

LO COTIDIANO COMO CONTRA-ARCHIVO: VISUALIDADES ESPECTRALES DESDE AYACUCHO¹

The Everyday as Counter-Archive: Spectral Visualities from Ayacucho

EMILY FJAELLEN THOMPSON
ethompson@berkeley.edu

RESUMEN

Este artículo explora el archivo fotográfico de Hugo Ned Alarcón, periodista en Ayacucho, Perú, cuyas imágenes documentan los contornos de la vida cotidiana en el epicentro del conflicto armado interno. A través de una lectura crítica de sus fotografías y del proceso colaborativo de recuperación, el texto plantea *lo cotidiano* como una forma de contra-archivo. Desde la antropología visual y los estudios de la memoria, se cuestiona el poder de las imágenes emblemáticas que tienden a aplanar las experiencias vividas. En su lugar, se propone el contra-archivo como marco para una memoria íntima, ambigua y resiliente. Las imágenes no buscan resolver, sino relacionar, exigiendo una forma de mirar más lenta, ética y situada frente a las huellas de la violencia.

Palabras claves: Contra-archivo, Memoria visual, Fotografía, Lo cotidiano.

ABSTRACT

This article explores the photographic archive of Hugo Ned Alarcón, a local journalist in Ayacucho, Peru, whose images document the contours of everyday life in the epicenter of the internal armed conflict. Through a critical reading of the photographs and the collaborative process behind their recovery, the article argues for understanding lo cotidiano (the everyday) as a form of counter-archive. Drawing on visual anthropology and memory studies, it challenges the dominance of emblematic images that often flatten experience into symbols. Instead, it proposes the counter-archive as a framework for memory grounded in intimacy, ambiguity, and resilience. The images offer not resolution but relation, demanding a slower, more ethical engagement with the afterlives of violence.

Keywords: Counter-archive, Visual memory, Photography, The everyday.

¹ Este artículo se basa en investigación doctoral realizada con el apoyo de la beca Fulbright-Hays DDRA, becas FLAS (Foreign Language and Area Studies), y Tinker Field Research Grant, en el marco de una tesis doctoral en Antropología Sociocultural en la University of California, Berkeley.

INTRODUCCIÓN

Este artículo explora lo cotidiano como una forma de testimonio visual en el archivo fotográfico de Hugo Ned Alarcón, reportero gráfico ayacuchano que vivió y trabajó durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000). A diferencia de las imágenes más canónicas, enmarcadas institucionalmente y convertidas en emblemas del periodo, las fotografías inéditas de Alarcón revelan otro tipo de memoria visual. Sus rollos de película, largamente ocultos, ofrecen un contra-archivo fragmentario, no lineal, y profundamente íntimo, que desdibuja las fronteras entre la guerra y la rutina, entre el trauma y la continuidad. En ellas, escenas de muerte y duelo aparecen junto a matrimonios, campeonatos de fútbol y desfiles escolares. Esta yuxtaposición nos invita a repensar qué constituye el objeto de la memoria y qué violencias operan en su representación.

Propongo una mirada crítica al archivo visual desde lo cotidiano, entendiendo el contra-archivo como una práctica que desafía las formas dominantes de recordar, clasificar y visibilizar el pasado, especialmente aquellas impuestas por el Estado o los medios oficiales. Uso el término visualidades espirituales para nombrar aquellas imágenes que, como presencias fantasmales, insisten en aparecer desde los márgenes del archivo, convocando lo no resuelto, lo silenciado y lo ausente. En un lugar como Ayacucho, territorio marcado por la desaparición forzada, el duelo no cerrado y las memorias en disputa, estas visualidades no sólo documentan, sino que entrelazan una forma de memoria encarnada que irrumpen en el presente y sostienen el argumento central de este trabajo. A partir de teorías sobre el espectro y lo fantasmático² (Gordon, 2008 [1997]), los archivos sensoriales (Campt, 2017; Edwards, 2012) y las visualidades vernáculas (Strassler, 2010),³ sostengo que las fotografías de Alarcón no se limitan a documentar la violencia, sino que habitan el espacio irresuelto entre la presencia y el borrado, configurando un contra-archivo de la supervivencia: silencioso, plural y profundamente situado. En ese gesto, nos invitan a tomar en serio lo cotidiano, no como algo dejado al margen del conflicto, sino como su terreno más persistente.

