a oportunidades laborales, educativas y sociales y obstaculiza su integración y desarrollo personal. Por otro lado, enfrentan barreras propias del género, como las expectativas sociales y culturales que las asignan al rol de cuidadoras del hogar, lo que limita además su participación en la vida pública. Como resultado de esta doble discriminación, las mujeres migrantes terminan concentrándose principalmente en trabajos domésticos y de cuidados (Barreira Cerqueiras et al., 2022).

En ese orden de ideas, las mujeres migrantes en España aparecen concentradas en nichos feminizados y precarios: un estudio sobre trayectorias laborales encontró que el 41.6% de las mujeres trabajaba en el servicio doméstico en su primer empleo en España, y que la movilidad fuera de ese sector existía pero era limitada (Vidal-Coso & Miret-Gamundi, 2014).

Por otro lado, en España el sector cultural empleaba en 2024 a 771.000 personas, de las cuales solo el 40,6 % eran mujeres, sin que existan estadísticas desagregadas por origen migrante o racial que visibilicen su situación específica. Cuando estas logran incorporarse, suelen hacerlo desde posiciones precarias (vestuario, producción, limpieza), con escasa presencia directiva o técnica, y con ingresos en promedio un 29,3 % inferiores a los de las personas trabajadoras nativas (Ríos Ortiz et al., 2025).

Además, el diagnóstico en salud demuestra una vulnerabilidad acumulada por el tipo de empleo que tienen, la informalidad laboral y una menor protección social. Una revisión sobre trabajo y salud en inmigrantes en España resumió que esta población tiene una mayor incidencia de accidentes con

lesiones, menores índices de discapacidad, mayor prevalencia del presentismo laboral, exposición a factores psicosociales y precariedad (Ronda-Pérez et al., 2014).

Asimismo, en sectores como la agricultura y el trabajo sexual, los estudios insisten en el acoso, la exclusión y las barreras de acceso a servicios que ellas deben enfrentar; en 2025, un estudio cualitativo sobre mujeres migrantes en agricultura en España destacó que estas desigualdades tienen consecuencias graves en su salud física y mental (Loezar-Hernández et al., 2025). En relación con la violencia de género, la literatura apunta a que la dependencia económica, el estatus administrativo y el desconocimiento de derechos aumentan el riesgo y dificultan la salida de relaciones abusivas (Vives-Cases et al., 2009).

En resumen, las vulnerabilidades descritas afectan especialmente a mujeres migrantes extracomunitarias, en situación administrativa irregular o en empleos precarios; es decir que la problemática no se limita a la migración en sí misma, sino que la intersección entre género, origen y, en muchos casos, irregularidad administrativa, las sitúa en condiciones de mayor vulnerabilidad estructural.

En este sentido, resulta fundamental comprender estas experiencias desde una perspectiva interseccional, en la que el género, el origen migratorio y las condiciones socioeconómicas se entrecruzan para configurar experiencias complejas de subordinación o privilegio. En este caso, se producen desigualdades específicas que afectan tanto la vida cotidiana de las mujeres como sus posibilidades de participación en espacios culturales y comunitarios.

Estas condiciones no solo inciden en su acceso a recursos y en el ejercicio de sus derechos culturales, sino también en su disponibilidad de tiempo, estabilidad emocional y continuidad en procesos como los que propone *Passenger Tales*. En línea con lo planteado por Crenshaw (1989), estas formas de

desigualdad no pueden entenderse de manera aislada, sino como estructuras que se superponen y producen experiencias diferenciadas de vulnerabilidad.

Si bien la interseccionalidad no constituye una categoría central de análisis en este TFM, resulta relevante considerarla en la medida en que influye significativamente en las posibilidades de participación de las mujeres migrantes en la vida cultural y comunitaria en Barcelona.

De acuerdo con los planes estratégicos de ciudadanía e integración, Barreira Cerqueiras et al. (2022) proponen cuatro áreas clave de mejora: acogida, educación, empleo y servicios sociales. Con respecto a la acogida, se critica la falta de procesos universales y se sugiere un mapa de recursos y mayor participación de asociaciones migrantes para agilizar la inserción. Para la educación, se destaca la dificultad en la homologación de títulos extranjeros y se proponen medidas para mejorar el acceso a la educación de las mujeres adultas. En cuanto al empleo, se reconoce la atención a colectivos vulnerables, pero se señala la precariedad y discriminación, especialmente en el trabajo doméstico, recomendando campañas informativas y estrategias de conciliación. Finalmente, en servicios sociales, se enfatiza la necesidad de flexibilizar requisitos de acceso y fortalecer la atención a personas no regularizadas mediante redes de apoyo. Esto es un reto, teniendo en cuenta que las mujeres migrantes a menudo priorizan las tareas del hogar sobre la participación social y política.

Por su parte Wendy Espinosa Sánchez (2019), presenta cómo la investigación sobre las mujeres migrantes en España se ha centrado en su inserción en el mercado laboral, principalmente en el trabajo doméstico y de cuidados. Asimismo, la investigación sobre este tema ha abordado temas como el trabajo sexual y las cadenas globales de cuidado.

Sin embargo, algunos estudios han explorado enfoques alternativos que visibilizan a las mujeres migrantes como sujetos políticos y promotoras de acción social. Fernando Calonge (2006) concluye que la subjetividad política de las mujeres migrantes latinoamericanas y magrebíes de la Comunidad

de Madrid no se construye al llegar a España, sino que es el resultado de una trayectoria que comienza en el país de origen y se transforma durante el proceso migratorio; si bien los contextos de acogida tienden a confinarlas en espacios de pasividad, muchas desarrollan estrategias de resistencia y reconfiguración identitaria que las convierten en sujetas políticas activas. En esta misma línea, Raquel Royo Prieto et al., (2017) muestran que las asociaciones de mujeres migrantes en Bizkaia constituyen espacios de resiliencia, apoyo mutuo y participación democrática, capaces de generar estrategias para hacer frente a las desigualdades interseccionales que atraviesan sus vidas, favoreciendo al mismo tiempo el empoderamiento y la construcción de redes de solidaridad. Finalmente, Rocío Garrido Muñoz de Arenillas y Aloe Cubero (2019), mediante una metodología de Photovoice, evidencian que las mujeres negras africanas en Sevilla desarrollan formas de participación sociopolítica principalmente comunitarias e informales, basadas en redes de apoyo y preservación cultural, y que los espacios participativos contribuyen a fortalecer su cohesión, empoderamiento y capacidad organizativa.

En este orden de ideas, Espinosa Sánchez (2019) propone tener en cuenta la noción de conocimiento situado de Donna Haraway (1995) con el fin de abordar la perspectiva de las trabajadoras del hogar y del cuidado. En este sentido, su objetivo es profundizar en las formas de organización, estrategias de resistencia de las propias trabajadoras como sujetas políticas y así reconocer su agencia.

Más allá de estas dimensiones estructurales que condicionan la vida de las mujeres migrantes, resulta necesario detenerse en una dimensión menos visible pero igualmente determinante de su experiencia: la subjetiva y emocional. Las condiciones de vulnerabilidad y discriminación descritas no solo inciden en el acceso a derechos y oportunidades, sino que atraviesan también el modo en que estas mujeres elaboran, o no logran elaborar, la pérdida y la reconfiguración identitaria que implica el propio acto

de migrar. Es en este punto donde cobra sentido detenerse en el concepto de duelo migratorio, entendido como la otra cara, menos evidente, de las vulnerabilidades ya señaladas.

2.2 Más allá del movimiento físico: el duelo migratorio

La migración es mucho más que un desplazamiento físico y conlleva una ruptura con la identidad previa, desarraigo y varios duelos que a menudo no son reconocidos socialmente. Sin embargo, no todas las migraciones son iguales ni todas las personas las viven de la misma manera. Las condiciones en las que se migra, entre ellas la situación legal, el contexto de acogida, el género, la clase social o las circunstancias del viaje, determinan de forma significativa la intensidad y la naturaleza de esa experiencia. Como señala Joseba Achotegui (2022), el duelo migratorio no tiene una expresión única: su intensidad varía en función de la vulnerabilidad previa del individuo y de la hostilidad del entorno receptor, lo que implica que hablar de migración en términos generales supone el riesgo de invisibilizar las profundas diferencias que existen entre quienes migran en condiciones favorables y quienes lo hacen en situaciones de extrema precariedad. A lo largo de este marco teórico se irán precisando estas diferencias, atendiendo especialmente a los factores estructurales e históricos que condicionan quién puede narrar su experiencia migratoria, desde dónde y en qué condiciones.

Para este autor (2022), este tipo de duelo se define como el proceso de reestructuración de la personalidad que ocurre cuando una persona se separa o pierde elementos significativos para ella a causa del proceso migratorio. Dentro del duelo migratorio se consideran, asimismo, el conjunto de dificultades, tensiones y situaciones de esfuerzo que acompañan a este cambio vital.

En este sentido, Achotegui (2012) advierte contra la tendencia a equiparar automáticamente migración con sufrimiento:

> Desde esta perspectiva es importante reseñar que no es adecuado plantear la ecuación migración = duelo migratorio ya que supondría negar la existencia de toda una serie de

> aspectos positivos en la migración, la existencia de beneficios. La migración es muchas veces más una solución que un problema. Pero es una solución que encierra, a su vez, su parte de problema. (p. 2)

Aunque el duelo migratorio implica pérdidas significativas, conviene recordar que los seres humanos poseemos una capacidad inherente para emigrar y elaborar dicho duelo, forjada a lo largo de un largo proceso evolutivo en el que nuestros antepasados migraron con éxito en numerosas ocasiones. Desde una perspectiva psicológica, Achotegui (2022) sostiene que la migración no constituye en sí misma una causa de trastorno mental, sino únicamente un factor de riesgo cuando confluyen determinadas condiciones desfavorables, como las que se han mencionado anteriormente: la vulnerabilidad previa del individuo y la hostilidad del entorno de acogida. Cuando solo una de estas condiciones está presente, el riesgo es considerable; cuando ambas coinciden, la capacidad de adaptación del migrante se ve gravemente comprometida. Sin embargo, esta lectura, centrada en el individuo y su contexto inmediato, no agota la complejidad de la experiencia migratoria. Las condiciones en las que se migra no son aleatorias ni puramente individuales: están determinadas por estructuras históricas y relaciones de poder más amplias, entre ellas el legado del colonialismo, las políticas migratorias, el racismo estructural y las desigualdades de clase y género, factores que condicionan profundamente quién migra, en qué condiciones lo hace y con qué posibilidades cuenta a la hora de elaborar el duelo.

En este orden de ideas, Achotegui (2022) distingue tres niveles de intensidad en función de las condiciones en las que se emigra. El primero es el duelo simple, que se da en condiciones favorables, migración voluntaria y buena acogida, y resulta elaborable. El segundo, denominado duelo complicado, aparece cuando existen dificultades relevantes para la adaptación. El tercero es el duelo extremo, también conocido como Síndrome de Ulises, que ocurre cuando el migrante enfrenta

situaciones límite y estresores múltiples y crónicos que superan su capacidad de adaptación, generando así una situación de crisis permanente que impide la elaboración del duelo.

A diferencia del duelo por la muerte de un ser querido, el duelo migratorio posee rasgos distintivos: es parcial, dado que el objeto de pérdida no desaparece sino que existe una separación física; es recurrente, pues se reactiva a lo largo de toda la vida con motivo de llamadas, visitas o fechas significativas; y es múltiple, ya que afecta simultáneamente a diversas áreas vitales (Del Valle, 2021). Es decir que se trata de un duelo que no tiene una duración definida ni un cierre claro.

Del mismo modo, el duelo migratorio se articula en torno a siete dimensiones de pérdida que las personas migrantes pueden elaborar a lo largo de su proceso de adaptación. Vale la pena aclarar que, al igual que otros tipos de duelo, este proceso no es lineal: no todas las personas atraviesan las mismas fases ni las viven en el mismo orden o con la misma intensidad. La primera de ellas es la familia y los seres queridos, cuya separación implica una ruptura de los vínculos de apoyo emocional y una tensión profunda sobre el instinto biológico del apego. La segunda dimensión es la lengua: aprender un nuevo idioma supone un esfuerzo sostenido que, además, limita la capacidad de expresar aspectos íntimos y matices identitarios reservados a la lengua materna. La tercera es la pérdida de la cultura propia, hábitos, valores y cosmovisión, que deja al individuo sin los marcos de referencia desde los que hasta entonces interpretaba el mundo. La cuarta dimensión remite a la tierra: la añoranza de los paisajes, colores, olores o la luminosidad característica del lugar de origen. La quinta afecta al estatus social, pues el migrante se incorpora frecuentemente al último escalafón de la sociedad receptora, perdiendo el reconocimiento profesional y simbólico que había construido en su país. La sexta dimensión es la pérdida del grupo de pertenencia, que expone al individuo a prejuicios, xenofobia y a la ausencia de un colectivo que le proporcione seguridad y referencia identitaria. Por último, la séptima dimensión abarca los riesgos físicos, tanto los peligros inherentes al propio viaje

migratorio como las situaciones de indefensión o explotación que pueden surgir en el país de acogida. En conjunto, estas siete pérdidas configuran una experiencia de duelo compleja y multidimensional que no siempre recibe el reconocimiento social que merece (Achotegui, 2022; González Calvo, 2005).

2.2.1 La migración como cruce de pérdidas ambiguas

Desde la perspectiva de Pauline Boss (2004), la migración se puede considerar como un cruce de pérdidas ambiguas. Este concepto contempla situaciones de pérdida incierta, resultante de no saber si un ser querido está vivo o muerto, o si está ausente o presente. La autora identifica dos tipos fundamentales de pérdidas: la ausencia física con presencia psicológica, la cual ocurre cuando una persona está físicamente desaparecida pero se mantiene presente en la mente de sus familiares (soldados desaparecidos en combate, secuestros o familiares que han migrado). La segunda es la presencia física con ausencia psicológica, esta se presenta cuando la persona está físicamente ahí, pero su mente o emociones están ausentes (por ejemplo, enfermedades como el Alzheimer, adicciones o depresión severa).

En este orden de ideas, Boss denomina la migración como un cruce de pérdidas ya que se presentan elementos de ambos tipos de pérdida ambigua de forma simultánea. Por un lado, los seres queridos y los lugares significativos se dejan atrás (ausencia física), pero permanecen intensamente presentes en la mente del migrante. Por otro lado, el estrés de la adaptación o la añoranza pueden hacer que la persona, aunque esté físicamente en un nuevo lugar, se encuentre emocionalmente ausente o no disponible.

Así mismo, migrar puede generar sentimientos de ambivalencia.

> Cuando alguien muere duele, pero un proceso migratorio genera emociones ambivalentes: por un lado, se experimenta nostalgia, tristeza y dolor, pero al mismo tiempo se experimenta

> esperanza e ilusión ante la novedad y expectativas y deseo hacia las nuevas posibilidades. (Del Valle, 2021, p. 22)

A diferencia de la muerte, que es un hecho claro, definitivo e irrevocable, la pérdida ambigua en la migración es "más amplia y más pequeña" a la vez; es más amplia porque conlleva pérdidas de todo tipo: familia, lengua, cultura, estatus y la tierra misma. Sin embargo, es más pequeña porque el objeto del duelo (el país de origen o la familia) no ha desaparecido; sigue existiendo en otro lugar y existe la posibilidad teórica de un reencuentro. Esta falta de un certificado de defunción o de rituales de despedida claros impide que el proceso de duelo se cierre, generando lo que se conoce como "duelo congelado" (Falicov, 2005; González Calvo, 2005).

2.2.2 La migración como viaje sensorial de transformación interna

Además de desplazarse físicamente, migrar también puede significar viajar hacia versiones de una misma que la persona desconocía o de las cuales no era plenamente consciente. Sin embargo, este viaje interno no es una experiencia universal ni automática: para que pueda producirse, es necesario que las personas cuenten con condiciones materiales y simbólicas mínimas que lo hagan posible, entre ellas disponer de tiempo, de estabilidad emocional y de acceso a espacios terapéuticos, de reflexión o acompañamiento. En contextos de precariedad, donde la energía vital se destina a cubrir necesidades básicas o a gestionar situaciones de vulnerabilidad, la posibilidad de introspección queda frecuentemente relegada o resulta inaccesible. Esta aclaración es fundamental para no romantizar la experiencia migratoria ni proyectar sobre todas las personas migrantes una capacidad de transformación que depende, en gran medida, de las condiciones estructurales en las que viven, aspecto que ya fue abordado en la caracterización del colectivo con el que trabaja *Passenger Tales*.

De acuerdo con Irene Del Valle (2021), quien también ofrece una perspectiva desde la psicología, durante la migración se lleva a cabo un proceso de reorganización de la personalidad. La persona no solo cambia de país, sino que experimenta una transformación interna tan radical que no permanece

igual tras migrar. Por consiguiente, este viaje interno implica una deconstrucción y reconstrucción de la persona migrante, en la que se cuestiona quién se fue, quién se es ahora y quién se quiere ser en el nuevo contexto. Igualmente, algunas personas pueden experimentar un reencuentro personal dado que, al alejarse de su zona de confort y de las influencias de su entorno original, son capaces de descubrir nuevos talentos o fortalezas ocultas. Según la autora, el éxito de este viaje interno culmina cuando la persona logra integrar ambos mundos en su psique, pasando de "no ser ni de aquí ni de allá" a ser "de aquí y de allá"; es decir, cuando logra la construcción de una identidad bicultural.

Del mismo modo, el desplazamiento físico actúa como un catalizador que despierta a la persona migrante de un letargo vital y la obliga a emprender un viaje existencial tan profundo como el geográfico. En este sentido, la migración confronta al individuo con tres conflictos internos fundamentales que, lejos de ser obstáculos, pueden convertirse en oportunidades de crecimiento personal. El primero de ellos es la tensión entre libertad y responsabilidad: al encontrarse solo en un entorno desconocido, el migrante asume la responsabilidad plena de sus elecciones y de su propia existencia, sin los andamiajes sociales y afectivos que anteriormente sostenían su identidad. Estrechamente vinculada a lo anterior aparece la soledad existencial, que va más allá de la mera ausencia de compañía física; a través de ella, la persona descubre que, en última instancia, transita su vida en soledad, lo cual paradójicamente puede propiciar una conexión más honda y auténtica consigo misma. A ello se suma la necesidad de redefinir el sentido de vida, pues la pérdida de los roles sociales previos la obliga a replantearse su propósito vital desde una perspectiva renovada (Del Valle, 2021).

Con este enfoque, la migración puede verse también como un conjunto de oportunidades que coexisten con las pérdidas y las emociones ambiguas que inevitablemente se atraviesan. La ruptura con lo conocido, aunque dolorosa, abre un espacio de reinvención personal en el que el individuo se

ve impulsado a redescubrir sus propios recursos, capacidades y valores. Despojado de los roles y las estructuras que definían su identidad en el lugar de origen, el migrante se enfrenta a una página en blanco que, si bien genera incertidumbre, también habilita la construcción de una identidad más consciente y elegida. En este sentido, la experiencia migratoria puede favorecer el desarrollo de la resiliencia, la ampliación de la mirada cultural y la adquisición de una perspectiva más plural sobre el mundo y sobre uno mismo. Así, lejos de ser únicamente una experiencia de pérdida, la migración encierra también un potencial transformador que, cuando es acompañado y reconocido, puede derivar en un crecimiento personal profundo y duradero.

Ahora bien, este potencial no emerge de forma espontánea, sino que requiere de estrategias activas para gestionar la ambigüedad inherente al proceso. De este modo, diversos autores sugieren varias vías a través de las cuales las personas migrantes pueden elaborar dicha ambigüedad. La primera de ellas es el pensamiento dialéctico, entendido como la capacidad de sostener simultáneamente dos ideas aparentemente contradictorias (como, por ejemplo, *mi ser querido se ha ido, pero sigue conmigo*), lo cual permite integrar la pérdida sin negarla. A ello se suma la creación de rituales y símbolos que otorguen sentido a la experiencia, tales como la celebración de fechas tradicionales o la conmemoración de momentos significativos vinculados a la migración. Igualmente relevante resulta el mantenimiento de los vínculos transnacionales, pues las llamadas, los mensajes y las visitas contribuyen a tender un puente entre la ausencia física y la presencia psicológica (Boss, 2004; Falicov, 2005). En conjunto, estas estrategias confluyen en la construcción de nuevas narrativas que permitan al migrante resignificar su experiencia y dotarla de un sentido coherente con su nueva realidad.

Otra perspectiva de la migración es la ofrecida por Sara Ahmed (1999), quien entiende el proceso migratorio no solo como un desplazamiento geográfico, sino también como una experiencia profundamente corporal y sensorial. Para esta autora, migrar implica una reconfiguración espacial de

un yo encarnado, en la que el cuerpo debe aprender a re-habitar un nuevo espacio y, simultáneamente, permitir que ese nuevo espacio lo re-habite a él. Esta reconfiguración se sostiene en lo que la autora denomina memorias de la piel: recuerdos de sensaciones físicas experimentadas en el lugar de origen (el polvo que hace estornudar, el frío que pincha la piel o la humedad que bloquea los sentidos) que se reactivan por contraste con el nuevo entorno. En este sentido, ella propone que el sentido de hogar equivale a habitar una segunda piel permeable que permite al sujeto tocar y ser tocado por el mundo de manera familiar. La migración rompe precisamente esa familiaridad, obligando al cuerpo y a la mente a transitar por espacios desconocidos hasta que estos se vuelven habitables.

2.3 Dar nuevos sentidos a la migración: construcción de narrativas

Las narrativas de migración son relatos fundamentales que permiten a los individuos dar sentido a la experiencia del desplazamiento, la pérdida y la reconstrucción de la identidad en nuevos entornos. Según Ahmed (1999), estas narrativas no son simples descripciones de hechos, sino procesos complejos que involucran la memoria, el cuerpo y la creación de comunidades. En este sentido, su construcción no responde a una lógica verbal o lingüística, sino que está profundamente anclada en la experiencia sensorial y corporal del individuo, dimensión que se conecta directamente con la noción de memorias de la piel.

Más allá de su dimensión individual, el acto de narrar facilita una transición fundamental: la que conduce de la pérdida personal a una identidad compartida. Al articular lo que se ha dejado atrás (la casa, la ciudad, el país), la persona migrante transita con frecuencia del "yo" al "nosotras", convirtiendo el pasado en una historia común de pérdida y pertenencia. Este proceso da lugar a lo que esta autora denomina comunidades de extrañamiento, es decir, nuevas formas de vínculo social que no se sustentan en un hogar compartido, sino precisamente en la ausencia de uno. Lejos de ser

una limitación, esta experiencia de extrañamiento se convierte en el fundamento de una resiliencia comunitaria que opera a través de actos colectivos de memoria, permitiendo a las personas migrantes recrear, desde la falta de un terreno común, aquello que pueden llegar a tener en común en el futuro.

Sin embargo, es importante recordar que estas narrativas no emergen en un vacío social ni político, sino que están profundamente mediadas por factores históricos y estructurales. Los relatos del viaje migratorio están atravesados por relaciones de conflicto social que incluyen la historia del colonialismo, las desigualdades de clase, el racismo y el género, elementos que condicionan tanto la experiencia vivida como la forma en que esta puede ser narrada. En este orden de ideas, conviene señalar que la migración no es una experiencia homogénea: mientras que para algunos individuos la movilidad constituye una forma de privilegio que amplía su visión del mundo, el caso de los llamados nómadas globales, para otros representa una experiencia de trauma y violencia que no responde a una elección libre (Ahmed, 1999).

Entre estos dos polos existe, sin embargo, una infinidad de situaciones intermedias: personas que migran de forma voluntaria pero en condiciones de precariedad, que encuentran oportunidades pero también exclusión. Esta distinción es fundamental para comprender que las narrativas migratorias no solo reflejan experiencias subjetivas, sino que son también el producto de posiciones sociales, históricas y políticas que determinan quién puede narrar, desde dónde y en qué condiciones.