En el techo de su casa, a pocas cuadras de la Plaza de Armas de Huamanga, Ayacucho, Hugo Ned Alarcón guardaba un baúl de cartón grande, lleno de sobres con negativos fotográficos. Los rollos estaban almacenados con cuidado, aunque sin ceremonia, contradiciendo la intensidad de aquello

2 Traduzco el término *haunting* de Gordon como *fantasmático* para preservar sus dimensiones espirituales, afectivas y epísticas. Aunque fantasmal sería una traducción más directa, fantasmático permite captar con mayor precisión la densidad teórica del concepto: la presencia de una violencia social no resuelta que persiste y desestabiliza el tiempo lineal.

3 Karen Strassler conceptualiza las imágenes vernáculas como formas visuales cotidianas y producidas localmente que circulan dentro de mundos sociales y adquieren una significación política. Es importante destacar que el uso del término vernáculo no resta importancia a estas imágenes, sino precisamente subraya cómo, desde su cotidianidad, portan significados profundos, afectivos y políticos que desafían las narrativas hegemónicas.

que habían presenciado. Alarcón, periodista de oficio y ayacuchano de nacimiento, atravesó el conflicto armado interno con la cámara en mano. Las imágenes, conservadas por más de cuarenta años y algunas publicadas por primera vez en la exposición de 2023 en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM),⁴ ofrecen un acceso distinto: no desde las representaciones icónicas, sino desde la vida cotidiana que persistió en medio de una agresión abrumadora.

Este artículo se nutre de una rica tradición de trabajo de campo fotográfico en los Andes, donde la cámara ha sido desde hace tiempo una herramienta tanto de indagación etnográfica como de intervención política (Poole, 1997; Oré Cárdenas, 2001; Cánepe Koch, 2015; Figueroa Espejo, 2019; Ulfe y Málaga, 2021). Diversos estudios han demostrado cómo la fotografía en el Perú ha moldeado tanto el conocimiento antropológico como la memoria colectiva, negociando constantemente las tensiones entre visibilidad, poder y representación. El arte visual en un sentido más amplio —instalaciones, murales comunitarios, intervenciones activistas— también ha sido clave para construir contra-narrativas y abrir espacios de confrontación pública con la violencia y sus huellas (Vich, 2015; Bernedo et al., 2023; Museo Itinerante Arte por la Memoria, 2023). En Ayacucho en particular, expresiones como los dibujos, los retablos, las tablas de Sarhua y la performance han sido vehículos para representar el trauma y hacer memoria (Jiménez Quispe, 2020; González, 2011; Aroni Sulca, 2016). Como ha demostrado la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), el proceso testimonial en Ayacucho no es solo política, sino también encarnada, inscrita en los cuerpos y en la tierra misma (Rojas Pérez, 2017; Romero Barrios y ANFASEP, s.f.).

Este legado artístico y afectivo constituye el contexto de la práctica fotográfica colaborativa que aquí se examina. Las imágenes de Alarcón nos invitan a considerar no solo lo que las fotografías muestran, sino también cómo circulan, a quién interpelan y qué formas de memoria hacen posibles. Propongo, en este sentido, un marco ampliado para pensar el archivo: uno que tome en serio la experiencia común como un lugar de producción histórica. Lo cotidiano, en este contexto, no es la ausencia de política, sino una forma afectada por la violencia estructural, la resiliencia y la ambigüedad. Al situar la colección de Alarcón en ese espacio, busco ofrecer una intervención teórica sobre cómo entendemos la fotografía, el testimonio y la memoria en el Perú postconflicto.

El análisis que sigue se base en la etnografía colaborativa, la antropología visual, y los estudios críticos de la memoria. A lo largo de más de 20 meses de trabajo de campo en Huamanga, compartí un proceso cercano con Alarcón, hasta su fallecimiento en 2024, para localizar, digitalizar, y narrar

4 “Una mirada a lo cotidiano. Hugo Ned Alarcón. Fotografías de Ayacucho (1980-1990)”, noviembre 2023 – marzo 2024.

su archivo personal. Fue un proceso marcado por la reciprocidad y el cuidado, modelado tanto por conversaciones compartidas con pan chapla como por la labor concreta de escanear y clasificar negativos. Inspirada en metodologías feministas y decoloniales, sigo a autoras que nos instan a atender las dimensiones afectivas, sensoriales, y espectrales de la elaboración del pasado (Campt, 2017; Gordon, 2008 [1997]; Caswell, 2014).