2.4 El poder de mirar y mirarse: fotografía participativa y fototerapia

¿Cómo llevar a cabo, entonces, la reconstrucción de estas narrativas? La fotografía participativa ofrece una perspectiva relevante al respecto. Con un enfoque de participación comunitaria, esta práctica proporciona a las personas herramientas fotográficas y el acompañamiento necesario para compartir sus perspectivas y experiencias a través de la imagen (Wang et al., 1997) . En este proceso, un elemento central es la agencia: las personas dejan de ser objetos de la mirada ajena para

convertirse en autoras activas de sus propios relatos, decidiendo qué mostrar, cómo mostrarlo y qué palabras acompañan lo que han elegido revelar. Este desplazamiento, del rol de sujeto representado al de sujeto que representa, es especialmente significativo en contextos migratorios, donde las narrativas dominantes frecuentemente reducen a las personas migrantes a categorías homogéneas que invisibilizan su singularidad y su capacidad de narrar su propia experiencia.

En este horizonte de democratización de la imagen se sitúa la figura de Jo Spence, fotógrafa, educadora y activista británica cuya obra constituye un referente ineludible para pensar la fotografía como herramienta de transformación social. Para Spence, enseñar a leer y producir imágenes era un acto político: llegó a la conclusión de que, en lugar de fotografiar a grupos subalternos, era más transformador enseñarles fotografía, convirtiéndola en un lugar de enunciación desde el cual las personas pudieran representarse a sí mismas en sus propios términos. Desde esta perspectiva, afirmó que la fotografía posee una capacidad empoderadora cuando se aplica a cuestiones complejas de clase, poder, género, salud y cuerpo (Ribalta, 2005). Su trabajo anticipa así muchos de los principios que posteriormente articularían metodologías como el Photovoice, sentando las bases teóricas para entender la cámara no como un instrumento de registro, sino como un dispositivo de agencia y autorrepresentación.

Una de las dimensiones más significativas de su legado fue la apuesta por la alfabetización visual como práctica educativa y política. A través de talleres con niños y niñas en contextos escolares, Spence abordaba cuestiones como la identidad y la representación, cuestionando las visiones fijas y estereotipadas que los medios de comunicación construyen sobre las personas y los grupos sociales. Su metodología partía de la deconstrucción crítica de textos e imágenes para generar una toma de conciencia sobre los valores e ideologías que estos transmiten, abriendo así un espacio de discusión colectiva desde el que era posible imaginar y construir nuevas realidades. Una vez desarrollada esa

mirada crítica, la fotografía se introducía como herramienta activa: el propio alumnado comenzaba a usar la cámara para registrar y documentar el mundo tal y como lo experimentaba, desplazando la mirada del otro para afirmar la propia. En este sentido, la propuesta de Spence dejaba un principio fundamental que atraviesa toda la fotografía participativa: antes de producir imágenes, es necesario aprender a leerlas (Dennett & Spence, 2005).

Un antecedente de la fotografía participativa es el proyecto TAFOS (Talleres de Fotografía Social), que operó en Perú entre 1986 y 1998, coincidiendo con los años más intensos del conflicto armado interno y un grave colapso económico. Fundado por Thomas y Helga Müller, el proyecto surgió de una necesidad concreta de justicia cuando un líder comunitario de Ocongate pidió prestada una cámara para obtener pruebas contra un juez corrupto, gesto que condensaba ya la lógica que articularía todo el proyecto: la cámara como herramienta de resistencia no violenta y como medio para que comunidades atrapadas en el conflicto pudieran visibilizar su realidad. Su objetivo central era generar sistemas de comunicación basados en el foto-documentalismo social para fortalecer la organización popular, proporcionando a los participantes cámaras, entrenamiento básico y servicios de revelado, de modo que pobladores sin formación fotográfica previa pudieran registrar su propia realidad y dirigir sus propias actividades fotográficas (Fairey, 2024).

Las imágenes producidas funcionaron como lo que el propio proyecto denominó un espejo documento: fotografías que no perseguían un fin estético, sino que permitían a las personas reconstruir su propia imagen en un país fragmentado, denunciar abusos, reafirmar su identidad y hacer visible lo que el relato oficial omitía. A lo largo de doce años, el proyecto alcanzó a más de 270 fotógrafos de 30 comunidades distintas, dejando como legado una fototeca de aproximadamente 150.000 negativos actualmente custodiada por la Pontificia Universidad Católica del Perú (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009).

Otra de las expresiones más sistematizadas de la fotografía participativa es el Photovoice, un proceso metodológico mediante el cual las personas pueden identificar, representar y mejorar su comunidad a través de una técnica fotográfica específica. Su base teórica se sustenta en tres pilares fundamentales: la educación para la conciencia crítica de Paulo Freire, la teoría feminista y la tradición de la fotografía documental. Desde esta triple raíz, el Photovoice busca registrar y reflejar las fortalezas y preocupaciones de la comunidad, promover el diálogo crítico y la construcción colectiva de conocimiento a través del análisis grupal de las imágenes e incidir en los responsables de la toma de decisiones para promover cambios en las políticas públicas (Wang et al., 1997).

A diferencia de la fotografía documental convencional, en la que los sujetos ocupan un lugar pasivo frente a la mirada del fotógrafo, el Photovoice, la alfabetización visual propuesta por Spence y el Proyecto TAFOS, sitúan las cámaras en manos de las propias personas, quienes dejan de ser objeto de la representación ajena para convertirse en autoras de su propia imagen y su propia narrativa. Esta dimensión emancipadora lo convierte en una herramienta especialmente pertinente para poblaciones en situación de vulnerabilidad, ya que no presupone alfabetización tradicional y otorga valor epistémico a la experiencia vivida y situada de quienes participan (Wang et al., 1997).

Estrechamente relacionada con la fotografía participativa, en la medida en que sitúa a las personas como agentes activos de su propia representación, existe otra rama que la complementa desde una perspectiva más emocional e introspectiva: la fotografía terapéutica y la fototerapia. Para comprender este campo, resulta imprescindible partir de la distinción que establece Judy Weiser (2014), psicóloga y arteterapeuta. Esta autora propone un continuo de prácticas fotográficas con dos polos bien diferenciados. En un extremo se sitúa la fototerapia (*PhotoTherapy*), entendida como una intervención clínica en la que fotografías personales, álbumes familiares e imágenes son utilizadas por profesionales de la salud mental capacitados como catalizadores para profundizar en el proceso

terapéutico con sus clientes, activando memorias, emociones y asociaciones que no serían accesibles únicamente a través de las palabras (Weiser, 2014). En este enfoque, las fotografías funcionan como huellas visuales que permiten acceder al mundo interno del individuo y establecer puentes entre el inconsciente y la experiencia consciente. En el otro extremo del continuo se sitúa la fotografía terapéutica (*Therapeutic Photography*), que alude a prácticas autoiniciadas realizadas por las propias personas, sin la intervención de un profesional de la salud mental, con el propósito de favorecer el crecimiento personal, la autoexploración y el cambio social. El uso de fotografías personales, ya sean retratos, imágenes de objetos o de lugares significativos, facilita el acceso a memorias profundas, evoca emociones ligadas a momentos vitales y potencia la capacidad de las personas para narrarse a sí mismas desde la agencia, reconociendo sus propios procesos de resiliencia y transformación (Weiser, 2014). Entre ambos polos existe, sin embargo, un amplio espacio de prácticas intermedias que combinan elementos de los dos enfoques. Es precisamente en ese espacio donde se inscribe *Passenger Tales*: un proyecto que, sin ser una intervención clínica, incorpora herramientas fotográficas con una intención transformadora y un acompañamiento sostenido a través de la mediación artística.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, además de profundizar en la alfabetización visual y la fotografía participativa, Jo Spence, junto a Rosy Martin, desarrolló también un modelo propio de fototerapia orientado explícitamente a la sanación. Frente al enfoque más clínico de Weiser, Spence y Martin proponen el *co-counselling* o co-asesoramiento: un contrato no jerárquico de escucha mutua en el que los propios participantes se turnan los roles de terapeuta y paciente, compartiendo sus experiencias de forma rotativa hasta que cada integrante del grupo haya tenido la oportunidad de ser escuchado (Spence, 2005). Su propuesta incorpora el reencuadre (*reframing*) como técnica central, entendido como el proceso de examinar una imagen o recuerdo doloroso para transformar la impresión que se tiene de él, otorgándose un permiso interno para resignificar el pasado y avanzar. A ello se suma el uso de la escenificación y el teatro personal, mediante el empleo de accesorios,

disfraces y recursos del teatro del oprimido, metodología que propone transformar al espectador en protagonista activo de la acción dramática para facilitar el reconocimiento y la transformación de las situaciones de opresión (Boal, 1974). En este marco, el cuerpo ocupa un lugar central como territorio de lucha y resistencia: la propia Spence utilizó la fotografía para documentar su proceso con el cáncer de mama, desafiando tanto la ortodoxia médica como las representaciones dominantes del cuerpo femenino (Martin & Spence, 1985; Spence, 2005). Este modelo propone así una comprensión de la fotografía terapéutica como práctica encarnada, en la que la imagen no solo registra sino que también es testigo de una transformación.

A diferencia de Weiser, cuyo enfoque presenta una orientación más clínica e individualizada, Spence y Martin sostienen una visión de la fotografía terapéutica profundamente política y social, lo que la vincula más directamente con los principios de la fotografía participativa. Su trabajo está arraigado en la política feminista y socialista y persigue la desmitificación de la práctica fotográfica como herramienta accesible y transformadora. Desde esta perspectiva, la cámara se convierte en un instrumento de resistencia frente a las violencias simbólicas y en un medio para cuestionar las representaciones dominantes sobre la mujer, la clase social y la identidad (Martin & Spence, 1985). En cuanto a la conceptualización de la imagen, para Weiser (2014) las fotografías son "espejos con memoria"(p. 165): huellas visuales que permiten acceder a sentimientos y experiencias que el lenguaje verbal no siempre es capaz de alcanzar. Spence y Martin, en cambio, conciben el cuerpo como el lugar de lucha y la fotografía como una herramienta de confrontación ideológica y social, que sitúa a la persona dentro de estructuras más amplias para deconstruir los estereotipos culturales que han moldeado su identidad (Martin & Spence, 1985; Spence, 2005).

Una mirada que profundiza en el papel de la fotografía para explorar tanto lo consciente como lo inconsciente es la del fotógrafo y educador David Viñuales (2024) y el concepto de fotología,

entendida como un procedimiento metodológico que convierte la fotografía en una herramienta para el conocimiento interior y un puente hacia lo indecible. El término nace precisamente para nombrar aquello que la palabra "fotografía" no alcanza a cubrir: la idea de que hay experiencias, emociones y recuerdos más accesibles a través de la imagen que a través del lenguaje verbal.

Para comprender este proceso, Viñuales distingue entre la "Cara A" y la "Cara B" de la fotografía. La primera hace referencia al producto visual explícito: la luz, el encuadre, lo que se ve a simple vista. La segunda, en cambio, es lo invisible pero presente: lo que le sucede a la persona cuando mira la imagen, los recuerdos evocados, las sensaciones y el mundo emocional que se despierta. El tránsito de una cara a la otra no es automático, sino que requiere de una estructura que permita profundizar más allá de la anécdota superficial. Para ello, la fotología propone dos niveles de inmersión: el nivel simbólico, que funciona como zona de seguridad desde la que la persona puede expresarse a través de códigos culturales compartidos sin exponerse de forma inmediata a su intimidad, y el nivel emocional, donde la imagen conecta directamente con la historia de vida del individuo, generando una respuesta espontánea que permite integrar pensamientos, sensaciones y vivencias que hasta entonces habían permanecido dispersos o bloqueados. Es precisamente en este segundo nivel donde la fotografía deja de ser un objeto externo para convertirse en un dispositivo de conocimiento interior y resignificación personal (Viñuales, 2024).

Sin embargo, para que la fotografía pueda desplegar todo su potencial como lenguaje de introspección, narrativa y transformación, no basta con la herramienta en sí misma. El acceso a la "Cara B" de la imagen, la construcción de narrativas colectivas y la resignificación de experiencias dolorosas requieren de un acompañamiento que estructure y sostenga ese proceso. Conviene señalar aquí una distinción importante: mientras que la fototerapia y la fotografía terapéutica operan desde marcos clínicos o de crecimiento personal individual, la mediación artística constituye un campo

diferente, situado en la intersección entre el arte, la educación social y la intervención grupal o comunitaria (Moreno, 2016). No se trata de un proceso terapéutico en sentido clínico, sino de un dispositivo que utiliza la experiencia artística, en este caso la fotografía participativa, como medio para facilitar procesos de reflexión, construcción de narrativas y transformación colectiva. Es desde este marco desde el que se inscribe *Passenger Tales*: un proyecto que toma la fotografía participativa como lenguaje y la mediación artística como el dispositivo que acompaña y hace posible el tránsito de la imagen al relato, y del relato individual a la experiencia compartida.

2.5 Acompañar el tránsito: mediación artística

Ahora bien, ¿qué es exactamente la mediación artística y cómo opera en ese acompañamiento? Lejos de ser una práctica auxiliar o meramente facilitadora, la mediación artística constituye un campo propio con fundamentos teóricos y políticos específicos. Como señala Ascensión Moreno (2016), puede entenderse como un dispositivo interdisciplinar de intervención social y educativa que opera en el cruce entre el arte, la pedagogía crítica, la educación social y la psicología, articulando en un mismo espacio la dimensión expresiva, la dimensión relacional y la dimensión transformadora de la experiencia artística.

A diferencia de la educación artística tradicional, que busca que los participantes aprendan arte o dominen técnicas, la mediación artística utiliza el proceso de creación como mediador para mejorar situaciones individuales, grupales o comunitarias. En este sentido, el arte actúa como vehículo para la resiliencia y el empoderamiento, permitiendo a las personas en situación de vulnerabilidad acceder al mundo simbólico y recrear su propia realidad. Para ello, la mediación artística crea espacios potenciales de experimentación protegida donde, a través de la metáfora y la ficción, los sujetos pueden expresar aquello que no pueden decir de forma literal, elaborando traumas y conflictos de manera sutil y progresiva (Moreno, 2016).

Desde una dimensión política y crítica, la mediación artística se define también como un ejercicio analítico no jerárquico que cuestiona y desmonta las relaciones de poder naturalizadas dentro de las instituciones culturales. Su objetivo es transformar los museos y centros culturales en organizaciones modificables por los llamados "no expertos", permitiendo que los públicos produzcan sus propias representaciones y contra relatos que interrumpan las narrativas dominantes (Mörsch, 2015). En esta misma línea, el mediador no actúa como un guía transmisor de verdades universales, sino como un detonador de otros significados posibles. El proceso es dialógico y recíproco, donde mediador y participante aprenden conjuntamente a partir de la incertidumbre y el encuentro con la obra (Peters, 2019).

Del mismo modo, la mediación artística tiene como pilares fundamentales el acompañamiento y el trabajo grupal, elementos que transforman la experiencia estética en un proceso colectivo de aprendizaje y cambio social. Para ello, el grupo debe constituir un espacio seguro de experimentación protegida donde rijan la confidencialidad y la ausencia de juicios de valor, permitiendo que cada participante transite de espectador pasivo a agente activo de su propio proceso. En este proceso, el grupo actúa simultáneamente como contenedor emocional y como espejo de lo social, generando lazos afectivos, redes de apoyo y un sentido de identidad colectiva que reduce el aislamiento y permite a las personas reconocerse como sujetos con capacidad de transformar su entorno (Moreno, 2016, pp. .74-75).

Este componente grupal adquiere una dimensión especialmente significativa en contextos migratorios. Esta noción de comunidad de extrañamiento, ya introducida a propósito del duelo migratorio, adquiere aquí una dimensión operativa: es precisamente la mediación artística la que crea las condiciones materiales y simbólicas para que esa comunidad pueda constituirse. Si el vínculo entre quienes migran no responde a una herencia compartida sino al gesto colectivo de recordar y acogerse

desde la extrañeza (Ahmed, 1999), es en el espacio grupal que habilita la mediación artística donde ese gesto encuentra un lugar concreto para desplegarse.

En el marco de *Passenger Tales*, el grupo se convierte precisamente en esa comunidad de extrañamiento. Las participantes encuentran un espacio donde sentirse escuchadas e identificadas con las demás, donde la experiencia del desarraigo deja de ser una carga solitaria para convertirse en punto de encuentro. La soledad característica del duelo migratorio se transforma así, a través de la mediación artística, en pertenencia colectiva.

Esta lógica de la comunidad de extrañamiento se relaciona directamente con el modelo de *co-counselling* propuesto por Spence y Martin, en el que el grupo no es un escenario pasivo sino un agente activo de la transformación. El contrato no jerárquico de escucha mutua que proponen crea precisamente las condiciones para que cada participante pueda, en un primer momento, establecer un diálogo consigo misma a través de la imagen, y progresivamente, cuando el espacio grupal genera la confianza suficiente, compartir esa experiencia con las demás. Como la propia Spence afirma:

> Si aprendiéramos nuevas formas de usar la cámara, podríamos empezar por explicar nuestra propia historia de diferentes maneras. Inicialmente, usaríamos la cámara para establecer un diálogo con nosotros mismos, como en la fototerapia, para "des-censurarnos", o como modo de escritura para crear un diario visual. Cuando sintamos que es seguro ir más allá, podemos compartir nuestras "nuevas" historias con personas de confianza y comenzar a re-imaginar quiénes somo, tanto visual como verbalmente. (Spence, 2005, p. 316)

Este tránsito, del diálogo interno hacia la narrativa compartida, es exactamente lo que la mediación artística acompaña y facilita. Al proporcionar un espacio seguro, una escucha recíproca y herramientas simbólicas para acceder a la experiencia vivida, la mediación actúa como dispositivo para la creación de nuevas narrativas visuales: relatos construidos desde la propia mirada de las

participantes que interrumpen las representaciones dominantes y abren la posibilidad de re imaginar colectivamente quién es cada una y cómo se quieren presentar frente a la sociedad.

Del mismo modo, la fotografía participativa y la mediación artística no operan de forma independiente, sino que se potencian mutuamente para promover cambios profundos en las narrativas que las mujeres migrantes construyen sobre su historia de vida y su proceso migratorio. A través de la fotología de Viñuales, hemos visto cómo la imagen permite transitar de la Cara A, lo visible y explícito, a la Cara B, el mundo emocional e interno que la fotografía despierta. En *Passenger Tales* es precisamente la mediación artística la que acompaña y estructura ese tránsito, creando las condiciones para que ese acceso a lo interno pueda elaborarse, nombrarse y compartirse.

Como señala Mireia Plans (2019), al capturar imágenes las personas realizan un proceso de introspección que reafirma su identidad y les permite dar sentido a su entorno, mientras que la selección y edición de fotografías se convierten en un ejercicio de resignificación donde se otorga un nuevo significado a la vivencia, facilitando la integración y el cambio de perspectiva sobre la propia historia. Más allá de su valor individual, esta práctica permite simbolizar experiencias vividas y resignificarlas, ayudando a las personas a ver sus problemáticas desde otras perspectivas. Del mismo modo, cuando estos relatos visuales se comparten en espacios públicos, sensibilizan a la sociedad y fortalecen redes comunitarias. En contextos migratorios, ese gesto, el de tomar la cámara y decidir qué vale la pena ser mostrado y desde qué mirada, puede ser profundamente reparador, pues restituye una agencia que el proceso migratorio frecuentemente debilita.

Todo lo desarrollado hasta aquí, el duelo migratorio, la fotografía participativa y la mediación artística, converge en un proceso que aún resta por nombrar: la construcción de nuevas narrativas. Si la fotografía permite acceder a la Cara B de la experiencia y la mediación artística acompaña ese tránsito hacia lo compartido, la pregunta que surge es cómo se articula ese material en una narrativa

que resignifique la historia de vida. Es aquí donde resulta pertinente detenerse en las aportaciones de John Berger sobre las posibilidades narrativas de la imagen fotográfica.

2.6 Narrativas visuales: completar el relato desde la imagen

Para John Berger (1998), la fotografía por su propia naturaleza técnica tiende a aislar: detiene el flujo del tiempo y arranca un momento de su continuidad histórica y personal, convirtiéndolo en un fragmento desconectado del todo al que pertenecía. Frente a esta limitación, el autor propone reensamblar los contextos de experiencia que la imagen ha interrumpido, construyendo una nueva manera de narrar que rescate la fotografía de ese aislamiento y reconstruya la continuidad de la que fue extraída. Esta propuesta parte de reconocer que todas las fotografías son ambiguas, precisamente porque son fragmentos de un todo que ya no está presente, y que esa ambigüedad no es un defecto sino el punto de partida para un modo de expresión diferente, donde el significado no es instantáneo sino que se descubre en lo que la imagen conecta al ser vista.

Un elemento central para la construcción de una nueva narrativa es la relación entre imagen y palabra; esta articulación no es nueva: está en la base de metodologías como el Photovoice, la cual parte de la educación para la conciencia crítica de Paulo Freire (Freire, 1970), quien sostenía que nombrar el mundo es el primer paso para transformarlo. En este sentido, la fotografía no opera sola, sino en diálogo con el relato que la contextualiza y le otorga significado, y es precisamente ese diálogo el que convierte la imagen en narrativa.

Para Berger, la fotografía es irrefutable como evidencia pero débil en significado, mientras que las palabras pueden proporcionarle ese significado cuando entablan con ella un diálogo genuino, no cuando simplemente la etiquetan o describen. Ambas se vuelven más poderosas en esa interacción. A ello se suma la necesidad de narrar desde lo que el autor denomina el *ojo de la mente*: en lugar de describir únicamente lo que se ve, esta forma de contar implica evocar lo que está ausente del

encuadre, utilizando la imagen como disparador que invita a imaginar y construir una historia que yace más allá del rastro material de la fotografía (Berger, 1998). Desde esta perspectiva, narrar visualmente no es reproducir la realidad, sino crear un área de intemporalidad donde las imágenes se convierten en vehículos de lo permanente y lo humano, desafiando la tendencia del tiempo histórico a convertir la experiencia en dato y el recuerdo en archivo.

Esta capacidad de la imagen para construir significado más allá de lo visible abre la posibilidad de elaborar contra narrativas positivas, es decir, relatos alternativos que se oponen a una narrativa previa cargada de dolor o estigma (Harrison, 2002; Poddiakov, 2002). El uso de imágenes internas, o de fotografías que las activen, permite a la persona re imaginar su propio yo y su pasado, reconociéndose desde una perspectiva distinta a la que otros han proyectado sobre ella y afirmando una identidad única e irreductible a las etiquetas que el entorno o la experiencia migratoria le han impuesto. La imagen se convierte así en un espejo que no devuelve el reflejo del sufrimiento, sino el de una persona capaz de narrar su propia historia desde su capacidad de agencia.

Para que este proceso sea posible, resulta fundamental la creación de una distancia simbólica entre el sujeto y su experiencia. La visualización y posterior creación de imágenes, tal como se practica en la fototerapia y la fotografía participativa, funciona como un objeto de transición: al proyectar el mundo interno en una imagen o relato, una parte del peso emocional queda externalizada, fuera del sujeto, lo que le permite relacionarse con ella sin verse desbordado. Este distanciamiento no implica frialdad, sino todo lo contrario: narrar visualmente es también un acto de cuidado hacia uno mismo, una forma de asimilar las experiencias de manera lenta y profunda en lugar de enfrentarlas de forma literal e inmediata (Plans, 2025).

La creación de estas narrativas visuales se enriquece cuando trasciende el medio fotográfico en sí mismo para abrazar la interdisciplinariedad. Combinar la fotografía con textos, audios, bordados,

collages o archivos familiares permite que el sentido de la imagen no sea unívoco, sino que se complete en el diálogo entre diferentes lenguajes expresivos (Plans, 2025).