Diversos marcos teóricos fundamentales estructuran el enfoque de este trabajo. El estudio de Avery Gordon (2008 [1997]) sobre el concepto de “espectro” ofrece una clave para entender cómo los daños del pasado persisten en el presente, no solo a través de ausencias, sino también mediante presencias inquietantes. Por su parte, la noción de Tina Campt de “escuchar las imágenes” (2017) nos anima a prestar atención a lo que hacen las fotografías, cómo comunican hápticamente, más allá de lo que representan en el encuadre. El archivo de Alarcón está lleno de lo que Campt llamaría “imágenes silenciosas”: no gritan, pero si vibran. También me apoyo en una literatura que reconfigura las políticas del archivo. Desde la idea del “grano del archivo” de Ann Stoler (2002) hasta el concepto de “contra-archivos” propuesto por Michelle Caswell (2014), exploro cómo colecciones no oficiales, como la de Alarcón, desafían las narrativas dominantes no mediante una oposición directa, sino redirigiendo sus términos. El trabajo de Karen Strassler (2010) resulta particularmente útil aquí, al recordarnos que la fotografía no es solo registro, sino también una práctica social y política, arraigada en formas locales de ver, recordar y relacionarse.

En el caso peruano, este debate dialoga con una amplia tradición de estudios sobre la memoria. Más allá del trabajo fundacional de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003), autoras como Theidon (2013), Gavilán Sánchez (2017), Agüero (2015) y del Pino y Aroni Sulca (2024) han demostrado que la memoria en el Perú es disputada, fragmentaria y profundamente regional. Ayacucho, epicentro del conflicto armado, ha sido desde hace décadas un lugar donde el reconocimiento oficial ha sido desigual, y donde las narrativas alternativas muchas veces circulan al margen de los marcos estatales. Las fotografías de Alarcón constituyen una de esas formas. No buscan condensar una verdad única, sino expandir la capacidad del archivo para registrar y testimoniar la tensión entre la visibilidad y el borrado.

En las páginas que siguen, propongo entender las fotografías de Hugo Ned Alarcón no solo como una contribución vital a la memoria peruana, sino como una invitación a repensar lo cotidiano como una forma archivística en sí misma. A través de una lectura detallada de sus imágenes y del proceso colaborativo que permitió su reaparición, sugiero que el trabajo de memoria no se trata únicamente de recuperar lo perdido. Se trata también de atender a aquello que siempre estuvo ahí, esperando ser visto.

MÁS ALLÁ DEL CANON: LO QUE SE CONSIDERA SIGNIFICATIVO

Para comprender el paisaje de la memoria visual en el que hoy circulan las imágenes de Hugo Ned Alarcón, es necesario volver a *Yuyanapaq: Para recordar*. Desde su inauguración en 2003, esta muestra ha sido el archivo visual más visible y legitimada institucionalmente sobre el conflicto armado interno en el Perú. Creada por la CVR y curada por fotógrafos e intelectuales limeños (en particular Mayu Mohanna y Nancy Chappell), *Yuyanapaq* desempeñó un papel fundamental en hacer visualmente legible la violencia del conflicto ante el público peruano. Para muchos, fue la primera vez que las víctimas campesinas ocuparon un lugar central en una narrativa histórica de alcance nacional (CVR, 2003; Mohanna y Chappell, 2003). La fuerza visual, ética y pedagógica de la muestra ha cimentado su lugar en el canon de los estudios sobre memoria en el Perú. Como la primera colección fotográfica en acompañar un proceso de verdad y reconciliación en el mundo, *Yuyanapaq* sentó un precedente global sobre cómo la fotografía puede contribuir con los procesos de duelo, reflexión y reparación. Sin embargo, el mismo poder de *Yuyanapaq* consolidó también un canon visual que, si bien fue innovador, reflejaba las asimetrías políticas y espaciales de su tiempo. Con algunas excepciones, la mayoría de las imágenes que conforman la muestra fueron tomadas por fotógrafos de Lima o agencias de prensa nacionales e internacionales. En consecuencia, otras prácticas visuales, particularmente aquellas de provincia o no institucionalizadas, fueron marginadas o excluidas.⁵