En esta misma línea, la fotógrafa Tanit Plana describe, a propósito del trabajo de Roger Guaus, la actitud de fotografiar con el estómago: una metáfora metodológica que propone situar de forma simbólica la cámara en el centro del cuerpo para que sea la emoción, y no la planificación técnica, la que active el disparo. Bajo este enfoque, el acto fotográfico no nace de la búsqueda de la imagen perfecta sino del impacto del entorno: se fotografía cuando algo conmueve, toca o remueve internamente. El estómago cumple además una segunda función simbólica igualmente relevante: digerir. Fotografiar la realidad se convierte en un mecanismo para asimilarla de manera lenta y profunda, permitiendo al sujeto observarse a sí mismo desde fuera, a través de lo que captura y transformando las imágenes resultantes en objetos de transición[2] donde las personas pueden proyectar sus propias vivencias y completarlas con significados nuevos (Plana, citada en Plans, 2025, pp. 166-167)

Esta idea resuena directamente con las memorias de la piel de Ahmed, recordándonos que la experiencia migratoria se aloja en el cuerpo antes que en las palabras, y que es desde ahí desde donde las narrativas más auténticas emergen. A ello se suma la posibilidad de trabajar con imágenes ya existentes: reordenar fotografías propias o ajenas permite crear cartografías subjetivas donde el significado de una imagen cambia según lo que se ve antes o después de ella, demostrando que narrar visualmente no es solo producir imágenes nuevas, sino también resignificar las que ya forman parte de la propia historia. En este proceso, construir una nueva narrativa visual es también construir una

[2] En el marco de la mediación artística, un objeto de transición es un objeto que se sitúa entre la experiencia interna de la persona y la realidad externa. Winnicott explica que, en la infancia, objetos como un muñeco o un trozo de tela pueden representar a la madre y ayudar a elaborar la separación. En los procesos de creación artística, la obra puede cumplir una función similar: es algo externo a quien la crea, pero al mismo tiempo representa y expresa aspectos de su experiencia interna, funcionando como un espacio intermedio entre la persona y el mundo (Winnicott, citado en Moreno, 2016, p. 24).

nueva historia de vida: no una versión corregida del pasado, sino una reinterpretación activa de lo vivido que abre posibilidades hacia el futuro y transforma la relación del sujeto con su propia experiencia migratoria. Este es precisamente el horizonte al que apunta el concepto de resignificación, que se desarrolla a continuación.

2.7 La resignificación como relato compartido

Narrar es un acto de cuidado, siempre que se den las condiciones necesarias para ello: un entorno de respeto y escucha activa y libertad de expresión. De esta manera, el relato tiene la capacidad de transformar la experiencia vivida en algo llevadero. Adriana Cavarero (2000) retoma la máxima de Karen Blixen para fundamentar esta idea: "todos los dolores pueden ser soportados si los pones en una historia o cuentas una historia sobre ellos" (p. 2). La narración no solo acompaña a la experiencia, sino que revela su significado posteriormente, permitiendo que el sujeto soporte el peso de lo vivido al darle la forma de un relato coherente. En este proceso, la palabra ocupa un lugar central: no es únicamente la imagen la que resignifica, sino el acto de nombrar, de poner en lenguaje lo que la imagen ha activado. En este sentido, resignificar no es olvidar ni superar, sino transformar el dolor en historia, dotándolo de un sentido que antes no tenía.

Un elemento central de este proceso es el tránsito de lo que Cavarero (2000) denomina el "qué" al "quién". Mientras que las definiciones abstractas y universales reducen a la persona a categorías generales (el "qué"), la narración rescata la unicidad irrepetible de su historia de vida, resaltando sus particularidades (el "quién"), de modo que hechos dolorosos o estigmatizados adquieren un valor único e intransferible. Este principio encuentra un antecedente significativo en los grupos de autoconciencia feminista, donde el intercambio de relatos permitió a las mujeres resignificar su identidad fuera de los estándares masculinos, validando su propia experiencia a través de la palabra compartida (Cavarero, 2000). Este desplazamiento es especialmente relevante en contextos

migratorios, donde la experiencia del desarraigo frecuentemente impone al sujeto etiquetas externas como las de extranjera o la de víctima, que borran su singularidad. La resignificación narrativa opera precisamente contra esa reducción: devuelve al sujeto su historia particular y, con ella, su identidad.

Sin embargo, esta autora advierte que el sentido último de un relato no siempre lo otorga el propio protagonista, sino un otro necesario que escucha y devuelve la historia. Al igual que Ulises lloró al escuchar sus propias hazañas de boca de un rapsoda, el sujeto reconoce el significado de su identidad solo cuando otro se la narra o la recibe. Este acto de recibir la propia biografía como un regalo, permite al individuo reconciliarse con su pasado de una manera que la autorreflexión individual no logra (Cavarero, 2000). Esta dimensión relacional de la resignificación es la que otorga su pleno sentido al trabajo grupal en *Passenger Tales*: el grupo no es solo un espacio de seguridad, sino la condición que hace posible que cada participante reconozca y resignifique su propia historia, tanto a través del material que elabora (las imágenes y los textos) como a través de la mirada y la escucha de las demás. En este sentido, la práctica fotográfica actúa como espacio de transición que articula dos niveles: el individual, donde la imagen permite la expresión de lo propio, y el colectivo, donde esa expresión encuentra reconocimiento en el grupo.

Es precisamente aquí donde la fotografía participativa y la mediación artística revelan todo su potencial como dispositivos de resignificación. Como señala Mireia Plans (2019), la selección y edición de fotografías se convierten en un ejercicio de resignificación donde se otorga un nuevo significado a la vivencia, facilitando la integración y el cambio de perspectiva sobre la propia historia. Más allá de su valor individual, esta práctica abre la posibilidad de que las personas puedan revisar y redefinir su posición frente a su propia historia de vida, simbolizando y resignificando experiencias vividas desde una mirada más activa y situada. Este proceso no es automático ni lineal, sino que

depende de las condiciones en las que se desarrolla y del propio recorrido de cada persona. (Plans, 2019).

Del mismo modo, cuando las personas exponen una obra de calidad en un espacio cultural y cuentan su experiencia en público, se fortalece su autoestima, pierden el miedo a hablar en público y se amplía la percepción de su propia identidad y subjetividad. Igualmente, rompen el silencio en torno a vivencias traumáticas o ignoradas y así, sienten que su testimonio ayuda a comunicar experiencias traumáticas o dolorosas a sus propios familiares y seres queridos al mismo tiempo que ayudan a la concienciación social (Plans, 2019, 2025). En este orden de ideas, la cámara no solo registra: también devuelve el poder de mirar y mirarse, y en ese gesto, profundamente político y humano, reside el núcleo de lo que *Passenger Tales* propone como práctica de resignificación colectiva.

A lo largo de este marco teórico se han tejido cinco ejes conceptuales: el punto de partida ha sido el duelo migratorio, entendido no como patología sino como un proceso multidimensional de pérdida y reconfiguración identitaria que afecta simultáneamente al cuerpo, la memoria y el sentido de pertenencia. Desde ahí, las narrativas migratorias han emergido como el mecanismo a través del cual los sujetos dan forma y sentido a esa experiencia, transitando de la pérdida individual a la identidad compartida y construyendo, en palabras de Ahmed (2000), comunidades de extrañamiento sostenidas no en un hogar común sino en la ausencia de uno. La fotografía participativa ha aparecido como el lenguaje que hace posible ese acto narrativo desde la imagen: un dispositivo que devuelve a los sujetos el poder de representarse a sí mismos y de acceder, a través de la Cara B de la imagen, a dimensiones de la experiencia que el lenguaje verbal no siempre alcanza. La mediación artística, por su parte, ha sido presentada como la condición que hace posible ese tránsito: el acompañamiento que estructura el proceso, crea el espacio seguro y facilita el paso del diálogo interno hacia la narrativa compartida con otros. Finalmente, la resignificación ha emergido como el resultado de la conjunción

de los otros ejes: la capacidad, según Cavarero (2000), de transformar el dolor en historia, de transitar de la categoría de "migrante" o "víctima" hacia la de persona con agencia que narra su propia historia gracias a la complicidad y acompañamiento de otras.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Comprender cómo las mujeres participantes del proyecto *Passenger Tales* 2025 resignifican aspectos de su historia de vida vinculados al proceso migratorio, a través de la fotografía participativa y la mediación artística.

3.2 Objetivos específicos

1. Analizar de qué manera el proceso de mediación artística acompaña y facilita la creación fotográfica de las participantes.
2. Indagar cómo las prácticas de autorrepresentación mediante la fotografía participativa permiten la construcción de nuevas narrativas visuales, personales y colectivas.
3. Explorar cómo la experiencia estética y creativa de la fotografía participativa incide en la forma en que las participantes se relacionan con su proceso migratorio.

4. Marco metodológico de la investigación

Este trabajo se enmarca en la Investigación Basada en las Artes (IBA), una metodología cualitativa que utiliza los procesos y lenguajes artísticos como vía principal para generar y representar conocimiento, no con el fin de establecer certezas o leyes generales, sino de provocar nuevas preguntas y revelar aspectos de la realidad que suelen quedar invisibilizados. En este enfoque, el proceso artístico (la fotografía participativa desarrollada por las participantes) constituye el eje primario de indagación, y se complementa con una documentación sistemática de ese proceso y con la integración de texto e imagen en el informe final, de modo que ambos lenguajes construyan significado de manera conjunta y no uno como simple ilustración del otro (Hernández, 2008).

Para indagar con mayor profundidad la manera en la que las participantes creaban narrativas con sus fotografías, primero se diseñó una dinámica denominada *"constelaciones visuales"*. Posteriormente, se analizaron los ensayos fotográficos de cada una. Como técnica complementaria, se hicieron entrevistas semiestructuradas, las cuales permitieron acceder a percepciones y matices que los métodos cuantitativos difícilmente capturan, lo que fortalece la validez y la fiabilidad de los resultados (McIntosh & Morse, 2015). Las entrevistas fueron realizadas a las cinco participantes y a las tres integrantes del equipo del proyecto en junio del 2026.

4.1 Diseño de la investigación

A partir de la experiencia del trabajo de campo, el cual consistió en un acompañamiento a las sesiones de creación y reflexión de los talleres durante los siete meses de duración del proyecto; se crearon cuatro categorías para el análisis: Mediación artística, Fotografía (participativa / fototerapia), Nuevas narrativas y Resignificación. Estas sirvieron para dar forma al marco teórico, para estructurar el guion de las entrevistas y para analizar las imágenes producidas por las participantes durante el proceso y su ensayo fotográfico como tal. Si bien el duelo migratorio está presente en el marco

teórico, en esta investigación se aborda como condición transversal al proceso migratorio de las participantes, es decir, como el contexto emocional que permite interpretar las otras categorías, más que como un fenómeno a analizar junto con las demás dimensiones o caracterizar de forma independiente.

4.1.2 Constelaciones visuales

En el marco del proceso de investigación, y aplicando los principios de la IBA, se diseñó y facilitó la actividad *"Constelaciones visuales"*, una dinámica de mediación artística orientada a explorar las relaciones que las participantes establecían entre las fotografías realizadas durante el proyecto y sus propias historias de vida en relación con el proceso migratorio. La actividad fue facilitada por mí, con el apoyo de Nuria, y se desarrolló con cuatro participantes: Keilyn, Jose, Marian y Dani. Debido a la disponibilidad de las participantes, se realizaron dos sesiones de una hora: el 18 de junio de 2025, con Jose y Dani, y el 25 de junio de 2025, con Marian y Keilyn[3].

La propuesta tuvo como objetivo general generar un espacio de reflexión visual y narrativa en el que las participantes pudieran explorar las resonancias entre sus propias fotografías, reorganizarlas simbólicamente y reconocer sentidos emergentes que contribuyeran a la resignificación de sus historias de vida en relación con la migración. De manera específica, se buscó comprender cómo atribuían sentido a sus experiencias mediante la organización y relación de las imágenes, explorar posibles transformaciones en el significado otorgado a determinadas fotografías y facilitar la identificación de temas o hilos narrativos que pudieran orientar posteriormente la construcción de sus ensayos fotográficos.

La actividad se estructuró en cinco momentos. En primer lugar, se realizó una visualización del archivo fotográfico. Cada participante dispuso sobre una superficie amplia las fotografías realizadas

[3] Una quinta participante, Nadia, no pudo asistir a ninguna de las sesiones, por lo que para el análisis solo se tuvo en cuenta su obra.

hasta ese momento y dedicó unos minutos a observarlas desde su presente, sin considerar todavía su posible utilización en la exposición. Posteriormente, se propuso una selección intuitiva de entre cinco y siete imágenes que, en ese momento, les llamaran especialmente la atención o les produjeran alguna resonancia emocional, simbólica o narrativa. Se enfatizó que la selección no debía responder a criterios exclusivamente estéticos, sino a aquello que las imágenes les comunicaban en el momento de la actividad.

En un tercer momento se desarrolló propiamente la constelación visual. Cada participante organizó sus fotografías sobre papel Kraft, disponiéndolas libremente y sin seguir un orden cronológico. La composición podía incorporar palabras o frases manuscritas, colores, líneas, hilos, formas, símbolos o dibujos que permitieran establecer conexiones entre las imágenes. Una vez construida la constelación, se propuso la escritura automática de un texto breve, el cual podía ser poético, reflexivo o narrativo, a partir de lo observado. Para acompañar este ejercicio, se plantearon algunas preguntas detonadoras orientadas a favorecer la reflexión sobre los posibles cambios de significado de las fotografías y sobre las relaciones que emergían entre ellas, como*: "¿Qué ves ahora en tus imágenes que antes no veías?", "¿Notas algún cambio en lo que representa alguna imagen?"* y *"¿Hay un hilo narrativo que conecte tus fotos?"*.

El cuarto momento correspondió a una presentación colectiva. Cada participante compartió con el grupo la constelación construida y, de manera voluntaria, leyó el texto elaborado durante la actividad. Posteriormente, las mediadoras realizaron una devolución y se abrió un espacio para que las demás participantes pudieran formular preguntas o comentarios. Este momento permitió ampliar la reflexión individual mediante la escucha y el intercambio colectivo.

Finalmente, la actividad incorporó una fase de proyección hacia el ensayo fotográfico. Se propuso a las participantes seleccionar dos o tres imágenes que quisieran continuar explorando, identificar

posibles títulos, ejes temáticos o relatos surgidos de la constelación y continuar realizando fotografías que pudieran ser retomadas en las sesiones posteriores. De este modo, la actividad no se planteó como un ejercicio aislado, sino como un dispositivo de reflexión y creación vinculado al desarrollo posterior de sus narrativas fotográficas.

Para ver la ficha de la dinámica de constelaciones y el guion de las entrevistas se pueden consultar los anexos uno y dos respectivamente.

4.2 Muestra

La muestra de este estudio se seleccionó de forma intencional dado que corresponde al grupo real de participantes de la edición 2025 de *Passenger Tales*. Estuvo compuesta por dos grupos: el primero corresponde a las cinco mujeres migrantes que llegaron a la exposición final del proyecto (Dani, Jose, Marian, Keilyn y Nadia), de un total de once participantes que iniciaron el proceso entre febrero y mayo de 2025. El criterio de inclusión fue haber completado el proceso hasta la presentación de un ensayo fotográfico propio, ya que son estas producciones, junto con sus entrevistas, las que constituyen la fuente principal de datos para el análisis de imágenes.

El segundo grupo está compuesto por las tres facilitadoras del proceso: Nuria Prieto, Tamara Ianowski y Angie Campillo, seleccionadas por su rol directo en el diseño y acompañamiento de la mediación artística, la curaduría y el apoyo psicológico del proyecto, respectivamente.

4.3 Presentación de la información recogida

En conjunto, la información analizada en este trabajo proviene del material fotográfico y textual producido por las participantes durante la dinámica de constelaciones y sus ensayos fotográficos finales, así como de las ocho entrevistas semiestructuradas realizadas en junio de 2026.

4.4 Procedimiento de análisis de datos

El análisis de la información se realizó de forma manual, mediante una lectura temática organizada en torno a las cuatro categorías definidas. El proceso se desarrolló en dos momentos complementarios. En un primer momento, se realizó un análisis caso por caso de las imágenes producidas por cada participante (fotografías de la dinámica de constelaciones y ensayo fotográfico final), en diálogo con los extractos de las conversaciones surgidas durante la propia dinámica de constelaciones (junio de 2025) y de las entrevistas realizadas un año después, en las que las participantes comentaban directamente esas imágenes o el acto de fotografiar. Este análisis se ancló de forma explícita en los conceptos del marco teórico pertinentes a cada caso, evitando forzar categorías que no dialogaran con el material propio de cada participante.

En un segundo momento, se realizó una lectura transversal de la información recogida, organizada no por categorías sino directamente por los tres objetivos específicos de la investigación. Este momento incorporó las entrevistas semiestructuradas realizadas a las participantes y al equipo facilitador (junio de 2026), que no comentaban una imagen puntual sino el proceso de acompañamiento, la experiencia grupal y el impacto percibido después del proyecto. Esta lectura permitió identificar patrones compartidos entre los cinco casos, así como matices y diferencias entre ellos, evitando hacer generalizaciones sobre la experiencia migratoria de las participantes.

4.5 Consideraciones éticas

Esta investigación se rige por los principios establecidos en el Código ético de integridad y buenas prácticas en investigación de la Universitat de Barcelona (Universitat de Barcelona, 2018). Asimismo, cada participante otorgó su consentimiento informado por escrito para el uso de las entrevistas realizadas en junio de 2026 (véase Anexo 3). En dicho consentimiento se explicita el propósito

académico de la investigación y se establece que las entrevistas serán utilizadas exclusivamente para la elaboración de este TFM.

Además, las imágenes y ensayos fotográficos analizados corresponden a obras exhibidas públicamente en la muestra de *Passenger Tales* 2025, por lo que su uso en este trabajo no vulnera la privacidad de las participantes, quienes dieron su consentimiento para exponer su trabajo.

Finalmente, dado que esta investigación aborda experiencias migratorias, emocionales e íntimas, se procuró un tratamiento cuidadoso de la información, evitando establecer comparaciones entre las participantes que pudieran jerarquizar sus procesos o experiencias de duelo, y priorizando siempre la voz y las palabras propias de cada una por encima de interpretaciones externas.

5. Análisis e interpretación de los datos

Este capítulo desarrolla el análisis de los datos recogidos a lo largo de la investigación. En un primer momento, se presenta un análisis caso por caso de las cinco participantes, en el que se examinan las imágenes producidas durante la dinámica de constelaciones y en el ensayo fotográfico final, en diálogo con sus propias palabras y con el marco teórico. En un segundo momento, se desarrolla una lectura transversal que cruza los cinco casos, organizada en torno a los tres objetivos específicos de la investigación, con el fin de identificar patrones compartidos, matices y contradicciones que un análisis individual no permite observar por sí solo.

5.2 Análisis individual: constelaciones y obra

En primer lugar, se analizaron las imágenes elegidas por las participantes durante la dinámica de las constelaciones, realizada en junio de 2025. Para facilitar el análisis de dichas constelaciones, primero se presentará la imagen de la constelación completa y, posteriormente, se analizarán diferentes fragmentos de esta. Asimismo, se analizarán los discursos de las participantes en torno a sus constelaciones y los textos de escritura automática que realizaron durante el ejercicio.

Por último, se realizó el análisis de su obra final, compuesta por el texto explicativo, redactado por cada una de ellas, y su ensayo fotográfico. Con el fin de analizar la obra en su conjunto, primero se mostrará una "panorámica" de la misma y, posteriormente, una selección de dos imágenes representativas. Este último análisis se complementa con parte de la entrevista realizada en junio de 2026[4]. Como se mencionó anteriormente, Nadia no participó en ninguna de las dinámicas de elaboración de constelaciones, por lo que en su caso solo se analizará su obra final.

[4] Para facilitar la lectura, todos los textos escritos por las participantes, así como los extractos de sus entrevistas y sus explicaciones durante la dinámica de constelaciones, se presentan en cursiva.

5.2.1 Dani

Dani es una mujer de origen colombiano que, al iniciar su participación en Passenger Tales, llevaba ocho meses residiendo en Barcelona; se incorporó al proyecto en el segundo grupo. A lo largo del proceso exploró su relación con el cuerpo y con su orientación sexual, marcada por la presión familiar y social vivida en Colombia por ser una mujer gorda y lesbiana. En Barcelona ha encontrado un espacio de mayor libertad para ser ella misma.

a. Dinámica de constelaciones

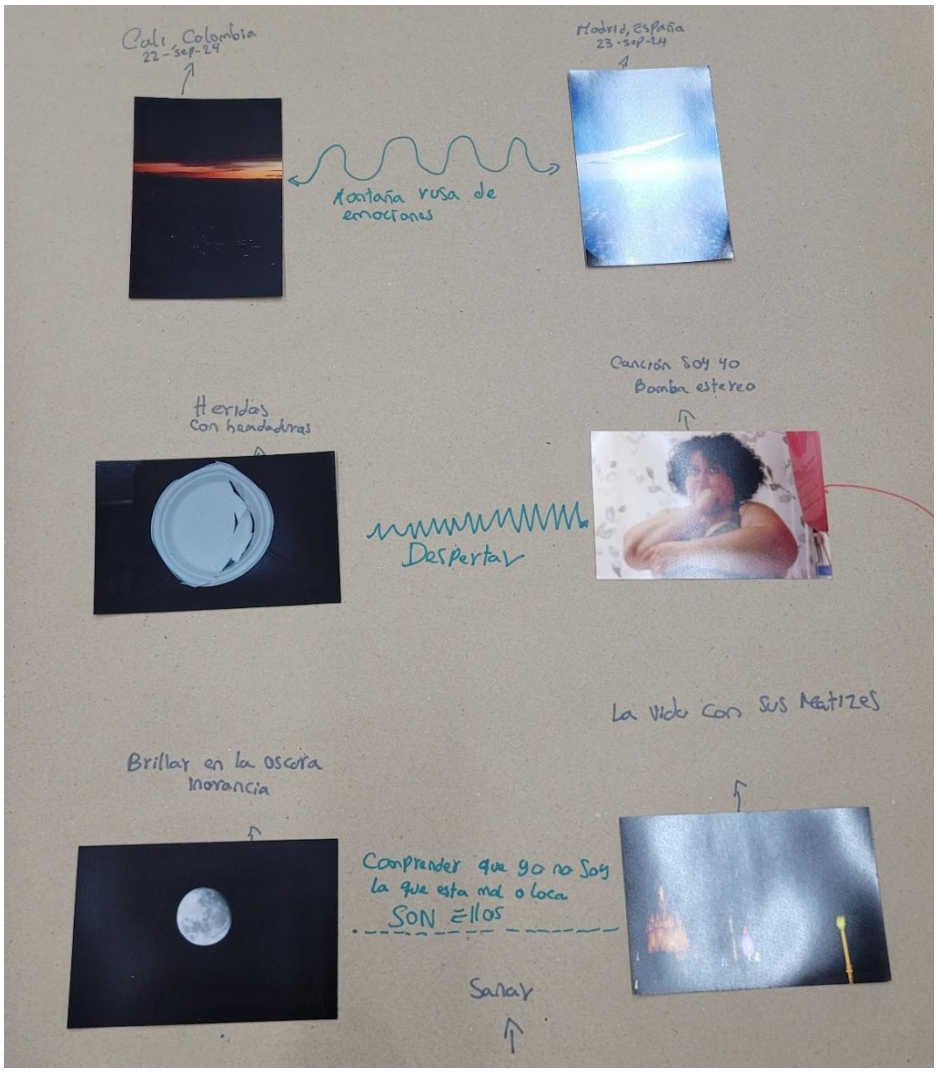


Figura 1. *Constelación de Dani.* [Collage]. Daniela Palomares, 2025.