Esto no constituye, de ninguna manera, una crítica a *Yuyanapaq*. Por el contrario, siento una profunda admiración por el trabajo y la visión de sus curadoras, así como por la generosidad que han mostrado hacia mí en el transcurso de mi investigación. Cualquier limitación que pueda percibirse en la muestra no se debe, en mi opinión, a decisiones o faltas individuales, sino a las condiciones históricas y políticas específicas en las que fue concebida, así como a las restricciones estructurales del archivo como forma. Como recuerda Nancy Chappell, durante su trabajo en Huamanga a inicios de los años 2000, llegó a conversar con Hugo Ned Alarcón. Sin embargo, por una confluencia de factores logísticos, políticos, y temporales, su colección permaneció fuera de vista. Sostengo que su inclusión no fue posible en ese momento, no por descuido de Chappell ni falta de reconocimiento, sino por las limitaciones propias del proyecto: la escasez de tiempo y recursos, la proximidad temporal, y la imposibilidad estructural de que cualquier archivo lo contenga todo. Como bien advierte la teoría archivística, los archivos registran tanto la presencia como la ausencia; reflejan el poder no solo en lo que contienen, sino también en lo que excluyen (Trouillot, 1995).

5 Como ocurre con toda generalización, existen excepciones significativas entre ellas, destaca el trabajo excepcional de Óscar Medrano.

En este caso, las condiciones políticas del momento imposibilitaron la inclusión del trabajo de Alarcón, mientras se definían cuáles formas de violencia eran legibles o reconocibles, moldeadas por casos emblemáticos y sus correspondientes imágenes icónicas. Solo ahora, gracias al paso del tiempo, a los cambios en la política nacional, y a la propia trayectoria de vida de Hugo Ned, ha sido posible que vea la luz.

Este artículo, por tanto, se construye a partir del legado de *Yuyanapaq*, pero busca ampliar el marco para ir más allá de esa visión emblemática. Las fotografías inéditas de Alarcón ofrecen otra óptica: la mirada de alguien que permaneció en Ayacucho durante todo el conflicto, y que capturó tanto lo público como lo íntimo. Su práctica como reportero gráfico estuvo marcada no solo por la obligación profesional, sino también por la proximidad: era un huamanguino documentando su propia ciudad. No era un observador distante ni un testigo oficial; vivía las mismas condiciones que fotografiaba.

Las imágenes de Alarcón no responden a la estética sobria e icónica que terminó por definir a *Yuyanapaq*. No centran a víctimas anónimas ni monumentalizan el sufrimiento. Más bien, muestran el conflicto atravesando los ritmos de la vida cotidiana: un velorio, una boda, un cadáver en la calle, una comida familiar, todo en el mismo rollo de película. Estas tensiones resisten la compartmentalización. Se niegan a separar la violencia de la “normalidad”, ofreciendo en cambio una mirada compleja sobre lo que significó resistir, presenciar y sobrevivir en Ayacucho durante las décadas de 1980 y 1990. Reflejan la saturación de la vida diaria por el conflicto y la persistencia de la vida en medio de la muerte. Como ha señalado Kimberly Theidon (2006), lo doméstico y lo violento nunca fueron completamente separables; la violencia se filtró en cocinas, aulas y rutinas de cuidado. La cámara de Alarcón permaneció anclada en esos espacios —calles, casas, barrios— y su archivo da testimonio del entrelazamiento entre lo íntimo y lo atroz.

Es importante subrayar que la ausencia de este tipo de registros en las colecciones oficiales no es incidental. Como argumentan Ghaddar y Caswell (2016), las ausencias así no son neutras, sino producidas por estructuras de exclusión epistémica y política. En el Perú, la marginalización de fotógrafos provincianos como Alarcón refleja dinámicas más amplias de desposesión racializada y desconfianza institucional (Theidon, 2013). Estas exclusiones no son solo logísticas: también son narrativas.

La gramática visual de *Yuyanapaq* convoca una forma particular de duelo, al mismo tiempo que clausura otras posibilidades. La imagen emblemática de Edmundo Camana (frecuentemente identificada erróneamente como Celestino Ccente), por ejemplo, se ha convertido en uno de los

símbolos más reproducidos del conflicto. Aparece en portadas de libros, pancartas y afiches conmemorativos (Ulfe, 2014). Pero este tipo de íconos, como advierte Saidiya Hartman (2008), corre el riesgo de aplanar vidas individuales en alegorías. Hartman nos invita a practicar lo que denomina fabulación crítica: una metodología que trabaja con fragmentos y silencios, resistiendo el cierre narrativo fácil y buscando imaginar las vidas que exceden la captura archivística.

El trabajo de Alarcón está lleno de estos fragmentos: fotogramas sobreexpuestos, rostros no identificados, escenas cotidianas que resisten el melodrama. No siempre “hablan” en los términos esperados de las imágenes de la guerra. Pero es precisamente esa resistencia la que abre espacio para la especulación, la intimidad y otras formas de testimonio.



Imagen 1. Asamblea de ronderos y comuneras en el valle de Quinrapa, Huanta, Ayacucho. 1990. Fuente: Archivo personal de Hugo Ned Alarcón.

En esta fotografía de Alarcón, una joven con un bebé lactante en brazo ocupa el primer plano. Si observamos con atención, a diferencia de muchos de las personas que están sentadas detrás de ella, su mirada no se dirige hacia nosotros. Su postura erguida y su mirada indirecta contrastan de

manera marcada con la multitud del fondo, llamando la atención sobre las complejas dinámicas de género, poder y visibilidad. No se trata del sufrimiento anonimizado que a menudo domina las imágenes canónicas de la memoria. Por el contrario, su presencia irrumpen en el encuadre colectivo, marcándola tanto como sujeto como centinela. La fotografía rehusa toda legibilidad inmediata: ¿está siendo observada o es ella quien observa? ¿Es testigo o protagonista? Esta ambigüedad es precisamente lo que permite que esta imagen funcione como parte de un contra-archivo, desestabilizando los tropos formales de la victimización e invitando a nuevas lecturas sobre la participación femenina, la resistencia y la autoridad en tiempos de conflicto.

De esta manera, el archivo de Alarcón desplaza la conversación desde el reconocimiento hacia la relación. Si *Yuyanapaq* ofreció un marco institucional emblemático necesario para la memoria nacional, colecciones regionales como la de Alarcón nos obligan a repensar sus términos: ¿quién es recordado?, ¿cómo?, ¿y por quién? Como ha mostrado Olinda Quispe Chávez (2023), las prácticas comunitarias de recuerdo en Ayacucho con frecuencia exceden los marcos estatales, y se sostienen en prácticas afectivas, estéticas y territoriales que permiten la transmisión intergeneracional. Estas formas pueden ser efímeras, fragmentarias o no documentadas, pero no por ello menos reales ni necesarias. Asimismo, investigadoras como Gabriela Zamora Castellares *et al.* (2025) han analizado las disputas en torno a la autoridad narrativa en el Perú, especialmente cómo ciertas voces han sido históricamente excluidas de los relatos dominantes. Las fotografías de Alarcón interrumpen esta asimetría, no a través del espectáculo, sino mediante una insistencia opaca. Ofrecen una mirada desde adentro: una visualidad que rehusa separar lo político de lo doméstico, lo violento de lo banal. No se trata de imágenes forenses, sino vividas. También son prueba - no legal, sino vital - de que la vida, a pesar de todo, continuó.

Al abordar la colección de Alarcón como un contra-archivo, este artículo abre espacio para una multiplicidad de prácticas de memoria que emergen no desde el centro, sino desde los márgenes. Este gesto es a la vez ético y epistemológico. Como señala Elizabeth Jelin (2002), las políticas de la memoria son también políticas del reconocimiento: ¿quién tiene la autoridad para narrar el pasado, y quiénes son condenados al silencio? Tomar en serio las colecciones alternativas como la de Alarcón implica entonces reimaginar el archivo mismo: no solo como repositorio, sino como contrato social modelado por la complicidad, la negación y la persistencia obstinada de la esperanza.

HUGO NED ALARCÓN: ARCHIVO VIVO

Conocí a Hugo Ned Alarcón en 2022, después de varios meses preguntando en Huamanga por fotógrafos locales que hubieran documentado los años del conflicto armado interno. Su nombre

aparecía una y otra vez, pronunciado con una mezcla de admiración y respeto, pero me tomó tiempo conseguir un número de teléfono, que finalmente obtuve a través de un amigo de una amiga. Hugo Ned había trabajado durante décadas como periodista y fotógrafo en Ayacucho, y aunque era conocido en los círculos de prensa local y colaborador activo de varias agencias nacionales, la gran mayoría de su colección fotográfica seguía siendo inédito.