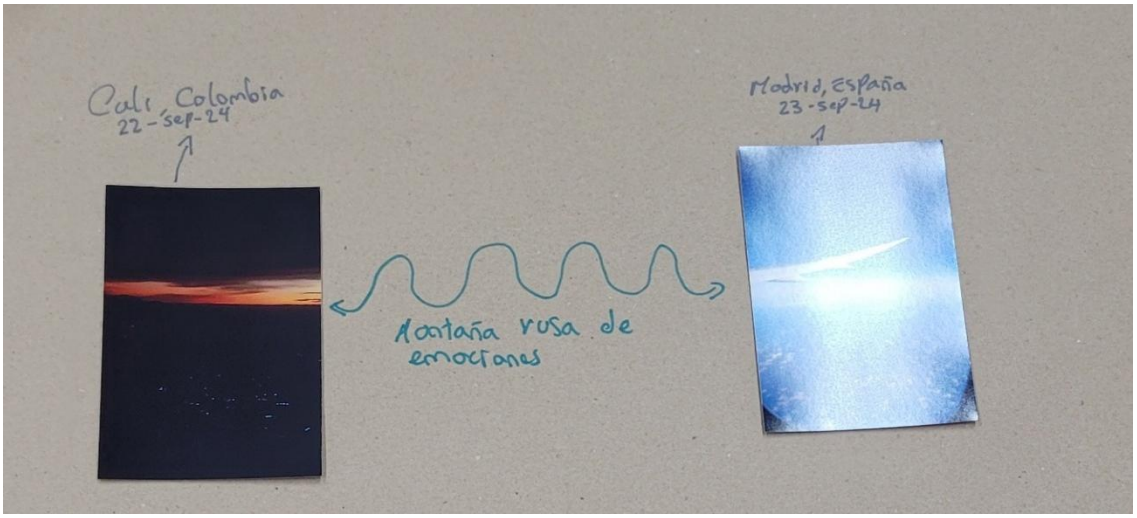


Figura 2. Constelación de Dani. Fragmento no. 1. *[Collage]. Daniela Palomares, 2025.*

La montaña rusa: las primeras fotos, tomadas desde el avión al salir de Colombia y al llegar a España, las describe como una "*montaña rusa de emociones*", con "*sentimientos encontrados*". Esta ambivalencia dialoga con la noción de pérdida ambigua de Pauline Boss (2004), para quien la migración sostiene emociones contradictorias de forma simultánea, sin que una cancele a la otra. Esta parte de la constelación funciona así como registro visual de ese mismo pensamiento dialéctico: entusiasmo y duelo conviviendo en un mismo instante.

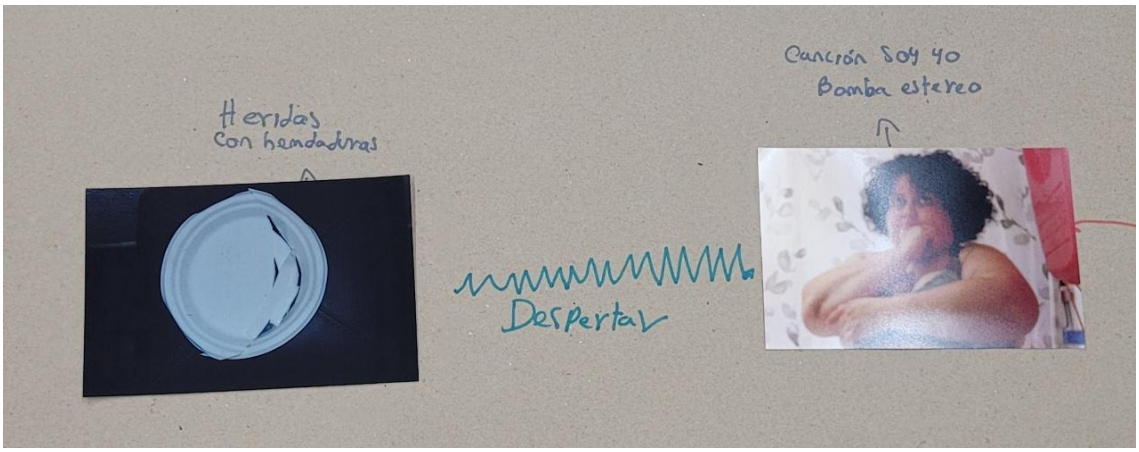


Figura 3. *Constelación de Dani. Fragmento no. 2.* [Collage]. Daniela Palomares, 2025.

El plato roto: Dani elige la imagen de un plato roto que "*representa las heridas que hay veces … con palabras bonitas, las arreglan. Pero siempre quedan espacios"*. La asocia con la canción *Soy yo* de Bomba Estéreo y con un "*camino tenebroso*" de cambio que sitúa explícitamente en la migración: "*ya estoy como despertando de todo, como que ese cambio de Colombia acá me hizo cambiar muchos aspectos de mi vida."* (Dani, comunicación personal, 18 de junio de 2025). En este caso, la metáfora del plato dialoga con la noción de Adriana Cavarero (2000) de la identidad narrativa como relato cambiante, la migración no repara la herida, pero habilita el espacio narrativo para contarla y resignificarla. Esto ilustra lo que la autora describe como transformar el dolor en historia: no se trata de borrar la ruptura familiar, sino de darle una forma narrativa que la vuelve soportable y propia. Al mismo tiempo, Dani realiza el tránsito del "qué" al "quién": deja de ser simplemente *"la hija rechazada*" o "*la migrante gorda y lesbiana*", categorías impuestas desde fuera, para convertirse en protagonista singular de su propia historia de fractura y reconstrucción.

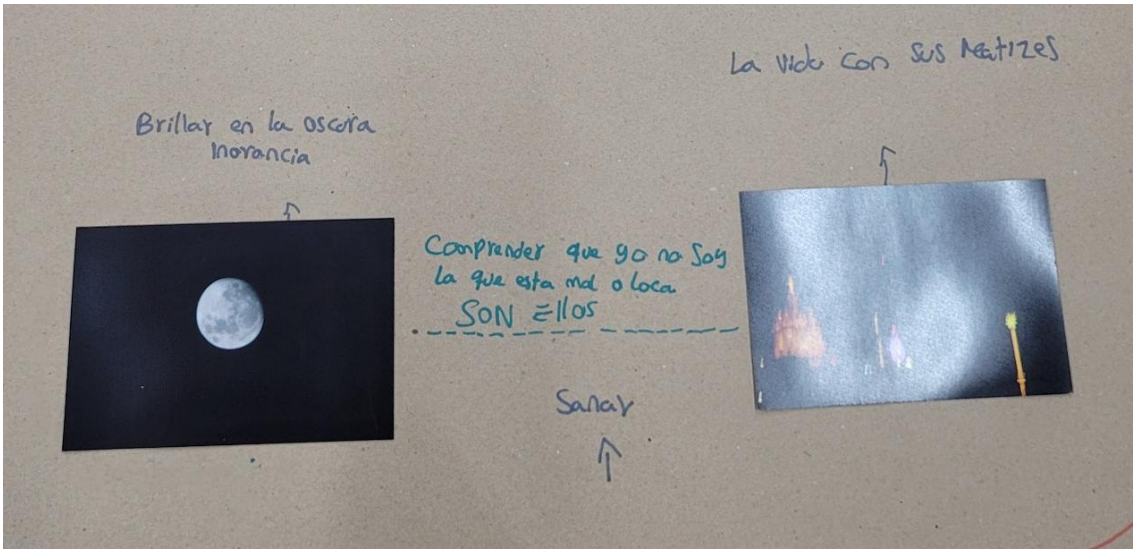


Figura 4. *Figura 4. Constelación de Dani. Fragmento no. 3.* [Collage]. Daniela Palomares, 2025.

La luna y la oveja negra: en el último bloque, Dani se representa como una luna:

"Pues bueno, es lo de la oveja negra, entonces trata más que todo como es que yo soy como la luz, pero la familia es como la oscuridad." (Dani, comunicación personal, 18 de junio de 2025). Aquí, ella se refiere a la postura de su familia frente a su orientación sexual, y decide invertir el señalamiento: ya no es ella la que está mal, sino la ignorancia de quienes la juzgan. Además, la fotografía "*movida*" titulada *"la vida con sus matices"*, suaviza esta oposición luz/oscuridad con una lectura no binaria del propio proceso, que ella misma cierra con: "*soy yo con mis defectos y virtudes, en constante mejoramiento*" (Dani, comunicación personal, 18 de junio de 2025).

Texto de la constelación:

"Con el paso de estos 8 meses, mi historia de vida ha cambiado en ciertas situaciones para mal con mi familia, pero para mí ha sido un giro de 180 grados para bien. En ocasiones me siento derrumbada, pero me doy ánimo pensando en lo poco que he logrado en tan poco tiempo y lo que me falta aún por lograr."

En su texto, Dani sintetiza el proceso como un *"giro de 180 grados"*: pérdida en la relación familiar, pero fortalecimiento del vínculo consigo misma; sin que esto signifique una sanación definitiva.

b. Obra: Geografías corporales: un relato en territorio propio



Figura 5. *Geografías corporales: un relato en territorio propio.* [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025.

Texto explicativo

El propósito de estas imágenes es mostrar al mundo quién es Daniela, con sus defectos y virtudes, como cualquier ser humano.

Quiero reflejar cómo he superado el rechazo de mi familia y la sociedad.

Aunque a veces siento ganas de rendirme, recuerdo cada logro alcanzado, y es lo que me impulsa a seguir hacia adelante.

El concepto de un cuerpo bello no se limita a aquellos que son delgados, con músculos marcados, cabello largo y oscuro, o que se ajustan a la norma heterosexual.

Hemos sido bombardeados con una visión de vida superficial que nos hace olvidar ser auténticos en un entorno tan carente de pensamiento crítico (machista, racista, homofóbico...).

Además, el proceso de migrar a un lugar desconocido ha representado un cambio emocional drástico, pero me ha permitido reencontrarme conmigo misma... Estableciendo límites, comenzando por mi familia, para así poder construir y lograr mi independencia emocional.

La obra de Dani estuvo acompañada por frases de rechazo que ella ha enfrentado por su cuerpo y orientación sexual. Estaban ubicadas bajo las fotografías, en letra pequeña, obligando al espectador a agacharse para leerlas, invirtiendo la posición de juicio habitual:

"Es por el bien tuyo. Gorda. Se toma toda la sopita. Moda. Insegura. La ansiedad, eso lo puedes controlar. No tiene espejo en su casa. Los homosexuales, promiscuos, exhibicionistas, son una plaga. Tarot, chakras, eso es brujería, no es de Dios. Las lesbianas son masculinas, para eso están los hombres. ¿Y el novio para cuándo? Arepera. Cierra el pico. Nunca tendrás amigos. ¡Ni novio!"

Por su parte, el texto curatorial retoma explícitamente los ejes ya trabajados en la constelación: mostrar su cuerpo "*con defectos y virtudes*", superar el rechazo familiar y social, y cuestionar la norma de belleza heterosexual y delgada.



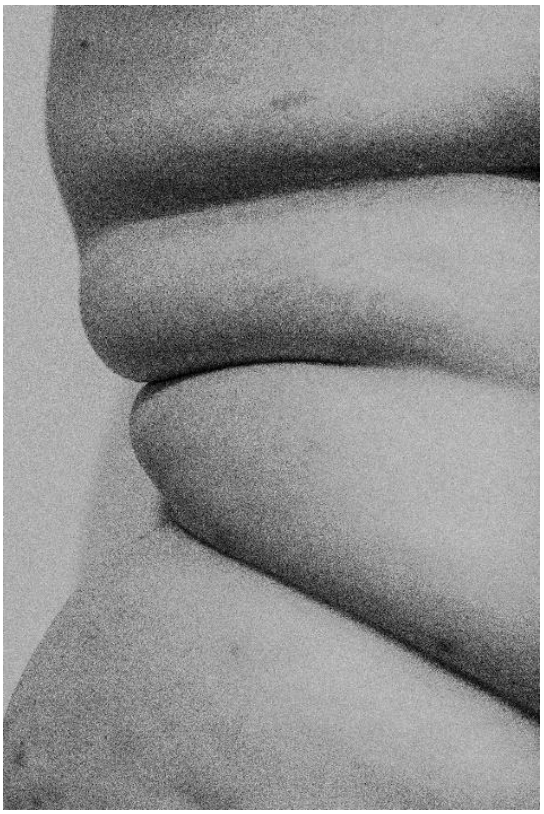


Figura 6. *Geografías corporales: un relato en territorio propio.* [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025.

Figura 7. *Geografías corporales: un relato en territorio propio.* [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025.

Las fotografías en blanco y negro, en primer plano extremo de los pliegues del cuerpo, despersonalizan la imagen al mostrar fragmentos de un cuerpo sin rostro y la convierte en "territorio" a recorrer más que en cuerpo normativo a juzgar. Asimismo, siguiendo a Viñuales (2024), el proceso de Dani se mueve de la "Cara A" de la imagen (el plato roto o el cuerpo fotografiado como hecho visual) hacia su "Cara B": el nivel emocional donde la fotografía deja de ser un objeto externo para convertirse en dispositivo de conocimiento interior y resignificación personal.

En la entrevista sobre la obra, Dani menciona: "*nunca me había tomado fotos así, desnuda, nunca. Fue la primera vez que me vi haciendo una fotografía y pensé: "wow, esa soy yo, qué bonita". Yo siempre he tenido complejos por mis cicatrices, por mis estrías; entonces es como decir "esa soy yo." y tratar de amarme, de quererme tal y como soy."* (Dani, comunicación personal 12 de junio de 2026).

Verse en la imagen y reaccionar con sorpresa y afecto muestra que la cámara no solo documenta el cuerpo, sino que media una experiencia de reconocimiento en tiempo real, el trabajo con la cámara le ha permitido tomar una nueva perspectiva sobre su proceso, su cuerpo y las heridas que está intentando sanar. De este modo, como lo señala Del Valle (2021), la migración para Dani también ha supuesto un viaje interior de transformación.

5.2.2 Jose

Jose llegó a España, desde Uruguay en 2021, cuando se trasladó a Madrid tras obtener una beca de arte para cursar un máster en el Círculo de Bellas Artes; en 2024 se instaló en Barcelona. A pesar de contar con dos licenciaturas y un máster, ha debido sostenerse en trabajos precarizados del sector gastronómico, enfrentando racismo. Su relato pone el foco en el desgaste emocional sostenido de la migración, y la sensación persistente de provisionalidad, expresada en la dificultad para echar raíces y para encontrar algo de estabilidad, sobre todo en los ámbitos de la vivienda y el laboral.

a. Dinámica de constelaciones

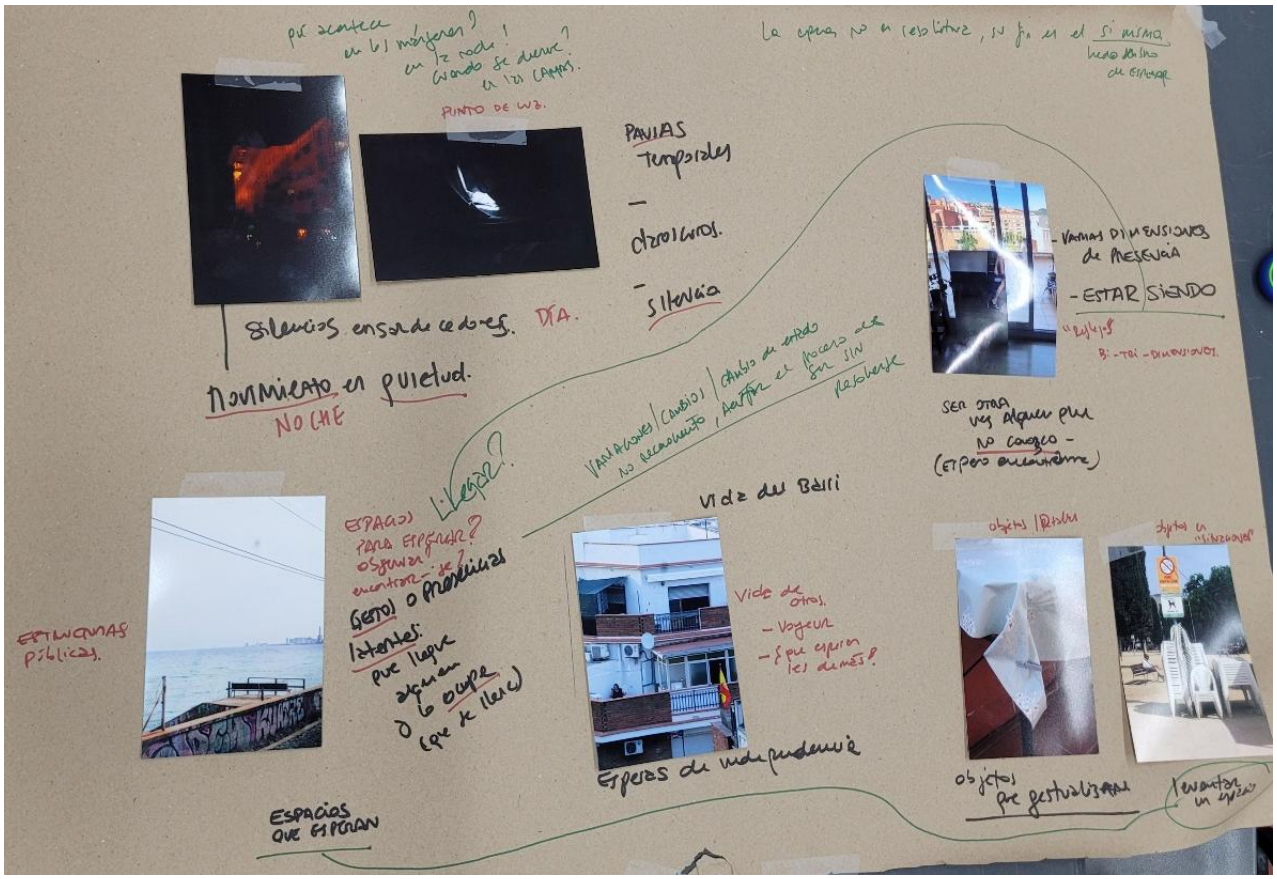


Figura 8. *Constelación de Jose.* [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

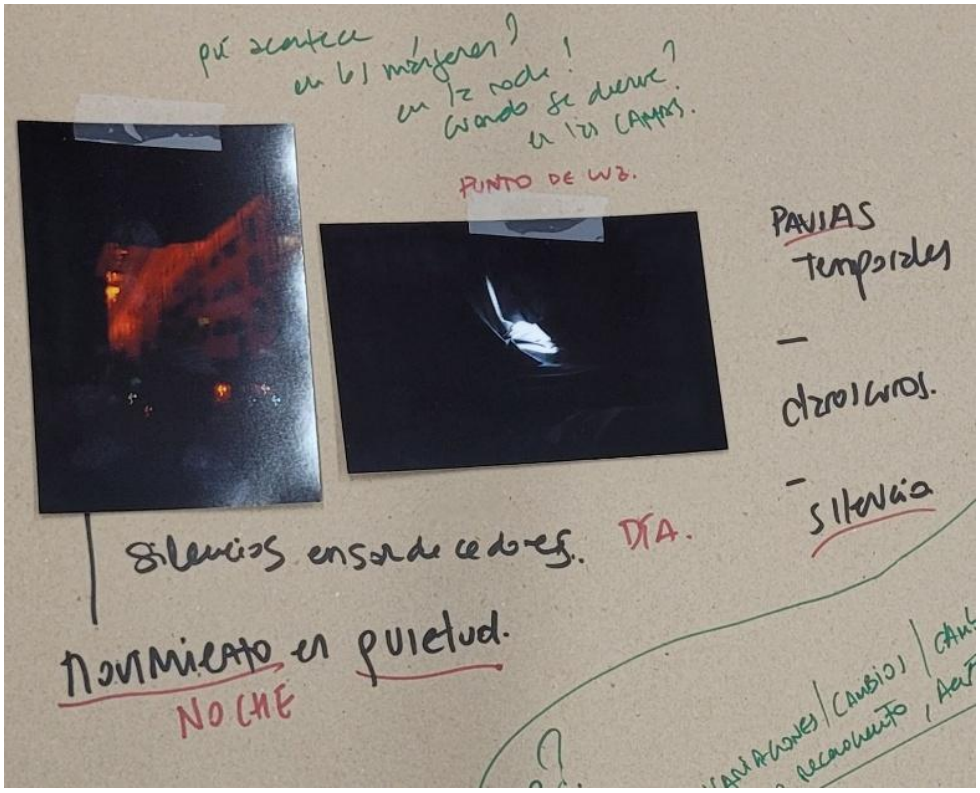


Figura 9. *Constelación de Jose. Fragmento no. 1.* [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

Movimiento en quietud: Las fotos nocturnas o diurnas pero con poca luz, representan la idea de *pausa temporal*: el claroscuro y el silencio como un territorio a explorar.

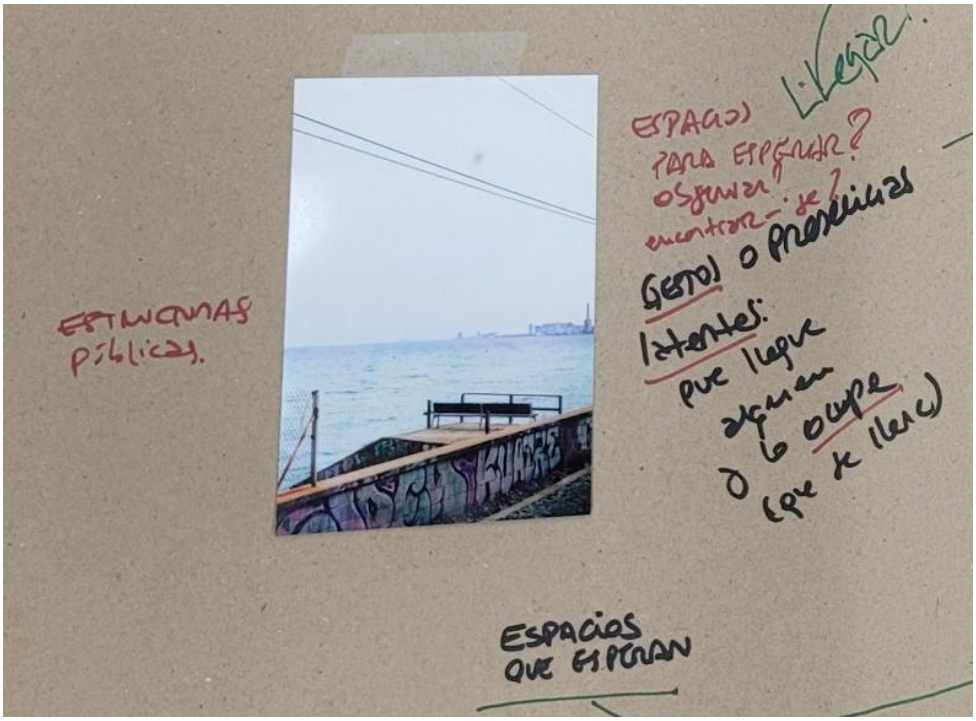


Figura 10. *Constelación de Jose. Fragmento no. 2.* [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

Espacios que esperan: el banco junto a la vía del tren introduce la noción de *"espacios para esperar, para observar, para encontrarse"*: lugares con "*gestos latentes*", a la espera de que alguien los ocupe. Aquí la espera deja de ser un vacío y pasa a ser una cualidad del espacio mismo.

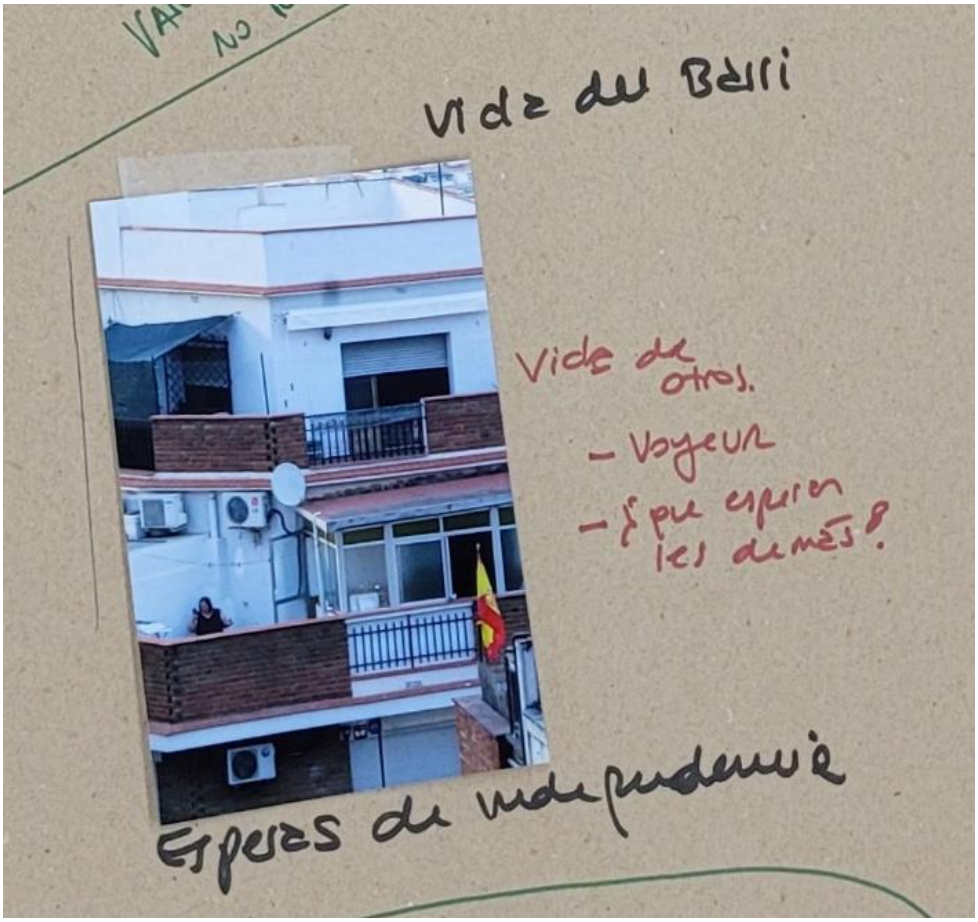


Figura 11. *Constelación de Jose. Fragmento no. 3.* [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

Vida de otros que esperan: Jose traslada esa misma lógica a la observación de los demás: las banderas de España en su barrio, interpretadas como espera de independencia, y la vecina que mira el móvil a la misma hora cada día; Jose imagina que está esperando que la llegada de un mensaje.



Figura 12. *Constelación de Jose. Fragmento no. 4*. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

Objetos que gestualizan: los tótems armados por las sillas antes de las fiestas del barrio, o un gancho sujetando una tela, abren la pregunta de cómo los objetos pueden "articular" el espacio de la espera: un puente entre la espera como estado pasivo y el gesto, el uso de dichos objetos, como posible desenlace.

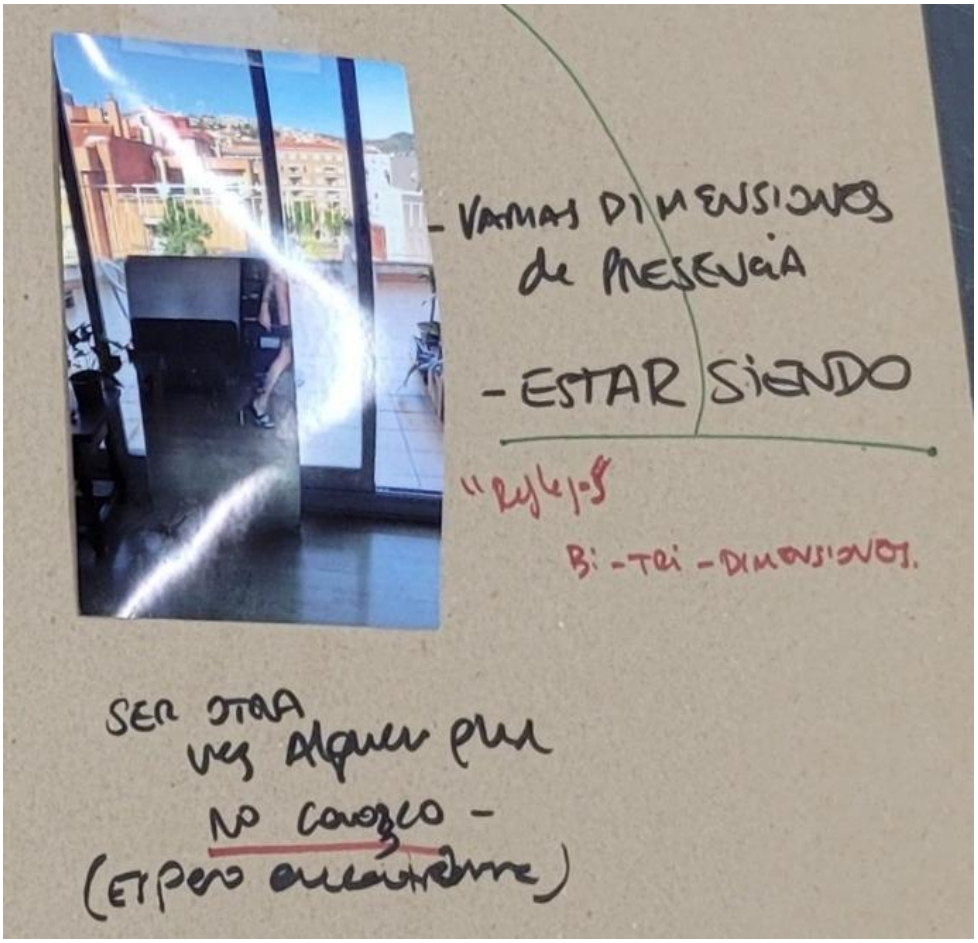


Figura 13. *Constelación de Jose. Fragmento no. 5.* [Collage]. Josefina Cuneo, 2025.

El espejo y la mudanza: la fotografía de la nueva casa, con el espejo y la sensación de estar simultáneamente adentro y afuera, condensa varias dimensiones de presencia. Jose lo vincula directamente con el proceso migratorio:

> *"Una de las cosas en las que yo estoy habitando el tema de la espera es como la espera de terminar de habitar un territorio. Eso tiene que ver con el proceso migratorio, que como que cuando pensás que se está ajustando, se vuelve a desajustar, no termina nunca... de permitirse estar siendo, como no esperar a llegar o a resolver, y que la espera es como no resolutiva, como un fin en sí misma".* (Jose, comunicación personal, 18 de junio de 2025).

El mecanismo fotográfico opera aquí de un modo distinto al de la escritura que acompaña la imagen: la fotografía del espejo captura un instante en el que Jose aparece simultáneamente reflejada y

presente en el encuadre, dentro y fuera de la imagen a la vez. Esta simultaneidad visual le permite a Jose reconocer una sensación que después traduce en palabras: la de habitar dos lugares a la vez sin terminar de instalarse en ninguno.

La idea de la espera como estado y no como tránsito hacia una resolución, dialoga con la propia definición del duelo migratorio como un proceso de reestructuración de la personalidad, y no como un evento puntual con cierre definido. A diferencia del duelo por muerte, el duelo migratorio es recurrente y no posee una duración fija (Achotegui, 2022; Del Valle, 2021), lo que hace de la espera de Jose no una etapa transitoria sino una condición estructural del propio proceso migratorio.

Es significativo que sea justamente después de fotografiar ese momento de doble presencia cuando Jose logra nombrarlo con precisión en su propio texto *"estado de presencia"*; la imagen antecede y habilita la elaboración verbal, más que ilustrarla.

Texto de la constelación

> *La foto de la mudanza. No me puedo acercar a priori a cómo me sentía en la casa. Cierro los ojos un momento. Trato de recordar el olor, tampoco. Lo que más recuerdo es acariciar a Pachito, el gato. El olor rancio del cigarro y el ruido del bebedero del gato del salón vienen de a poco, va emanando, oleadas que se desvanecen. Hace un mes exacto que me mudé. En esta casa aún estaba separada. Ahora pensamos en hijos y tengo vistas a los Bunkers del Carmel. Si no me ocupo en estar siendo, no puedo ocuparme en nada más porque en tan solo 6 meses habité tres casas, dos trabajos, dos estados civiles y no logré intelectualizar el momento todo. Pensaba que estaba esperando. Qué bien le queda el gerundio. Pero creo que le llamo estado de presencia a sentirme, a permitirme estar en silencio y arroparme en este entretiempo.*

Este texto sitúa la fotografía de la mudanza en un momento de vértigo vital (*tres casas, dos trabajos, dos estados civiles en solo seis meses*) y representa el giro de pensar que *"estaba esperando"* a nombrar ese tiempo

como un *"estado de presencia"*. Es el momento en que Jose deja de ver la espera como algo que se resuelve, para empezar a percibirla como algo que se habita.

De esta manera, Jose organiza sus imágenes en torno a un mismo interrogante: qué acontece en los momentos donde supuestamente no acontece nada. De ahí se despliega una progresión que va de la observación de lo que está aparentemente quieto, pasando por la espera como estado compartido con otros, a la aceptación de un acto que no termina de resolverse.

b. Obra. *Un ensayo fotográfico sobre la espera*

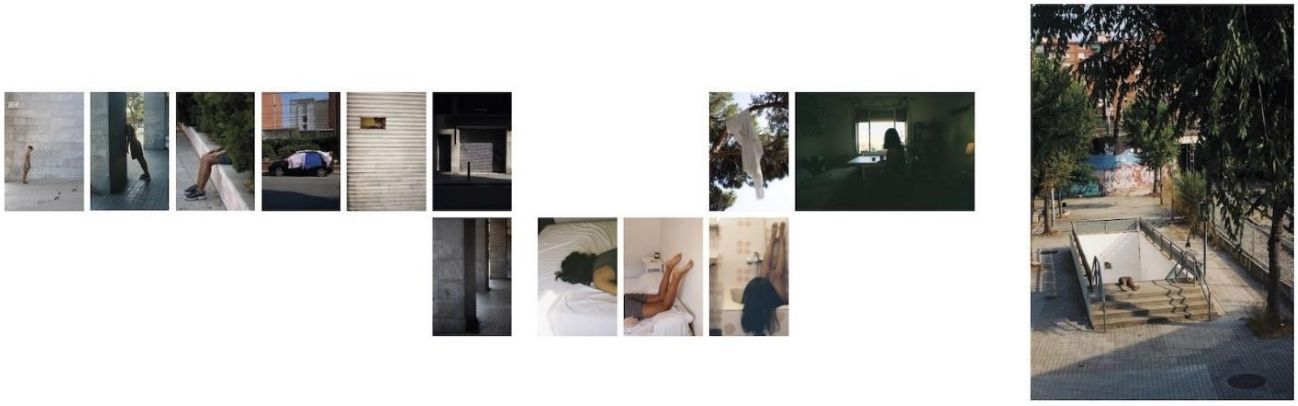


Figura 14. *Un ensayo fotográfico sobre la espera.* [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025.

Texto explicativo

Un cuerpo apoyado en un umbral. Un gesto suspendido. Un lugar que no sucede.

La espera.

Como migrante y cuerpo en tránsito, me pregunto a diario si es posible asentarme en el nuevo territorio.

He conseguido asentarme en el territorio de la espera, sin propósito, sin resolución.

Estar. Sostener la ambigüedad.

Preludio.

"Espero.

Durante algún tiempo permanecí tumbada, esperando. ¿A qué? ¿A que el día ante mi ventana adoptase otro color y los ruidos me animasen a emprender la actividad que tocaba? ¿A que el hábito rompiera mi resistencia matutina a cruzar el umbral del día y ser hoy de nuevo un ser humano con dos piernas, con su partida de nacimiento, su oficio y su dirección? ¿Por qué no esperar hasta que pase esta fase de desgana? Y enseguida me pregunto: pero ¿espero a que ocurra algo, o que algo deje de ocurrir? Quizás ambas cosas sean lo mismo: lo que debe cesar solo cesa porque otra cosa lo expulsa. Porque algo nos espera más allá de las siete colinas del tiempo. Y cuanto mayor es el temor con que espero, más me acecha tras la siguiente esquina. El que espera se encuentra en una extraña posición: atado al potro del tiempo, es la propia alfombra roja del Elíseo de la expectativa, la que añora los primeros pasos. Así, esperar es hacerse amigo de la paradoja." (Köhler, 2018)

El texto explicativo de Jose retoma el vocabulario ya trabajado en la constelación (cuerpo en umbral, gesto suspendido, lugar que no sucede) y continúa con la idea de representar la espera como un territorio. Además, la cita que ella utiliza como preludio de su obra, *"esperar es hacerse amigo de la paradoja"*, sitúa la espera no como carencia sino como una forma de habitar el tiempo.



Figura 15. *Un ensayo fotográfico sobre la espera.* [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025.

Figura 16. *Un ensayo fotográfico sobre la espera.* [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025.

Las imágenes de interior muestran el hastío y el aburrimiento (un cuerpo tumbado, el tiempo muerto doméstico). Por otro lado, las fotografías de exterior sostienen esa misma suspensión: cuerpos captados justo antes del gesto o la acción, y espacios (umbrales, columnas, persianas a medio cerrar) que parecen esperar a ser ocupados, y culminan en la fotografía final y más grande, donde Jose lee una aceptación fulminante: estar asentada en el territorio de la espera sin necesidad de resolverlo.

En conclusión, constelación y obra comparten un mismo concepto: la espera como estado, no como tránsito. Al nombrarla y sostenerla en imágenes y palabras propias, en lugar de silenciarla como una

fase incómoda a superar, al igual que Dani, Jose construye el acto narrativo de transformar el dolor en historia: no se trata de resolver la espera, sino de dotarla de una forma que la vuelve soportable y propia (Cavarero, 2000).

Asimismo, John Berger (1998) afirma que narrar visualmente no consiste en reproducir la realidad, sino en utilizar la imagen como un disparador que evoca lo que está ausente del encuadre (narrar desde "el ojo de la mente"). Además, las palabras ayudan a completar el significado de su ensayo fotográfico, al entablar un diálogo genuino con la imagen. Cuando Jose fotografía su mudanza, una sábana colgando o cuerpos tumbados o congelados en el movimiento, lo que realmente está retratando es lo que no se dice en la fotografía: el reto de terminar de habitar un territorio. Esta dimensión corporal resuena con las memorias de la piel que propone Ahmed (1999): el cuerpo tumbado, el gesto suspendido, la tela que cuelga sin terminar de acomodarse, son huellas sensoriales de un espacio que aún no se habita del todo. La espera de Jose se registra en el cuerpo, en su proceso de arraigarse en el nuevo territorio.

5.2.3 Marian

Marian es una mujer argentina que, al iniciar su participación en Passenger Tales, llevaba solo dos meses en Barcelona, la migración más reciente entre las participantes. Atravesaba entonces una crisis de identidad y de ansiedad, producto del desarraigo y de las cargas burocráticas que enfrentaba para regularizar su situación administrativa.

a. Dinámica de constelaciones

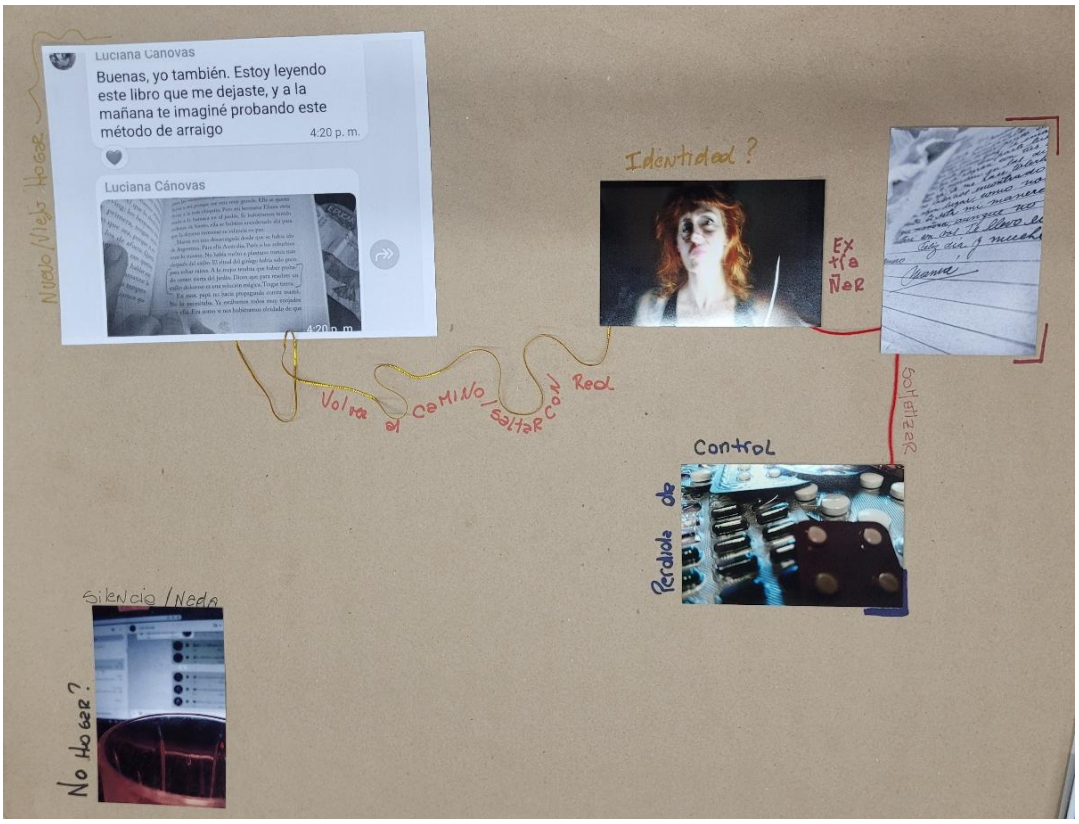


Figura 17. *Constelación de Marian.* [Collage]. Mariana Roselli, 2025.

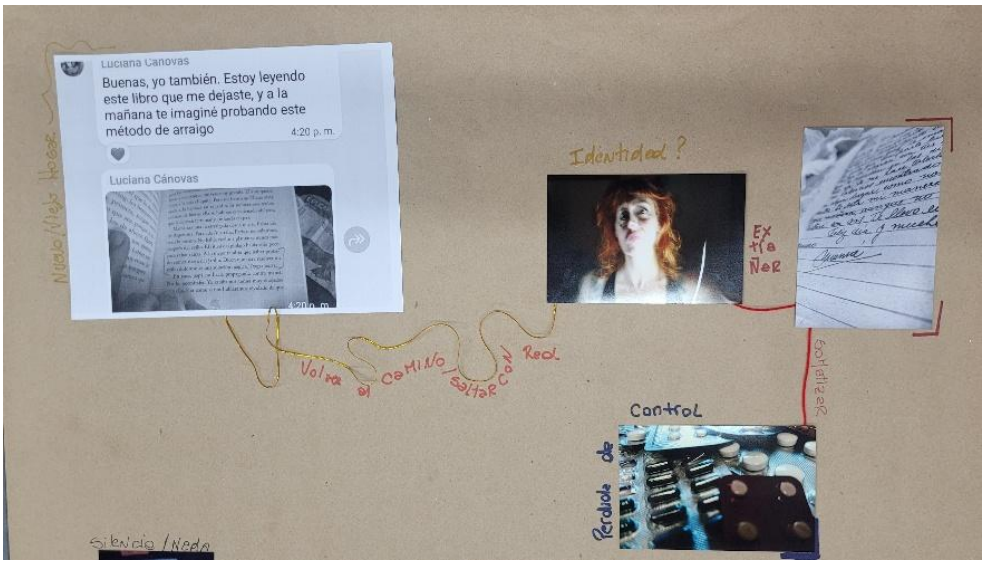


Figura 18. *Constelación de Marian. Fragmento no. 1.* [Collage]. Mariana Roselli, 2025.

Buscar el arraigo frente a la pérdida de identidad: un mensaje de WhatsApp de su amiga Luciana, que le cuenta estar leyendo un libro y bromea con imaginarla probando "este método de arraigo" (comer tierra del jardín como remedio contra el exilio doloroso), se conecta mediante un hilo dorado con la frase "volver al camino, saltar con red": el vínculo con Argentina como red de contención. Marian lo confirma en sus palabras: *"eso es lo que me sigue sosteniendo"* (Marian, comunicación persona, 25 de junio de 2025).

Por otro lado, un hilo rojo traza una conexión distinta: la fotografía de Marian con doble exposición bajo la pregunta "¿Identidad?", una nota manuscrita de su madre y una imagen de pastillas rotulada "Control/Pérdida de control". Extrañar está enlazada con la pérdida de identidad, y esa pérdida se somatiza en la necesidad de medicación.



Figura 19. *Constelación de Marian. Fragmento no. 2.* [Collage]. Mariana Roselli, 2025.

Silencio/Nada: apartada del resto, una imagen borrosa de una pantalla de chat, la lleva a preguntarse si ese silencio de espera representa un "No Hogar".

El recorrido de Marian articula tres elementos que se retroalimentan: el vínculo afectivo a distancia, la pérdida de identidad y el silencio como espera.

Texto de la constelación

"Volver a la pérdida, robo de identidad, extrañar lo ya conocido.

Volver a empezar de nuevo, otra vez dentro de este nuevo territorio, una vez más. ¿Desde cero? ¿desde más atrás?

Pasar por el cuerpo/territorio el proceso del proceso

Sabiendo que hay silencio y escucha, sostén y vacío.

Sentir el retroceso, volviendo al camino. Arraigarse y soltar, arraigar y soltar.

Apoyar y apoyarse.

Impulsar."

El poema que escribió recoge estas mismas tensiones en clave circular: *"Volver a empezar de nuevo (...) sostén y vacío. Sentir el retroceso, volviendo al camino. Arraigarse y soltar, arraigar y soltar."* Como señala Del Valle (2021), la migración es un duelo recurrente, con etapas que pueden repetirse, y al igual que otros procesos de pérdida, no es un tránsito lineal.

b. Obra : *Corpografía afectiva: de un cuerpo migrante*

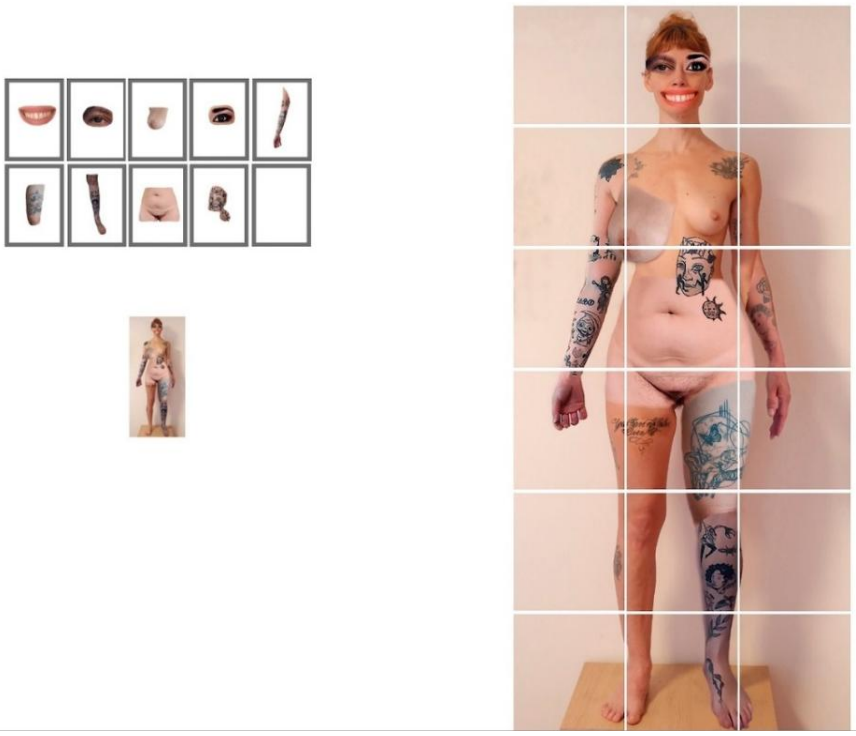


Figura 20. Corpografía afectiva: de un cuerpo migrante. [Collage]. Mariana Roselli, 2025.

Texto explicativo

Territorio Compartido.

Tatuado con memorias.

Representando una historia que migra.

Es archivo vivo de desplazamiento geográfico, emocional, afectivo.

Una identidad que se reconfigura.

Un nuevo cuerpo que ya no puede pertenecer a un solo lugar.

(Una identidad que no borra sus orígenes, sino que los superpone y los reinventa.

Un acto de resistencia y afecto, frente a la fragmentación que impone la migración.

Reconstruir(se) con otras, tejer una piel colectiva.

La obra despliega, a un lado, una serie de diez fragmentos corporales aislados en formato de ficha (una boca, un ojo, un torso, brazos y piernas tatuados) y, en el centro, a tamaño real, un cuerpo desnudo compuesto por esos mismos fragmentos superpuestos sobre una cuadrícula, como si fuera un rompecabezas armado con partes de distintas personas. La escala real de la pieza resalta que no se trata de únicamente de un collage sino de una imagen que ocupa, literalmente, el espacio de un cuerpo. Ese carácter fragmentario y desigual (algunas partes provienen de fotografías tomadas por videollamada, de ahí su pixelación visible) materializa, en clave visual, la misma idea de sostén a distancia que ya aparecía en la constelación, ahora llevada al cuerpo mismo: no es Marian sola la que se sostiene, sino su cuerpo compuesto por otras.