Cuando lo llamé por primera vez, me respondió con brusquedad: si quería conversar, tenía que ir de inmediato; tenía un día ocupado y poco tiempo disponible. Al llegar a su casa, me recibió con cautela y curiosidad, reacciones que, como antropóloga gringa en Huamanga, había aprendido a esperar. Pero también me sorprendió él. Casi octogenario, no tenía una sola cana; en cambio, una cabellera teñida de rubio platínado contrastaba con su pelo castaño oscuro. Al extender el brazo para abrir la puerta, alcancé a ver un tatuaje en su antebrazo y el brillo de un anillo dorado con una cabeza de león. Mientras subíamos los tres pisos de escaleras hasta su sala, se movía con agilidad, deteniéndose en la cima para esperarme. Costaba creer su edad.

Me escuchó con cortesía mientras le explicaba mi proyecto. Al inicio se mantuvo reservado; dijo no saber dónde estaban sus negativos, o si quiera habían sobrevivido. Pero con el paso de las visitas, nuestras conversaciones se fueron profundizando. Poco a poco, comenzó a compartir no solo sus historias, sino también su archivo. El material estaba guardado en condiciones frágiles, almacenado en un depósito sobre el techo de su casa, protegido del clima por una lona negra. Los negativos, cubiertos de polvo, habían resistido décadas de lluvias y soles andinos, pero seguían ahí.

Nuestra colaboración se fue dando de manera paulatina, marcada no solo por las exigencias del archivo mismo, sino también por los ritmos de vida de Hugo Ned; vivía con cáncer, y su energía variaba día a día. A veces hablaba durante horas con entusiasmo y detalle; otras veces me pedía posponer las reuniones sin mucho aviso. Con el tiempo, comenzó a dejarme sacar mis propios lotes de negativos y continuar el trabajo mientras él descansaba o salía a hacer mandados. Eventualmente, nos ganamos la confianza mutua. Me entregó un juego de llaves de su casa para que pudiera seguir escaneando cuando él no estuviera. Me pidió que asistiera a la misa de su esposa fallecida, y recibió a mi madre en su casa con una calidez genuina, más allá de la barrera del idioma.

En este sentido, nuestra relación etnográfica pasó a formar parte de la vida posterior del archivo, no solo como una vía de acceso, sino como una extensión de su devenir. El archivo ya no era un registro congelado del pasado. Se reanimaba en nuestra labor compartida; en los gestos, en las

conversaciones, silencios y cuidados mutuos. Allí también, el trabajo de la memoria no era únicamente una labor de recuperación ni de rescate, sino de relación; un archivo vivido, no simplemente conservado. La colección también habla a través de su materialidad. Muchos de los negativos estaban rayados y algunos muestran señales de daño por agua o degradación química. Estas huellas no son defectos por eliminar, sino parte integral de la historia que las imágenes narran. Como recuerda Elizabeth Edwards (2012), las fotografías no son solo representaciones visuales, sino objetos afectivos marcados por el tacto, el tiempo y la emoción. Las decisiones sobre cómo almacenar, desechar, ocultar o mostrar las imágenes son en sí mismas prácticas de memoria y de testigo.

En el caso de Hugo Ned, estas decisiones estuvieron guiadas por la prudencia. En los años más duros del conflicto, poseer imágenes así podía despertar sospechas, o algo peor. Muchos fotógrafos destruyeron o escondieron sus propios archivos; otras colecciones fueron llevadas o quemadas. Que Hugo Ned haya conservado sus negativos ya es significativo; intuía su valor, aunque no supiera aún cómo ni cuándo podrían mostrarse. Su decisión de compartirlos conmigo, cuatro décadas después, no fue solo un gesto de generosidad, aunque sin duda lo fue, sino también un acto de retorno: un reencuentro con imágenes que le habían estado esperando.