La obra de Marian traduce al cuerpo la misma noción de pérdida ambigua que Pauline Boss (2004) identifica en la experiencia migratoria: sus amigas en Argentina están físicamente ausentes, pero permanecen intensamente presentes, ahora no solo en su mundo afectivo sino literalmente en la superficie de su propio cuerpo. Pauline Boss (2004) y Celia Falicov (2005) señalan que mantener vínculos transnacionales a través de llamadas o mensajes, constituye una de las principales estrategias para elaborar esta ambigüedad, tendiendo un puente entre la ausencia física y la presencia psicológica. El collage de fragmentos corporales funciona como la materialización exacta de ese puente: el cuerpo de Marian ya no puede pensarse como una unidad aislada, sino como el lugar donde esos vínculos a distancia se vuelven físicamente presentes y visibles.

El acto mismo de construir el collage corporal es lo que permite este proceso de resignificación. A diferencia de nombrar verbalmente la ausencia de sus amigas, el ejercicio de recortar, seleccionar y superponer fragmentos fotográficos de distintas personas obliga a Marian a materializar de forma literal y manual aquello que en la constelación aparecía solo como metáfora (*"la red que la sostiene"*). Este tránsito de la palabra al gesto fotográfico concreto es lo que Cavarero (2000) describe como dar forma narrativa a la experiencia: no se trata de contar la pérdida de identidad, sino de construir, fragmento a fragmento, un cuerpo que la resignifica activamente. La pixelación visible de algunas partes, no es un defecto técnico sino la huella del propio proceso de construcción: el vínculo a distancia queda inscrito en la textura misma de la imagen, no solo en su contenido simbólico.

Por otra parte, en la entrevista, ella lo explica desde el proceso de no pertenecer del todo a ningún lugar: *"del proceso en el que te encontrás entre que no sos ni la persona que estaba allá y todavía no sos la persona que querés ser acá."* (Marian, comunicación personal, 4 de junio de 2026). Frente a esa pérdida de identidad, buscaba en sus amigas "*un pedacito mío*", entendiendo que la relación era recíproca: cada una llevaba también un fragmento de su historia. De ahí que describa su obra como hecha de las personas que *"constantemente me reconstruían"* cada vez que algo la desestabilizaba aquí (un trámite, un robo o la nostalgia).

Finalmente, la constelación y la obra comparten el mismo eje (la identidad sostenida por vínculos a distancia) pero lo resuelven de forma distinta: la constelación lo narra como tensión entre silencio y sostén, arraigo y desapego; mientras que la obra lo materializa en un cuerpo literalmente compuesto por otras, donde la fragmentación deja de ser una herida y pasa a ser la forma misma de la reconstrucción.

5.2.4 Keilyn

Keilyn es la más joven del grupo. Cuando empezó en *Passenger Tales* ya llevaba dos años en Barcelona. Migró desde Venezuela para buscar mejores oportunidades económicas y educativas y vive con sus tías; durante el proceso tuvo que ausentarse para realizar una formación profesional para poder optar por un arraigo socioformativo. Actualmente sigue esperando por su permiso de residencia.

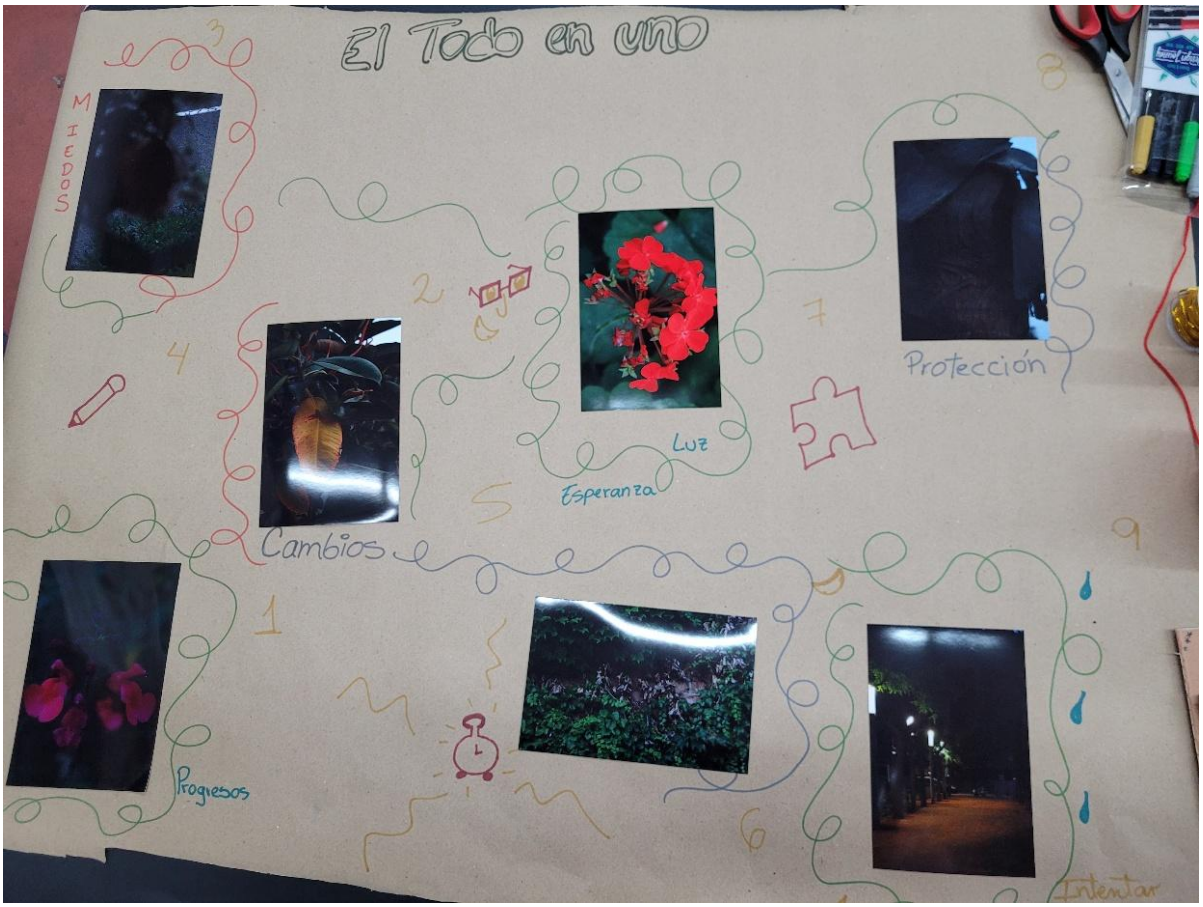


Figura 21. *Constelación de Keilyn.* [Collage]. Keilyn Machado, 2025.

a. Dinámica de constelaciones

El panel de Keilyn organiza sus fotografías en torno a un mismo eje: el ciclo de vida como metáfora del estado de ánimo. Las etiquetas que acompañan las imágenes (miedos, cambios, protección,

esperanza, luz, progresos) no son categorías separadas sino, en sus palabras, un mismo ciclo compuesto de emociones diferentes y hasta contradictorias entre sí.



Figura 22. Constelación de Keilyn. Fragmento no. 1. *[Collage]*. *Keilyn Machado, 2025*.

La niña que fotografiaba flores: Keilyn conecta el ejercicio con un recuerdo de infancia: una niña que se preguntaba por qué las flores mueren y quería fotografiarlas para que *"quedaran en vida"*. Por esto, durante sus prácticas fotográficas decidió capturar flores marchitas y flores vivas y otros elementos de la naturaleza, representando en la misma serie los dos extremos del ciclo. La flor roja

en foco nítido, la única así en todo el panel y doblemente etiquetada como *"Esperanza"* y *"Luz"*, funciona como el punto de mayor peso simbólico frente al resto de imágenes, mayormente oscuras o desenfocadas.

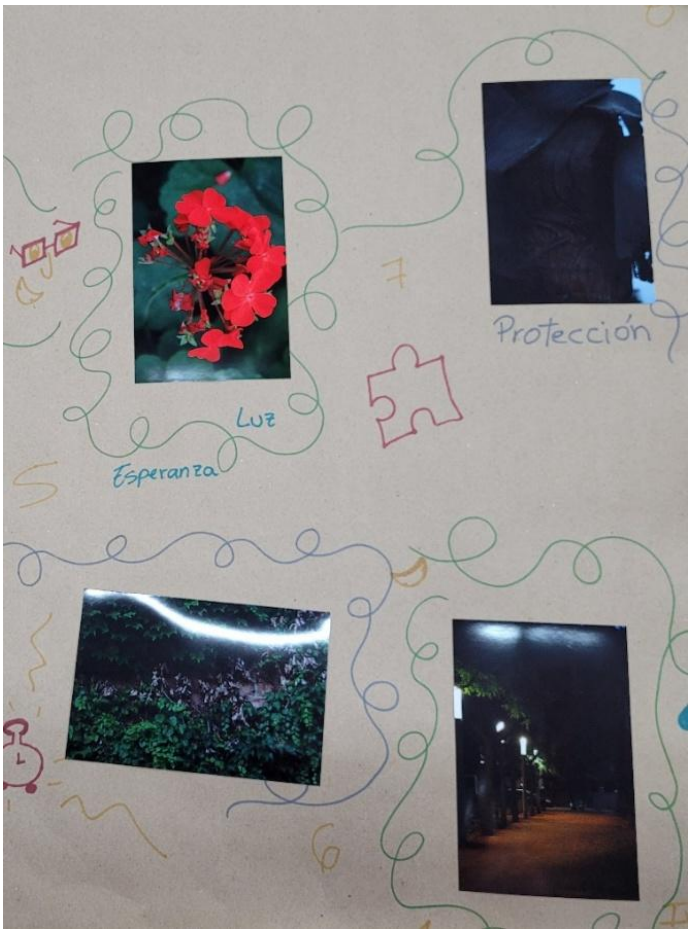


Figura 23. *Constelación de Keilyn. Fragmento no. 2.* [Collage]. Keilyn Machado, 2025.

La tabla de surf: para explicar por qué necesita nombrar tanto lo luminoso como lo temido, Keilyn recurre a una imagen propia: cuando las personas están *"todas tristes, todas apagadas"* para luego darse ánimo y repetirse *"todo va bien, va bien"*. Para ella es como estar en una tabla de surf, consciente de que el agua está ahí y que podría ahogarse, pero sosteniéndose sobre ella para mantenerse a flote.

Al pedirle que seleccionara dos o tres fotografías, Keilyn elige de forma consistente las más borrosas y menos definidas, en particular una donde el foco recae no sobre el objeto sino sobre lo que lo

rodea: la corteza de un árbol *("la concha del árbol")*, que describe como *"lo muerto, pero que está ahí, como luchando"*, con varias capas superpuestas. La elección confirma que lo que le interesa no es lo que muestra el exterior, que parece estar muriendo, sino la persistencia: algo que sigue ahí aunque no se vea con claridad.

En términos de David Viñuales (2024), es en este punto donde la imagen transita de su Cara A (una corteza de árbol fuera de foco) a su Cara B: el propio proceso emocional de Keilyn, que tampoco busca claridad inmediata sino la certeza de que algo persiste bajo la superficie.

b. Obra: *Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer*



Figura 24. *Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer.* [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025.

Texto explicativo

> *Migrar... Al principio, todo parece estar en pausa, como una flor a punto de marchitarse por fuera, sin notar que en su interior guarda nuevas semillas, dispuestas a brotar, independientemente del entorno. Nadie la conoce. Ella se prepara en silencio, tras la calma de largas sombras y entre tonos nostálgicos, bajo tierra, esperando su momento, su estación, su crecimiento... en proceso de florecer.*

El texto curatorial retoma directamente la imagen de la flor que atraviesa toda la constelación de Keilyn, ahora formulada como proceso en curso. Del mismo modo, la obra representa así los ciclos

de vida como algo infinito, con subidas y bajadas, y sitúa a quien migra en un momento específico de ese ciclo: no en la floración sino en la espera bajo tierra, en territorio desconocido, después de un largo período de dudas y oscuridad. Es la misma lógica cíclica que ya organizaba su constelación, ahora condensada en una sola imagen vegetal.

La obra traduce ese texto en una secuencia de tres momentos. Primero, una mano abierta sobre una mesa de madera, cruzada por una franja de sombra oscura que la parte en dos, rodeada de fragmentos vegetales sueltos y de apariencia marchita: el cuerpo mismo marcado por el paso del tiempo. Luego, una hoja amarilla, ya en transición, sostenida entre el verde denso de una enredadera: el instante exacto del cambio de estación. Y finalmente, el cabello oscuro y rizado de una figura, que no se logra ver claramente, porque *"nadie la conoce"*, se funde visualmente con las plantas floreciendo, con una pequeña fotografía de una flor morada aislada a un costado: el cuerpo que finalmente se integra a la naturaleza que antes solo tocaba.

Esta progresión (mano fragmentada, hoja en transición, cuerpo fundido con la planta) materializa visualmente el propio ciclo del texto curatorial: pasar de la pausa fragmentada y el silencio, hasta el proceso de florecer.





Figura 25. *Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer.* [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025.

Figura 26. *Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer.* [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025.

En su entrevista, Keilyn conecta esas *"largas sombras"* con *"las expectativas que uno tiene al venir pues no son como uno las cree... estoy en proceso todavía de que no me derribe completamente."* (Keilyn, junio de 2026), el desfase entre lo que esperaba encontrar y lo que ha vivido, pero enmarca ese proceso en clave de sostén más que de derrota: el propio taller, los vínculos que ha ido formando y las pequeñas oportunidades que se presentan son, para ella, la prueba de que las heridas no impiden seguir adelante. De ahí que su obra no cierre en la oscuridad sino en la semilla, la flor que ya está brotando: un mensaje de no perder la esperanza, sostenido en los pequeños pasos.

Esta afirmación dialoga con la lectura de Cavarero (2000) sobre el tránsito del "qué" al "quién": Keilyn no se limita a nombrar el desarraigo como una categoría genérica de la experiencia migrante, sino que lo sitúa en su propio proceso, aún en curso, y lo narra desde una imagen que ella misma construyó (la semilla bajo tierra) en lugar de aceptar las categorías impuestas desde fuera sobre lo que debería sentir o haber logrado.

5.2.5 Nadia

Nadia es una mujer de origen argentino que llegó a Barcelona en abril de 2024. Docente de profesión, trabajaba en prensa para un medio opositor al gobierno actual de Argentina; al ser mujer y lesbiana, decidió migrar debido al deterioro político que venía observando en su país. Junto con Jose y Marian, era una de las participantes más cercanas al mundo del arte y la fotografía.

a. Obra: *Las llaves que me salvaron*



Figura 27. Las llaves que me salvaron. *[Fotografía]. Nadia Aida, 2025.*

Texto explicativo

"A quienes me recibieron los primeros días: Aminah, Virgi, Paulin, Panela, Gaby, Lis. También a quienes me acogieron en los siguientes y los siguientes y los siguientes... y lo siguen haciendo aún hoy.

A les que aparecieron al azar, Jess, Neus, Rufus, Marcus, Victoria, Elena, Cris, Mel, Mariana, Zsofi, Chiara.

A quienes sin brindarme sus llaves, me brindaron otras herramientas para transitar orfandad y sobrellevar la lejanía de este cuerpo migrante: Mariló, Meli, Julia, Laia, Francisco, Elena, Nuria, Marina.

A todes porque me han salvado la vida varias veces, gracias, mis llaves por "llave"."

La obra de Nadia despliega dieciséis fotografías, todas con el mismo encuadre: una mano sosteniendo unas llaves, tomadas en las casas de distintas personas que la recibieron. La repetición del gesto (la mano abierta, la llave entregada) convierte cada fotografía en una variación de un mismo ritual de acogida, así como un registro de bitácora muy minucioso. Además, se proyectó un video de 15 minutos que recopila conversaciones y audios de WhatsApp con sus amigas, trayectos hacia las casas y registros dentro de ellas.

El texto curatorial, a modo de dedicatoria, nombra a cada una de las personas involucradas, organizadas en tres tiempos distintos del proceso. La obra retoma explícitamente un fragmento de *El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano, que aparece al final del video, donde se narra cómo Mario Benedetti llevaba consigo cinco llaves ajenas durante la dictadura argentina de los años setenta[5]:

[5] *Celebración de la amistad 1*

En los suburbios de La Habana, llaman al amigo mi tierra o mi sangre.

En Caracas, el amigo es mi pana o mi llave: pana, por panadería, la fuente del buen pan para las hambres del alma; y llave por...

Llave, por llave, me dice Mario Benedetti.

Y me cuenta que cuando vivía en Buenos Aires, en los tiempos del terror, él llevaba cinco llaves ajenas en su llavero: cinco llaves, de cinco casas, de cinco amigos: las llaves que lo salvaron. (Galeano, 1989)





Figura 28. *Las llaves que me salvaron.* [Fotografía]. Nadia Aida, 2025.

Figura 29. *Las llaves que me salvaron.* [Fotografía]. Nadia Aida, 2025.

Nadia recupera esa imagen para nombrar su propia experiencia: "*le salvaron la vida... en la época del proceso en los 70, en la época de la persecución política de los artistas que no estaban de acuerdo con los militares*" (Nadia, comunicación personal, 10 de junio de 2026).

La llave deja de ser un objeto doméstico y pasa a significar, tanto en el referente literario como en la propia obra, la confianza que sostiene a alguien en un momento de vulnerabilidad extrema. Con su texto y su obra, Nadia habla así de la importancia de los vínculos que acogen: no solo como red afectiva, sino como sostén material concreto (una habitación prestada, una casa para cuidar) que le permitió sobrellevar las cargas propias de ser una persona migrante.

La obra de Nadia muestra unas manos sosteniendo unas llaves, pero su significado no se agota en aquello que aparece dentro del encuadre. Desde el "ojo de la mente" propuesto por Berger (1998), la

imagen permite evocar aquello que permanece ausente: la llegada a un nuevo lugar, las relaciones construidas y el proceso mediante el cual ese espacio comienza a adquirir un sentido propio. En este caso, el relato de Nadia no se limita a describir la fotografía, sino que amplía aquello que la imagen sugiere y le otorga significado. Como plantea Berger (1998), es precisamente el diálogo entre imagen y palabra el que permite que la fotografía trascienda su carácter de evidencia y se convierta en narrativa.

Por otro lado, las manos con llaves no representan una red heredada, como la familia o el país de origen, sino una red construida enteramente en Barcelona. Más allá de su función práctica, representan el acceso y la posibilidad de establecer una relación de familiaridad con un lugar que inicialmente era desconocido. Esta lectura dialoga con Sara Ahmed (1999), para quien migrar implica una reconfiguración espacial y corporal en la que el sujeto debe aprender a re-habitar un nuevo espacio hasta que este pueda convertirse en un lugar habitable. En la fotografía de Nadia, las llaves condensan así parte de ese proceso de construcción de hogar.

5.3 Análisis transversal

5.3.1. El grupo como comunidad de extrañamiento

La mediación artística en *Passenger Tales* no se limitó a acompañar el proceso técnico de creación fotográfica; además de esto, se buscó la creación de un lugar seguro, donde las participantes se sintieran escuchadas y acompañadas. Retomando los postulados de Sara Ahmed (1999), el taller funcionó como una comunidad de extrañamiento: un vínculo que no se funda en un origen compartido, sino en la vulnerabilidad mutua y el acto colectivo de recordar y añorar la ausencia de un entorno conocido mientras se echan raíces en un territorio nuevo.

Marian describe así este espacio: "*haber sentido como ese abrazo, esa escucha, esa identificación con les otres en Passenger Tales para mí fue bueno, esto fue salvador más allá de puedo expresarme artísticamente y todo, digo como grupo humano un sostén muy grande"* (Marian, comunicación personal, 4 de junio de 2026). Por su parte, Dani señala algo similar al valorar el acompañamiento del grupo como un espacio donde pudo *"saca todas las cosas que tiene por dentro, que no quiere contar a los demás."* (Dani, comunicación personal, 12 de junio de 2026).

Esta función del grupo coincide con lo que Ascensión Moreno (2016) describe como el doble papel del colectivo en la mediación artística: contenedor emocional y espejo de lo social. El dolor individual deja de vivirse en aislamiento para volverse un fenómeno reconocible entre pares, lo cual conecta también con la dimensión relacional de la resignificación que plantea Adriana Cavarero (2000): el relato de una historia dolorosa requiere de un otro que la escuche y la devuelva. Keilyn lo confirma al mencionar que: *"El conversar de la foto realmente une mucho lo que lo que sentimos (…) Entonces, realmente ayuda mucho porque a veces no sabemos, conocemos y que otra persona te haga ver, ayuda mucho."* (Keilyn, comunicación personal, 2 de junio de 2026).

Desde la mirada de quienes facilitaron el proceso, esta función del grupo no es espontánea, sino el resultado de una metodología deliberada. Nuria, creadora y directora del proyecto, describe su rol no como quien da respuestas sino como quien genera las condiciones para que estas emerjan: *"lo que realmente hacemos es fomentar el pensamiento (...) no damos tantas respuestas, sino que lo generamos son preguntas, cuestionamientos"* (Nuria, comunicación personal, 2026). Esta lógica no jerárquica coincide con lo que Peters (2019) describe como una "igualdad de las inteligencias" entre mediador y participante. Nuria vincula esta metodología con la construcción de un espacio seguro sostenido en el tiempo: *"la estrategia es ser flexible y la temporalización (...) el acompañamiento grupal también tiene que ver con el tiempo y con*

la construcción de un grupo y la construcción de un espacio seguro" (Nuria, comunicación personal, 19 de junio de 2026).

Angie, desde su rol de psicóloga comunitaria, aporta una dimensión más fina de este acompañamiento: la atención a las asimetrías dentro del propio grupo. Señala que *"que los espacios también están diseñados para que ciertas personas se sientan cómodas y otras queden más marginadas",* por lo que su trabajo consistió en una "observación más sensible" de quién ocupa la palabra y quién no, e "intencionar" el espacio para quienes hablan menos (Angie, comunicación personal, 17 de junio de 2026). Esta atención individual dentro de lo grupal no reemplaza el espacio colectivo, sino que lo complementa: en varios casos, Angie ofreció conversaciones aparte a participantes que lo necesitaban, entre ellas Keilyn, a quien ayudó a clarificar el rumbo de su proyecto fotográfico.

Por su parte, Tamara, encargada de la curaduría, extiende esta lógica de acompañamiento no jerárquico hasta la fase de montaje final. Describe su función desde la una *"curaduría afectiva"* que invierte la lógica curatorial tradicional: *"no tiene esta mirada más museística (...) en realidad ellas traen su propuesta, su temática, y (...) mi función es un poco encontrar (...) esa manera en que dialogan"* (Tamara, comunicación personal, 9 de junio de 2026). Afirma no haber tenido que forzar nunca el sentido de una obra para que encajara en el relato colectivo de la exposición, lo cual confirma, desde una etapa distinta del proceso, que la mediación artística logró sostener la autoría de cada participante hasta el cierre del proyecto.

Sin embargo, esta apertura emocional no estuvo exenta de tensiones. Nadia advierte sobre el riesgo de algunos temas que se tratan dentro del espacio grupal: "*yo me sentía como irresponsable frente a eso, como abrir melones (…) y no saber si esos melones estaban siendo como sostenidos (…) yo no lo había interpretado como un espacio terapéutico"* (Nadia, comunicación personal, 10 de junio de 2026). Su preocupación no apunta al valor del espacio en sí, sino a la falta de un acompañamiento psicológico más sólido, sobre todo al

inicio del proceso, cuando este tipo de temas ya emergían sin que aún se contara con ese apoyo. La incorporación posterior de Angie como psicóloga marcó una diferencia notable en este sentido, aunque queda pendiente pensar en qué ocurre cuando una participante abandona el proceso antes de tiempo: si bien acompañarla más allá del proyecto no es posible, podría contemplarse dentro de la metodología un espacio de cierre o una entrevista final, siempre que la persona así lo desee. Lo señalado por Nadia presenta un reto para la mediación artística: aunque esta pueda favorecer la creación de un espacio de confianza en el que emerjan experiencias y emociones significativas, no necesariamente cuenta con las herramientas para sostener todo aquello que puede aparecer. Por ello, resulta relevante establecer desde el diseño del proceso cuáles son los límites de la mediación y qué mecanismos de cuidado pueden incorporarse para responder a estas situaciones. La articulación con profesionales de otras disciplinas, como la psicología, puede contribuir a generar un acompañamiento más adecuado, no porque la mediación artística deba asumir una función terapéutica, sino precisamente para reconocer sus alcances y límites y garantizar que las exploraciones realizadas por las participantes puedan desarrollarse en condiciones de mayor cuidado.

En conjunto, los testimonios muestran que la noción de comunidad de extrañamiento no queda solo en el plano teórico, sino que se sostiene en la práctica concreta de la mediación artística: un grupo y un espacio seguro donde las participantes se sienten escuchadas por otras que atraviesan situaciones similares. Esta identificación mutua, más que resolver el desarraigo, lo hace más llevadero, porque permite a cada mujer reconocer que lo que le sucede no es un problema individual ni aislado, sino una experiencia compartida por otras que también se sienten fuera de lugar.

5.3.2. Patrones transversales de la fotografía como dispositivo de resignificación

Más allá de las particularidades de cada caso, los cinco procesos coinciden en que la fotografía les ha permitido revisar y elaborar aspectos de su experiencia migratoria, expresar ideas sobre su proceso y,

en algunos casos, construir nuevas formas de relacionarse con el territorio y consigo mismas, como ocurre cuando Jose habla de asentarse en el territorio de la espera.

En contextos migratorios, las narrativas dominantes suelen reducir a las personas a categorías homogéneas. La fotografía participativa invierte esa posición al poner la cámara en manos de las propias mujeres. Siguiendo a Jo Spence y a la metodología de Photovoice, ellas dejan de ser objeto de una representación ajena para convertirse en autoras de su propia representación (Dennett & Spence, 2005; Wang et al., 1997). Asimismo, Spence y Martin (1985) resaltan la importancia del *reframing*: examinar un recuerdo doloroso para transformar la impresión que se tiene de él. Esta práctica se manifiesta de distintas formas en las participantes: Dani la ejerce al fotografiarse desnuda y decidir qué mostrar de su cuerpo; Marian, al construir su autorretrato a tamaño real, un ejercicio que le exigió trabajar directamente con su propia imagen para poder reconstruirla; y Keilyn, al elegir representar los ciclos de vida y muerte de las plantas y las flores en lugar de retratar aquello que consideraba "difícil" de su proceso migratorio. Por su parte, Jose resignifica la espera al desplazarla de una experiencia marcada por la falta de resolución hacia una forma de habitar el tiempo y sostener la ambigüedad, mientras que Nadia decide representar su red de afecto y sostén a través de las llaves de las casas y de las personas que la han acogido en Barcelona. En conjunto, estas elecciones muestran cómo la fotografía participativa permite desplazar la mirada de aquellas representaciones centradas exclusivamente en el dolor o la dificultad de migrar hacia otras formas de narrar la experiencia, en las que también tienen cabida el cuerpo, la reconstrucción de la propia imagen, los ciclos vitales, la espera, los vínculos y el arraigo.

Del mismo modo, la resignificación no ocurre al disparar la cámara, sino en los procesos posteriores de selección, edición y montaje. Mireia Plans (2019) señala que ese ejercicio otorga un nuevo significado a la vivencia. En este sentido, resulta importante atender a los cambios y decisiones que

llevaron a cabo las participantes a lo largo del proceso, especialmente a la selección de determinadas fotografías frente a otras posibilidades que habían explorado inicialmente. Por ejemplo, en el caso de Marian también existía la posibilidad de trabajar sobre la cita del libro que menciona en la dinámica de la constelación, relacionada con el arraigo y el ritual de comer tierra. Dani, por su parte, inicialmente pensaba en mostrar su rostro untado de comida o trabajar sobre la idea del plato roto. Jose tenía una gran cantidad de fotografías de lugares y espacios vinculados con la espera y, finalmente, decidió explorar también esta experiencia desde un espacio más doméstico. En cambio, Nadia y Keilyn mantuvieron sus temas e imágenes relativamente similares durante la fase final de creación del ensayo fotográfico.

De este modo, la selección final realizada por las participantes muestra que el proceso no consiste únicamente en hacer fotografías, sino también en revisar, descartar, seleccionar y establecer relaciones entre las imágenes para construir la obra. Con el apoyo de Tamara y Kekena, cada una fue afinando su relato y tomando decisiones sobre qué imágenes conservar, cómo organizarlas y qué textos incorporar, buscando que el conjunto tuviera coherencia y reforzara aquello que querían expresar a través de sus imágenes. Así, la obra final no constituye una reproducción directa de la experiencia vivida, sino el resultado de un proceso de elaboración en el que las participantes pudieron volver sobre sus propias imágenes, reconsiderarlas y decidir qué aspectos de su experiencia querían hacer visibles y cuáles dejar fuera. La resignificación, por tanto, también se produce en este ejercicio de selección y construcción narrativa: no solo en aquello que se fotografía, sino en la manera en que las imágenes son posteriormente ordenadas y puestas en relación con palabras, recuerdos y otras imágenes para construir un relato propio.

Por su parte, John Berger (1998) señala que la fotografía, aunque puede funcionar como evidencia de aquello que representa, establece una relación particular con la palabra: el texto que la acompaña

puede orientar, ampliar o transformar su interpretación. Esta relación entre imagen y relato permite a las participantes intervenir en la interpretación de sus propias imágenes y abre, así, la posibilidad de elaborar contra narrativas (Poddiakov, 2002); es decir, relatos alternativos que cuestionan el estigma o el sufrimiento como únicas formas de representar la experiencia migratoria.

Finalmente, la construcción de sentido no termina en la elaboración individual de la obra, sino que continúa en el encuentro con las fotografías de las demás participantes. En este sentido, las imágenes funcionan como mediadoras de una experiencia compartida: al ser presentadas y comentadas dentro del grupo, pueden generar identificaciones y nuevas asociaciones que amplían la comprensión de la propia experiencia. Como señala Keilyn: *"El conversar de la foto realmente une mucho lo que sentimos [...] y era como que te hacía verte en tu interior. Entonces, realmente ayuda mucho porque a veces no sabemos, conocemos y que otra persona te haga ver, ayuda mucho"* (Keilyn, comunicación personal, 2 de junio de 2026). Su testimonio muestra que el intercambio en torno a las imágenes no se limita a compartir experiencias, sino que puede propiciar que las participantes reconozcan o hagan consciente algo de su propia experiencia a partir de lo que otra persona observa o expresa. Las fotografías funcionan así como un espejo-documento: permiten volver sobre la experiencia propia y, al mismo tiempo, reconocer aspectos de ella a través de los relatos visuales y comentarios de las otras.

5.3.3. El impacto después del proyecto

El paso por *Passenger Tales* no produjo un mismo tipo de cambio en todas las participantes, no hay un punto de llegada único ni una transformación uniforme que pueda medirse de la misma manera en cada caso.

Para Keilyn, el cambio es explícito y se articula como una nueva relación con su propia historia: "*sí cambió porque es como conocer la nueva versión y trabajarla, y aceptarla que ya no voy a estar en el pasado (...) el pasado es parte del presente y de lo que viene"* (Keilyn, comunicación personal, 2 de junio de 2026). Dani

describe un cambio similar, ligado a la seguridad personal y a la capacidad de poner límites: *"me siento como más segura, un poco más segura de ser quién soy"* (Dani, comunicación personal, 12 de junio de 2026). Marian, por su parte, sitúa el impacto en el sentido que le encuentra al arte como herramienta para sostener su proceso migratorio: *"me reafirmó (...) me ha ayudado a llevar adelante un proceso migratorio"* (Marian, comunicación personal, 4 de junio de 2026).

Jose y Nadia matizan esta lectura. Jose es categórica: *"no generó ningún cambio (...) cómo me siento conmigo misma hoy (...) no tiene ninguna correlación directa con el proyecto"* (Jose, comunicación personal, 23 de junio de 2026). Nadia expresa algo similar, aunque con más ambivalencia: *"no sé cómo cambió (...) porque he atravesado muchos procesos de muestra [exposiciones]"*, y ubica el aporte del proyecto no tanto en un cambio interno sino en haber marcado *"la agenda de la experiencia [de exponer] en Barcelona"* (Nadia, comunicación personal, 10 de junio de 2026).

Esta diferencia no indica que el proyecto haya "funcionado" más para unas que para otras, sino que confirma lo que señala Sara Ahmed (1999): la experiencia migratoria no es homogénea, y tampoco lo son las formas de narrarla o resignificarla. Para quienes ya contaban con una trayectoria artística sostenida antes del proyecto, como Jose, Nadia o incluso Marian, la fotografía participativa reafirma un lenguaje ya propio; para quienes se acercaban por primera vez a la cámara, como Dani y Keilyn, el proyecto abre un lenguaje nuevo desde el cual representarse.

Lo significativo no parece estar únicamente en aquello que cada participante llegó a representar, sino en aquello que la fotografía le permitió mirar y elaborar más allá de la imagen. En algunos casos, este desplazamiento hacia la "cara B" de la fotografía se relacionó con una revisión de la propia historia y con la aceptación del presente; en otros, con una mayor seguridad respecto de sí mismas, con la posibilidad de sostener el proceso migratorio o, en cambio, con una experiencia principalmente vinculada a la práctica artística. Desde esta perspectiva, la fotología de Viñuales (2024) permite

comprender la fotografía no solo como una forma de representación, sino como un proceso que puede conducir desde lo visible hacia dimensiones menos evidentes de la experiencia. La diversidad de estos recorridos muestra que ese desplazamiento no produce un resultado predeterminado, sino que puede abrir diferentes formas de reflexión y elaboración en función de la experiencia de cada participante.

5.3.4 Contradicciones y límites del proceso

El proceso de mediación artística analizado no está exento de tensiones. La primera tiene que ver con el sostén emocional en el tiempo. Como se señaló en el primer apartado, el proyecto logra crear un espacio de confianza real donde emergen procesos íntimos y dolorosos, pero esa apertura no siempre cuenta con una continuidad clara una vez que el taller termina, cuando una participante se retira antes de concluir el proceso o incluso, cuando se abordan temas difíciles en alguna sesión. Aun cuando el proyecto no es una intervención clínica ni una terapia, es fundamental tener en cuenta que por la misma naturaleza de las consignas que se plantean, los temas que se exploran y los colectivos con los cuales se trabaja, es muy probable que surjan memorias y cuestiones difíciles y es muy importante contar con las herramientas y las profesionales adecuadas para acompañar y sostener esto.

En la edición 2025 se tuvo la fortuna de contar con Angie como psicóloga; sin embargo su rol fue voluntario y se entiende que no haya tenido remuneración ya que los fondos de las subvenciones y patrocinadores no son suficientes y no siempre se ha podido contar con la presencia de estos profesionales, lo que deja este acompañamiento sujeto a la disponibilidad de voluntariado más que a una garantía estructural del proyecto. De cara a futuras ediciones, resultaría necesario destinar recursos específicos a este tipo de apoyo, de modo que el sostén emocional del proceso no dependa

de la buena voluntad de quienes participan, sino que forme parte integral del diseño y del presupuesto del proyecto.

Una segunda tensión es la alta rotación de participantes. De las once mujeres que iniciaron el proceso, solo cinco llegaron a la exposición final, y esto no respondió únicamente a un abandono voluntario, sino a condiciones estructurales (precariedad laboral, responsabilidades de cuidado, problemas de salud) que exceden lo que la mediación artística puede sostener por sí sola. Esto confirma, desde la práctica, lo señalado en el marco teórico sobre las condiciones materiales que determinan la posibilidad misma del "viaje interno de transformación": no todas las mujeres cuentan con el tiempo o la estabilidad emocional necesarios para completarlo dentro del marco de un proyecto acotado y de larga duración como lo es *Passenger Tales*.

Finalmente, los resultados de este análisis no deben leerse como una generalización sobre el potencial de la fotografía participativa para cualquier mujer migrante. Se trata de cinco procesos particulares, con trayectorias, tiempos de residencia y relaciones previas con el arte muy distintas entre sí. La propia heterogeneidad de los resultados en torno al impacto del proyecto percibido por cada participante es, en sí misma, evidencia de que la resignificación a través de la fotografía no es un efecto automático ni garantizado.

6. Conclusiones

Este trabajo ha permitido analizar cómo la fotografía participativa puede contribuir a la resignificación de las experiencias de vida de las mujeres migrantes que participaron en *Passenger Tales* 2025. Los cinco casos muestran que este proceso no se produce únicamente en el momento de tomar una fotografía, sino que se desarrolla a través de diferentes momentos de la práctica fotográfica: la búsqueda y selección de aquello que se quiere representar; la revisión y organización de las imágenes; la incorporación de palabras y relatos y, al mismo tiempo, el intercambio de estas producciones con las demás participantes. Además de esto, el proceso de exposición y socialización de las obras, tanto durante la inauguración como en las visitas guiadas, amplía las posibilidades de compartir y dotar de nuevos sentidos a las experiencias representadas. Asimismo, la dimensión grupal propicia espacios de intercambio en los que pueden construirse nuevos sentidos sobre las experiencias representadas.

En este proceso, la fotografía funciona como un punto de partida para detenerse, mirar y volver sobre experiencias que no siempre habían sido elaboradas de manera consciente. El acto de fotografiar, cuando se realiza desde una intención reflexiva, permite desplazar la mirada hacia aspectos particulares de la propia experiencia y encontrar formas visuales para representarlos. Sin embargo, la resignificación no depende exclusivamente de la imagen. La palabra adquiere un papel fundamental al permitir que las participantes expliquen aquello que la fotografía no muestra por sí misma, mientras que el intercambio con las demás amplía las posibilidades de interpretación y genera nuevas asociaciones. De este modo, la construcción de nuevos relatos surge de la relación entre imagen, palabra y diálogo.

Del mismo modo, los resultados también muestran que este proceso no conduce a un único tipo de transformación, teniendo en cuenta, además, que los procesos y las condiciones de la migración son

diferentes para cada persona. La fotografía llevó a las participantes hacia diferentes dimensiones de su experiencia y tuvo impactos diversos: para algunas implicó revisar su relación con la propia historia, con el cuerpo o con su proceso migratorio; para otras se vinculó principalmente con la práctica artística, la exposición o la consolidación de lenguajes que ya formaban parte de su trayectoria. En este sentido, la resignificación debe entenderse como un proceso situado, particular y abierto, que no necesariamente implica un cambio observable de forma directa e inmediata o una transformación que pueda medirse de la misma manera en todas las participantes.

Por otro lado, el análisis permite concluir que la mediación artística no constituye un marco neutro que simplemente pone a disposición una herramienta creativa. En *Passenger Tales*, la mediación construye y sostiene las condiciones relacionales necesarias para que la práctica fotográfica pueda desplegar su potencial de expresión y resignificación. La creación de un espacio de escucha y confianza, el acompañamiento durante el proceso, la atención a las asimetrías dentro del grupo, la flexibilidad en los tiempos y una lógica de acompañamiento no jerárquica fueron elementos relevantes para posibilitar la participación y la elaboración de las propuestas.

Igualmente, la dimensión grupal resulta especialmente significativa. Las experiencias no se elaboraron únicamente de manera individual, sino también a través de la escucha y las resonancias que surgieron al compartir las imágenes y sus relatos. El grupo funcionó como un espacio de reconocimiento y acompañamiento en el que las participantes pudieron encontrar elementos de su propia experiencia en las imágenes y reflexiones de las demás. La mediación, por tanto, no solo acompaña una relación entre participante e imagen, sino que también facilita las condiciones para que esa relación pueda ponerse en diálogo con otras experiencias.

Al mismo tiempo, el proceso evidencia una tensión importante para la práctica de la mediación artística: la frontera entre mediación y arteterapia, aunque pueda distinguirse conceptualmente, puede

volverse menos nítida cuando el proceso creativo permite acceder a experiencias emocionales profundas. Esto no significa que la mediación artística deba asumir una función terapéutica, sino que estos proyectos requieren reconocer los límites de la propia disciplina y establecer mecanismos de cuidado adecuados. En este sentido, la experiencia de *Passenger Tales* pone de relieve el valor de contar con profesionales de otros campos, como la psicología, que puedan complementar el acompañamiento cuando emergen necesidades que exceden las competencias de la mediación artística. También plantea la conveniencia de que la formación de mediadoras y mediadores artísticos incluya herramientas para reconocer estas situaciones, establecer límites y activar los apoyos necesarios.

En relación con el diseño de la investigación, el diseño cualitativo, articulado con un enfoque de Investigación Basada en las Artes (IBA), permitió aproximarse a los procesos de las participantes desde una perspectiva situada y atender tanto a sus producciones fotográficas como a los significados que ellas mismas construyeron en torno a estas. El análisis de cinco casos posibilitó profundizar en las particularidades de cada proceso y, al mismo tiempo, identificar algunos patrones transversales relacionados con la autorrepresentación, la selección y construcción narrativa de las imágenes, la relación entre imagen y palabra y la dimensión relacional de la práctica fotográfica.

Estas mismas características delimitan el alcance de los resultados. El número reducido de participantes impide generalizar los hallazgos más allá del contexto específico de *Passenger Tales* 2025. Asimismo, el hecho de no haber entrevistado a las seis participantes que no finalizaron el proceso deja un punto ciego relevante para comprender las condiciones que dificultan la continuidad en este tipo de propuestas. Incorporar estas experiencias habría permitido contrastar los procesos de quienes finalizaron el proyecto con los de quienes no pudieron o no quisieron sostener su participación.

Por otra parte, las entrevistas se realizaron aproximadamente un año después de finalizado el proceso. Esta distancia temporal implica que las participantes reconstruyeron su experiencia desde el presente, por lo que sus recuerdos y valoraciones pudieron haberse transformado con el paso del tiempo. Sin embargo, esta condición también resulta coherente con la propia concepción de la resignificación desarrollada en este trabajo: los significados atribuidos a una experiencia no permanecen fijos, sino que pueden revisarse y adquirir nuevos sentidos posteriormente.

De manera concreta, las participantes describieron diferentes formas en las que la fotografía les permitió relacionarse con sus experiencias migratorias. Keilyn señaló que el proceso le ayudó a mirar su historia desde una nueva perspectiva y a reconocerse en una versión de sí misma que integra su pasado con su presente. Dani encontró en el autorretrato una forma de explorar emociones que habitualmente callaba y de relacionarse de otra manera con su cuerpo y su identidad. Marian utilizó el collage para representar y reconstruir simbólicamente una experiencia migratoria que había vivido como fragmentada. En el caso de Nadia, la fotografía le permitió abordar la precariedad habitacional desde el reconocimiento de las redes de solidaridad y afecto, mientras que Jose destacó cómo el proceso le ayudó a afianzar su propia voz y a conceptualizar la espera como parte de una experiencia migratoria compartida. Aunque Nadia y Jose no señalaron un cambio en su percepción del proceso migratorio, sí valoraron el espacio como una oportunidad para interpretar y mostrar vivencias personales.

En conclusión, los resultados permiten comprender la fotografía participativa como un dispositivo de resignificación que articula diferentes dimensiones: la producción de imágenes, las decisiones sobre aquello que se desea mostrar, la revisión y organización del material, la incorporación de palabras y relatos y el diálogo con las producciones de otras participantes. Su potencial no reside únicamente en ofrecer una herramienta para representar la experiencia migratoria, sino en abrir un

espacio desde el cual volver sobre ella, explorar sus significados y construir formas propias de narrarla. La mediación artística resulta fundamental para sostener este proceso, al generar condiciones de acompañamiento y encuentro en las que la práctica fotográfica puede desarrollarse. No obstante, estas posibilidades no se despliegan de manera uniforme: cada participante establece una relación particular con la imagen y encuentra en ella diferentes caminos para explorar, revisar o reafirmar aspectos de su experiencia.

7. Propuesta de proyecto: Hacer(nos) hogar: cuidado comunitario para personas migrantes

7.1 Descripción

Este proyecto retoma la propuesta de Sara Ahmed (1999) sobre la migración como experiencia corporal: migrar implica que el cuerpo aprenda a rehabitar un espacio nuevo, y que ese espacio aprenda a habitar también el cuerpo de la persona que ha migrado.

Hacer(nos) hogar toma estos postulados como punto de partida. La fotografía participativa y el foto bordado se proponen como formas de aproximarse a esa segunda piel: la fotografía registra los contrastes sensoriales entre el lugar de origen y el actual y el bordado interviene esa imagen con las manos, en un gesto que replica la idea de tejer una nueva permeabilidad entre el cuerpo y el espacio que habita.

El proyecto culmina en la creación de una *Caja de herramientas para la reconstrucción del hogar* que da forma a las reflexiones, emociones y recursos personales elaborados durante las sesiones. Dependiendo de la decisión de cada participante, la Caja puede ser un libro de artista, un fanzine, o bien puede ser literalmente una caja donde decidan guardar lo más importante del proceso. No se trata de una pieza para exhibir, sino de una bitácora propia a la que volver en momentos de malestar o desafío, como recordatorio tangible del propio proceso de rehabitar.



Figura 30. *Propuesta de afiche para el proyecto Hacer(nos) hogar.* Elaboración propia.

7.2 Diagnóstico

El TFM mostró que el proceso fotográfico permite acceder a una dimensión emocional de la experiencia migratoria que antecede a la palabra, y que el grupo puede funcionar como comunidad de extrañamiento en el sentido de Ahmed (1999).

Por esta razón, se propone un espacio para continuar con la exploración emocional, acompañada de lenguajes artísticos que faciliten el registro de las memorias corporales del proceso migratorio y el

rehabitar del cuerpo en el nuevo territorio, sin la presión de un resultado final expositivo y con acompañamiento psicológico sostenido durante todo el proceso.

7.3 Objetivos

7.3.1 Objetivo general

Ofrecer un espacio de introspección para personas migrantes adultas en Barcelona, que a través de la fotografía participativa y el foto bordado acompañen el viaje interno de reorganización personal que supone la migración.

7.3.2 Objetivos específicos

1. Reflexionar sobre el proceso migratorio desde una mirada simbólica, narrativa y emocional.
2. Fortalecer redes comunitarias entre personas migrantes, brindando un espacio de pausa emocional y contención grupal donde puedan expresarse sin juicios y fortalecer su sentido de pertenencia.
3. Prevenir el aislamiento, la cronificación del duelo y el desgaste emocional mediante estrategias comunitarias de autocuidado.

7.4 Metodología

Se planea llevar a cabo diez sesiones de dos horas, una vez por semana, durante los tres meses de ejecución del proyecto. El equipo estará compuesto por una mediadora artística y un profesional en psicología presente en todas las sesiones.

Cada sesión sigue la estructura básica de la mediación artística propuesta por Moreno (2016), organizada primero en la creación de un espacio de confianza, seguida de un espacio de creación culminando con un espacio de puesta en común (p. 70), secuencia que permite sostener el tránsito

entre lo grupal y lo individual a lo largo del proceso. En este orden de ideas, cada sesión está estructurada de la siguiente manera:

Momento	Duración	Actividad
Espacio de llegada y apertura grupal	20 min	Ronda breve para que cada participante nombre cómo llega ese día (una palabra, sensación o color). Esta actividad se puede desarrollar a través del juego con imágenes.
Espacio de creación individual	70 min	Trabajo individual a partir de una consigna, con el lenguaje artístico correspondiente a la sesión (fotografía o foto bordado)
Espacio de compartir a través de la palabra y cierre	30 min	De manera voluntaria, cada participante comparte lo creado con frases breves o palabras sueltas; se hace una devolución del equipo facilitador.

Tabla 1. *Estructura general de una sesión.*

Lenguajes artísticos

- **Fotografía participativa**: como forma de observar, narrar y habitar el presente. También, de ser posible, se trabajará con fotografías del archivo personal de cada participante.
- **Foto bordado**: intervención manual y táctil sobre la propia fotografía para resignificar la imagen a través de lo manual.
- **Escritura**: transversal, no como bloque de sesiones propio. Se usa para nombrar lo que emerge (frases breves, palabras sueltas).

Dirigido a: personas adultas migrantes (mayores de 25 años), con escasas redes en el territorio de acogida. El tamaño ideal del grupo es de entre 8 y 10 participantes.

Espacios sugeridos: centros cívicos, bibliotecas, asociaciones migrantes o espacios de salud comunitaria en Barcelona.

7.5 Cronograma

Duración total del proyecto: 7 meses (3 de preproducción + 3 de ejecución + 1 de evaluación final).

Fase 1: Preproducción (3 meses)

Mes	Actividad	Resultado esperado
1 - 2	Búsqueda de financiación (subvenciones, fondos culturales) Búsqueda de aliados y espacio (centros cívicos, bibliotecas, asociaciones migrantes) Confirmación del equipo profesional (mediadora artística, psicóloga comunitaria)	Identificación de al menos una fuente de financiación viable Convenio con entidad aliada Espacio y equipo profesional confirmados
3	Convocatoria y selección de participantes. Planificación detallada de las 10 sesiones, coordinación entre mediadora artística y psicóloga.	Grupo de 8-10 participantes confirmado. Planificación de sesiones cerrada y equipo coordinado.

Tabla 2. *Fase de Preproducción.*

Fase 2: Ejecución (3 meses, 10 sesiones semanales de 2 horas)

Número de sesión	Contenido	Resultado esperado
1	Apertura del espacio: presentación del equipo, de las participantes y del proceso. Establecimiento de reglas y acuerdos del grupo.	Grupo con reglas y encuadre compartido.
2–4	Fotografía participativa: acercamiento al uso de la cámara del móvil y ejercicios de técnica y expresión con consignas semanales. **Sesión 2:** Introducción a la cámara y fotografía cotidiana. **Sesión 3:** Fotografía del entorno y lugares significativos. **Sesión 4:** Fotografía de aquello que genera bienestar y pertenencia, ya sean personas, lugares o actividades.	Archivo fotográfico individual por participante.
5–7	Foto bordado: selección de fotografías de sesiones anteriores para intervenir mediante bordado y exploración de puntos básicos. **Sesión 5:** Exploración y práctica de puntadas básicas; cada participante realizará un pequeño muestrario personal sobre papel. **Sesión 6:** Selección de una fotografía y elaboración del	Piezas individuales de foto bordado.

Número de sesión	Contenido	Resultado esperado
	diseño de intervención. Inicio del bordado. **Sesión 7:** Continuación y finalización del bordado.	
8	Obra colectiva y fragmentación: creación de una obra colectiva mediante bordado sobre textil o papel y posterior fragmentación de la pieza para su distribución entre las participantes.	Obra colectiva fragmentada entre las participantes.
9	Integración en el libro de artista: cada participante incorpora un fragmento de la obra colectiva a su *Caja de herramientas* y completa su pieza personal.	*Caja de herramientas* personal finalizada.
10	Cierre y devolución: puesta en común de los procesos individuales y grupal, y devolución del equipo.	Devolución grupal e individual del proceso.

Tabla 3. *Fase de Ejecución.*

Fase 3: Evaluación final (1 mes)

Actividad	Resultado esperado
Cuestionario individual de apertura	Registro cualitativo sobre bienestar emocional percibido, redes de apoyo actuales, relación previa con la práctica artística y expectativas frente al proyecto y al espacio grupal.

Cuestionario individual intermedio	Registro cualitativo sobre la percepción del acompañamiento grupal y de las facilitadoras, el nivel de bienestar y comodidad con la práctica artística, y el avance en los procesos de reflexión personal, el cual permitirá ajustar el acompañamiento en la segunda mitad del proceso.
Entrevista individual de cierre	Registro cualitativo sobre apropiación de la Caja de herramientas y vínculos generados
Mapeo de vínculos (comparación inicio-fin)	Comparación de redes de apoyo antes y después del proceso
Sistematización interna del equipo	Informe final del proceso

Tabla 4. *Fase de Evaluación*

7.6 Recursos

- Materiales de fotografía y foto bordado (impresión, hilos, agujas, bastidores).
- Cesión del espacio por parte de la entidad aliada.
- Honorarios del equipo facilitador (mediación artística y acompañamiento psicológico).
- Difusión y convocatoria (en conjunto con la entidad aliada).

7.6.1 Financiación

- Fondos culturales y subvenciones municipales de Barcelona.
- Colaboraciones con centros cívicos, bibliotecas o fundaciones.

- Patrocinio local (asociaciones migrantes, entidades de salud comunitaria).

7.7 Evaluación

La evaluación del proyecto se orienta a los objetivos planteados y no solo a la satisfacción de las participantes. Combina indicadores cuantitativos (asistencia, mapeo de vínculos) y cualitativos (cuestionarios, entrevistas, registro del acompañamiento psicológico) para valorar tanto la participación sostenida como el impacto emocional y relacional del proceso. La siguiente tabla resume los indicadores y las técnicas de evaluación utilizadas para cada uno.

Indicador	Evaluación
Participación sostenida en el proceso	Asistencia y permanencia en las sesiones.
Mejora del bienestar emocional percibido	Cuestionarios antes de la intervención, a mitad del proyecto y entrevistas individuales de cierre.
Aumento en las redes de apoyo y vínculos significativos	Mapeo de vínculos (al inicio del proyecto y al final).
Continuidad del sostén emocional durante el proceso	Registro del acompañamiento psicológico sesión a sesión.
Apropiación de la Caja de herramientas como recurso personal	Entrevista individual al cierre sobre el sentido que cada participante le da al resultado final.

Tabla 5. *Indicadores y herramientas para la evaluación del proyecto.*

Igualmente, se realizará una evaluación interna y continua del proceso por parte del equipo después de cada sesión. La evaluación de cada sesión será de carácter cualitativo y se basará en la observación directa de las participantes y del desarrollo de las actividades. Los aspectos observados se recogerán en una ficha de evaluación de cada sesión, que permitirá hacer seguimiento del desempeño y la

evolución de las participantes, su estado emocional y nivel de comodidad, así como del funcionamiento de las actividades y las técnicas artísticas empleadas.

Después de cada sesión, el equipo realizará una puesta en común y supervisión del proceso, en la que se revisarán las observaciones recogidas, las dificultades o incidencias surgidas y las necesidades detectadas. A partir de esta revisión se identificarán los aspectos susceptibles de mejora y, cuando sea necesario, se realizarán ajustes en las actividades, las técnicas o la planificación de las sesiones posteriores.

Indicador	**Evaluación**
Desempeño y evolución de cada participante en la práctica artística	Observación directa del equipo, registrada en la ficha de evaluación de cada sesión
Estado emocional y nivel de comodidad de las participantes durante la sesión	Observación directa del equipo, registrada en la ficha de evaluación de cada sesión
Funcionamiento de las actividades y técnicas artísticas propuestas	Notas del equipo sobre ajustes o cambios necesarios, registradas en la ficha de evaluación de cada sesión

Tabla 6. *Indicadores y herramientas para la evaluación interna de cada sesión.*

8. Referencias

Achotegui, Joseba. (2012). La crisis como factor agravante del Síndrome de Ulises. *TEMAS DE PSICOANÁLISIS*, (3), 1-16.

Achotegui, Joseba. (2022). *Los siete duelos de la migración y la Interculturalidad*.

Ahmed, Sara. (1999). Home and away. *International Journal of Cultural Studies*, *2*(3), 329-347. https://doi.org/10.1177/136787799900200303

Barreira Cerqueiras, Eva María, Santamaría, Olaya, Sarceda, Carmen, & Rial, Antonio. (2022). Problemática de la migración femenina en España: ámbitos de actuación y propuestas de mejora. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, *4*(16). https://doi.org/10.15304/ricd.4.16.8407

Berger, John. (1998). *Otra manera de contar* (2.ª ed.). Mestizo A.C.

Boal, Augusto. (1974). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.

Boss, Pauline. (2004). Ambiguous loss research, theory, and practice: Reflections after 9/11. En *Journal of Marriage and Family* (Vol. 66, Número 3, pp. 551-566). https://doi.org/10.1111/j.0022-2445.2004.00037.x

Calonge, Fernando. (2006). *Las mujeres inmigrantes como sujetos políticos*.

Corvalán, Kekena. (2021). *Curaduría Afectiva*. Cariño Ediciones.

Del Valle, Irene. (2021). *Ni de aquí, ni de allá*. Letrame S.L.

Dennett, Terry, & Spence, Jo. (2005). Fotografía, ideología y educación. En *Jo Spence : más allá de la imagen perfecta : fotografía, subjetividad, antagonismo* (pp. 18-33). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Espinosa Sánchez, Wendy Raquel. (2019). Estrategias de resistencia y propuestas locales de las trabajadoras del hogar y del cuidado: Una exploración a partir de la entidad de base Mujeres Pa'lante. En S. Carrillo Gómez (Coord.) (Ed.), *Abordant la crisi de les cures: Polítiques, treballs i experiències locals* (pp. 100-133). Institut de Ciències Polítiques i Socials. https://ddd.uab.cat/pub/llibres/2019/240546/abocricur_a2019n37.pdf

Fairey, Tiffany. (2024). *TAFOS (ES)*. https://imagingpeace.org/index.php/tafos-es/

Falicov, Celia Jaes. (2005). Ambiguous Loss: Risk and Resilience in Latino Immigrant Families. En M. Suarez-Orozco & D. B. Qin-Hilliard (Eds.), *The New Inmigration: An Interdisciplinary Reade* (pp. 197-206). Routledge.

Freire, Paulo. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Galeano, Eduardo. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores. https://poesiaamanoalzada.com.ar/9130/celebracion-de-la-amistad-galeano-benedetti/

Garrido Muñoz de Arenillas, María del Rocío, Cubero Pajares, Aloe. (2019). La participación socio-política de las mujeres negras africanas en Sevilla (España). *Odisea. Revista de Estudios Migratorios*, *6*, 1-30.

González Calvo, Valentín. (2005). El duelo migratorio. *Trabajo Social*, (7), 77-97.

Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.

Harrison, Barbara. (2002). PHOTOGRAPHIC VISIONS AND NARRATIVE INQUIRY. *NARRATIVE INQUIRY*, *12*(1), 87-111.

Hernández, Fernando. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.

Köhler, Andrea. (2018). *El tiempo regalado: Un ensayo sobre la espera*. Libros del Asteroide.

Llamas, Elisabeth, & Brigidi, Serena. (2022). Cultures i drets sexuals i reproductius de les dones migrants a Catalunya. Una atenció centrada en la perspectiva integral i de genere en el Sistema Sanitari Catalá. *Revista [Con]textos*, *10*.

Loezar-Hernández, Mariana, González-Rodríguez, Agustín, Urrego-Parra, Heidy Natalia, Jiménez-Lasserrotte, María del Mar, Pastor-Bravo, María del Mar, & Briones-Vozmediano, Erica. (2025). The vulnerability of migrant women working in agriculture in Spain: A qualitative study from the perspective of social and health professionals. *Women's Studies International Forum*, *109*, 103065. https://doi.org/10.1016/j.wsif.2025.103065

Martin, Rosy, & Spence, Jo. (1985). New Portraits for Old: The Use of the Camera in Therapy. En *Source: Feminist Review* (Número 19).

McIntosh, Michele, & Morse, Janice. (2015). Situating and constructing diversity in semi-structured interviews. *Global Qualitative Nursing Research*, *2*. https://doi.org/10.1177/2333393615597674

Ministerio de Inclusión Seguridad Social y Migraciones. (2026, marzo 9). *Las mujeres migrantes superan los 3,5 millones en España y aportan el 43% del total de afiliados extranjeros a la Seguridad Social*. https://www.inclusion.gob.es/w/las-mujeres-migrantes-superan-los-3-5-millones-en-espana-y-aportan-el-43-del-total-de-afiliados-extranjeros-a-la-seguridad-social

Moreno, Ascensión. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Ediciones Octaedro.

Mörsch, Carmen. (2015). Contradecirse una misma. En A. Ceballos & A. Macaroff (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica* (pp. 10-21). Fundación Museos de la Ciudad.

Peters, Tomás. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, *4*(6). https://doi.org/10.32870/cor.a4n6.7134

Plans, Mireia. (2019). Material sensible. Un proyecto de fotografía participativa que muestra la experiencia de personas que han sufrido abusos sexuales en la infancia. *Arte y políticas de identidad*, *21*, 29-51.

Plans, Mireia. (2025). *FOTOGRAFIA I NARRACIONS ÍNTIMES De la creació individual a la creació compartida*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Diposit Digital de la UB. https://diposit.ub.edu/items/5fd2623f-d5fd-4d32-a9ba-9cb82c96c637

Poddiakov, Alexander. (2002). Photographs and counter-narratives. *NARRATIVE INQUIRY*, *12*(1), 87-111.

Pontificia Universidad Católica del Perú. (2009). *Archivo Fotgráfico TAFOS PUCP*. https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/proyec_tafos.htm

Portal de Datos sobre Migración. (2024, abril). *Género y migración*. Portal de Datos sobre Migración. https://www.migrationdataportal.org/es/themes/genero-y-migracion#mujeres-migrantes

Prieto, Nuria. (2023). *Passenger Tales 2022. Fotografía Participativa*.

Prieto, Nuria. (2024). *Memoria Passenger Tales 2023. Cicatrices*.

Prieto, Nuria. (2025). *Memoria Passenger Tales 2024. Resonancias*.

Ribalta, Jorge. (2005). Introducción. En *Jo Spence : más allá de la imagen perfecta : fotografía, subjetividad, antagonismo* (pp. 6-17). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Ríos Ortiz, María Gigí, Ruiz Montañez, Lina, & Ibarra Eliessetch, María Ignacia. (2025). *Representación de las mujeres migrantes y/o racializadas en el sector cultural en España.* www.connectats.org

Ronda-Pérez, Elena, Agudelo-Suárez, Andrés, López-Jacob, María José, García, Ana María, & Benavides, Fernando. G. (2014). Condiciones de trabajo y salud de los trabajadores inmigrantes en España: revisión bibliográfica. *Revista Española de Salud Pública*, *88*(6), 703-714. https://doi.org/10.4321/S1135-57272014000600004

Royo Prieto, Raquel, Silvestre Cabrera, María, González Estepa, Lia, Linares Bahillo, Estibaliz, & Suarez Errekalde, Maialen. (2017). Mujeres migrantes tejiendo democracia y sororidad desde el asociacionismo. Una aproximación cualitativa e interseccional. *Investigaciones Feministas*, *8*(1), 223-243. https://doi.org/10.5209/infe.54496

Spence, Jo. (2005). Apuntes sobre fototerapia. En *Jo Spence : más allá de la imagen perfecta : fotografía, subjetividad, antagonismo* (pp. 334-355). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Universitat de Barcelona. (2018). *Código ético de integridad y buenas prácticas de la Universidad de Barcelona*. Comité de Ética de la Universidad de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/137899

Vidal-Coso, Elena, & Miret-Gamundi, Pau. (2014). The labour trajectories of immigrant women in Spain: Are there signs of upward social mobility? *Demographic Research*, *31*, 337-380. https://doi.org/10.4054/DemRes.2014.31.13

Viñuales, David. (2024). *El camino de la fotología*. Universidad de San Jorge.

Vives-Cases, Carmen, Gil-González, Diana, Plazaola-Castaño, Juncal, Montero-Piñar, María Isabel, Ruiz-Pérez, Isabel, Escribà-Agüir, V., Ortiz-Barreda, Gaby, & Torrubiano-Domínguez, Jordi. (2009). Violencia de género en mujeres inmigrantes y españolas: magnitud, respuestas ante el

problema y políticas existentes. *Gaceta Sanitaria*, *23*, 100-106. https://doi.org/10.1016/j.gaceta.2009.07.008

Wang, Caroline, Burris, Mary Ann. (1997). Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. En *Health Education & Behavior* (Vol. 24, Número 3).

Weiser, Judy. (2014). Establishing the Framework for Using Photos in Art Therapy (and other Therapies) Practices. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, *9*(0). https://doi.org/10.5209/rev_arte.2014.v9.47490

9. Índice de figuras

Figura 1. Constelación de Dani. [Collage]. Daniela Palomares, 2025. 54
Figura 2. Constelación de Dani. Fragmento no. 1. *[Collage]. Daniela Palomares, 2025.* 55
Figura 3. Constelación de Dani. Fragmento no. 2. [Collage]. Daniela Palomares, 2025. 55
Figura 4. Figura 4. Constelación de Dani. Fragmento no. 3. [Collage]. Daniela Palomares, 2025. 56
Figura 5. Geografías corporales: un relato en territorio propio. [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025. 57
Figura 6. Geografías corporales: un relato en territorio propio. [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025. 59
Figura 7. Geografías corporales: un relato en territorio propio. [Fotografía]. Daniela Palomares, 2025. 59
Figura 8. Constelación de Jose. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 61
Figura 9. Constelación de Jose. Fragmento no. 1. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 62
Figura 10. Constelación de Jose. Fragmento no. 2. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 63
Figura 11. Constelación de Jose. Fragmento no. 3. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 64
Figura 12. Constelación de Jose. Fragmento no. 4. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 65
Figura 13. Constelación de Jose. Fragmento no. 5. [Collage]. Josefina Cuneo, 2025. 66
Figura 14. Un ensayo fotográfico sobre la espera. [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025. 68
Figura 15. Un ensayo fotográfico sobre la espera. [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025. 70
Figura 16. Un ensayo fotográfico sobre la espera. [Fotografía]. Josefina Cuneo, 2025. 70
Figura 17. Constelación de Marian. [Collage]. Mariana Roselli, 2025. 72
Figura 18. Constelación de Marian. Fragmento no. 1. [Collage]. Mariana Roselli, 2025. 72
Figura 19. Constelación de Marian. Fragmento no. 2. [Collage]. Mariana Roselli, 2025. 73
Figura 20. Corpografía afectiva: de un cuerpo migrante. [Collage]. Mariana Roselli, 2025. 75
Figura 21. Constelación de Keilyn. [Collage]. Keilyn Machado, 2025. 78
Figura 22. Constelación de Keilyn. Fragmento no. 1. *[Collage]. Keilyn Machado, 2025.* 79
Figura 23. Constelación de Keilyn. Fragmento no. 2. [Collage]. Keilyn Machado, 2025. 80
Figura 24. Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer. [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025. 81
Figura 25. Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer. [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025. 83
Figura 26. Tiempo para germinar: dudas, caminar, renacer. [Fotografía]. Keilyn Machado, 2025. 83
Figura 27. Las llaves que me salvaron. *[Fotografía]. Nadia Aida, 2025.* 84
Figura 28. Las llaves que me salvaron. [Fotografía]. Nadia Aida, 2025. 86
Figura 29. Las llaves que me salvaron. [Fotografía]. Nadia Aida, 2025. 86
Figura 30. Propuesta de afiche para el proyecto Hacer(nos) hogar. Elaboración propia. 103

10. Índice de tablas

Tabla 1. Estructura general de una sesión. 105
Tabla 2. Fase de Preproducción. 106
Tabla 3. Fase de Ejecución..... 108
Tabla 4. Fase de Evaluación 109
Tabla 5. Indicadores y herramientas para la evaluación del proyecto. 110
Tabla 6. Indicadores y herramientas para la evaluación interna de cada sesión..... 111

11. Anexos

Anexo 1

Ficha dinámica "Constelaciones visuales"

Equipo: Nuria y Camila

Número de personas participantes: cuatro (Keilyn, Jose, Marian y Dani)

Lugar: Galería TPK

Fecha: dos sesiones por disponibilidad de participantes.

- 18 de junio (Jose y Dani)
- 25 de junio (Marian y Keilyn)

Duración de la sesión: 1 hora

Materiales:

- Fotografías tomadas por las participantes
- Papel Kraft (100x70 cm)
- Lanas o hilos
- Rotuladores, bolígrafos, colores
- Folios blancos
- Cinta o pegamento

Objetivo general

Crear un espacio de reflexión visual y narrativa donde las participantes puedan explorar las resonancias entre sus propias fotografías, reorganizarlas simbólicamente y reconocer sentidos emergentes que contribuyan a la resignificación de su historia de vida en relación con el proceso migratorio.

Objetivos específicos

1. Comprender cómo las mujeres atribuyen sentido a su historia de vida a través de la organización y relación de sus imágenes.
2. Explorar si las participantes han resignificado alguna de sus fotografías o la narrativa que desean construir con ellas.
3. Facilitar la identificación de posibles temas o hilos narrativos para orientar la creación de su ensayo fotográfico final.

Programa

1. **Visualización del archivo (10 min)**

- Cada participante dispone todas las fotos tomadas hasta ese momento en una superficie grande (mesa o suelo).
- Cada una se toma un tiempo para reconocer sus imágenes desde el presente, haciendo énfasis en que aún no es necesario pensar en la exposición.

2. **Selección intuitiva (10 min)**

- Se les pide que seleccionen de 5 a 7 imágenes que les digan algo hoy o les llamen la atención. No se trata de buscar necesariamente lo "estéticamente correcto" o bonito, sino lo que les habla emocional, simbólica o narrativamente que cada imagen despierte en ellas.

3. **Constelación visual: resonancias (20 min)**

- Cada participante organiza sus 7 fotos en una superficie grande (cartulina o papel kraft) como si fueran una **constelación**, sin orden cronológico.

Anexo 2

Guion entrevista semiestructurada participantes *Passenger Tales*

1. ¿Podrías contarme brevemente sobre tu proceso migratorio? (cuánto tiempo llevas aquí y qué te trajo a Barcelona)
2. ¿Cómo llegaste a participar en Passenger Tales y qué te motivó?
3. ¿Qué te ha marcado emocionalmente en tu proceso migratorio? ¿Hay alguna dificultad que quieras compartir?
4. ¿Cómo era tu relación con la fotografía antes y durante el proyecto? ¿Cambió?
5. ¿Cómo viviste el acompañamiento de la mediadora y del grupo?
6. ¿Qué historia contaste con tu obra? ¿Qué significa para ti hoy?
7. ¿Cómo te sentiste al compartir tu trabajo en la exposición? ¿Qué significó para ti?
8. ¿Sientes que tu forma de ver tu proceso migratorio ha cambiado después del proyecto? ¿Cómo?
9. ¿Participar en Passenger Tales ha tenido algún impacto en tu vida o en cómo te sientes contigo misma hoy en día?
10. ¿Cambiarías algo del proceso?

Guiones entrevistas semiestructuradas equipo *Passenger Tales*

1. **Nuria Prieto – Directora y mediadora artística**
2. ¿Cómo surge Passenger Tales y qué motivaciones hay detrás del proyecto?
3. ¿Por qué decidiste trabajar específicamente con el duelo migratorio y con mujeres migrantes?
4. Desde tu experiencia, ¿qué aporta la mediación artística a este tipo de procesos?
5. ¿Qué elementos o estrategias fueron clave en la metodología que diseñaste para Passenger Tales?

6. Una vez conociste al grupo, ¿qué aspectos tuviste en cuenta para adaptar el proceso de mediación?
7. ¿Qué papel crees que juega la fotografía en la forma en que las participantes reinterpretan o resignifican sus historias?
8. ¿Observaste cambios en las participantes a lo largo del proceso? ¿De qué tipo?

2. Támara Ianowski – Curadora

1. ¿Cuál fue tu rol dentro del proyecto Passenger Tales?
2. ¿Cómo dialoga la curaduría con el proceso de mediación artística en este proyecto?
3. Después de conocer al grupo, ¿qué aspectos tuviste en cuenta para construir la propuesta curatorial?
4. ¿Cómo se construyen las narrativas de las participantes a través de la exposición?
5. Desde tu mirada, ¿qué aporta la fotografía a la construcción de sentido en estas historias?

3. Entrevista Angie Campillo – Psicóloga comunitaria

1. ¿Cuál fue tu rol dentro del proyecto?
2. Desde la psicología comunitaria, ¿qué aspectos consideras fundamentales en procesos con personas migrantes?
3. ¿Qué herramientas o estrategias crees que fueron clave para acompañar emocionalmente a las participantes?
4. ¿Observaste transformaciones en las participantes durante el proceso? ¿Cómo las describirías?
5. ¿Qué papel crees que pueden tener procesos artísticos como este en el bienestar emocional de personas migrantes?