El proceso de digitalizar y organizar los negativos fue tanto técnico como emocional. Algunas imágenes venían acompañadas de relatos; otras surgían en el silencio. A veces, Hugo Ned se asomaba detrás de mí y se reía ante una escena olvidada; un autorretrato con su hijo Gustavo de bebé, hoy un adulto con su propio hijo universitario, o una toma de mujeres jóvenes desfilando sobre mesas en un certamen local de belleza. En ocasiones callaba de golpe, mirando una imagen con una expresión distante, sin querer o sin poder hablar. Otras veces me decía que ya no quería mirar, que nomás siguiera yo. En esos momentos, la disyunción temporal se emergía con claridad: las fotografías no son solo huellas del pasado, sino agentes del presente. Interpelan, abren heridas, invitan a la reflexión. En este sentido, el archivo de Alarcón es tanto situado como especulativo. Está enraizado en tiempos y lugares específicos: las calles, casas y chacras de Huamanga, pero también apunta más allá. Nos invita a reconsiderar qué cuenta como objeto de memoria, qué formas de mirar y recordar han sido ignoradas.

La última vez que hablamos, lo llamé desde California para saludarlo por su cumpleaños. Me agradeció con cariño, preguntó por mi madre y, sin perder el ritmo, pasó de inmediato a enumerar las tareas pendientes: cómo íbamos a llevar la muestra que armamos en LUM de vuelta a Huamanga. Siempre fue sumamente importante para él que las imágenes regresaran a casa. Tres días después, recibí la llamada de Gustavo. Hugo Ned había fallecido.

Hoy sus fotografías viven no solo como documentos ni testimonios históricos, sino como participantes activos en la producción del recuerdo. Nos muestran que la memoria no siempre llega en forma de narrativas claras ni de símbolos heroicos. A veces llega desvaída, rayada o tardía en revelarse. Y, a veces, justamente ahí radica su poder. Este trabajo inicial de escaneo sentó las bases para lo que será, con el financiamiento del Modern Endangered Archives Program de UCLA Library (Arcadia), una preservación y digitalización profesional del archivo completo. El archivo físico permanece bajo el cuidado de la familia de Hugo Ned.

APARICIONES VISUALES Y ESPECTRALIDAD COTIDIANA

¿Qué significa ser acechados por lo cotidiano? Tras el trauma político, el residuo del pasado a menudo se niega a asentarse. En Ayacucho, las huellas del conflicto armado interno persisten no solo en monumentos, memoriales o archivos formales, sino en las formas sensibles de la vida común; en expresiones, silencios y gestos fugaces. Su potencia no reside en el espectáculo, sino en su capacidad de interrumpir, ralentizar o acelerar el flujo del tiempo, llamando la atención sobre violencias no resueltas y ausencias que no pueden ser conciliadas por los relatos oficiales.

En esta sección, exploró la carga afectiva de las fotografías de Alarcón como documentos espirituales - imágenes que contienen en sí mismas los asuntos inconclusos del conflicto; los “fantasmas” de vidas interrumpidas y la presencia de quienes fueron perdidos, pero nunca del todo ausentes. Estas imágenes, unidas por la cámara, pero más allá de cualquier género singular, conforman lo



Imagen 2. Hugo Ned, siempre presente, en la inauguración póstuma de su exposición en Huamanga, 2024. Fuente: Emily Fjaellen Thompson.

que llamo una espectralidad cotidiana: un archivo habitado por la contradicción y la simultaneidad. Vida y muerte, resistencia y rutina, alegría y miedo: no son binarios en su trabajo, y sostengo que tampoco lo son en la vida misma, sino verdades coexistentes.

Esta superposición resuena con la reformulación que hace Lisa Blackman (2012) de la *hauntología* de Derrida (1994) como marco afectivo. La acechanza, argumenta Blackman, no se refiere a fantasmas en el sentido tradicional, sino a cómo la ausencia configura la presencia, cómo lo que no está aún sigue ejerciendo fuerza. En el contexto andino, sin embargo, la ausencia y la presencia - lo que acecha y lo que está - no son opuestos, sino dimensiones entrelazadas de la experiencia. Como muestran Theidon (2013) y Quispe Chávez (2023), muchas personas en Ayacucho interpretan las reverberaciones del pasado desde marcos que no requieren visibilidad material. Los muertos y desaparecidos regresan no de forma metafórica, sino literal - en sueños, en olores, en sensaciones corporales. La acechanza aquí no es solo una teoría, sino una ontología donde el trauma no siempre se nombra directamente. En estos relatos, lo callado no es ausencia de memoria, sino su reconfiguración. Como plantea Jelin (2002), el silencio es una práctica social. Marca aquello que no puede decirse en público, lo que es demasiado peligroso, doloroso o cargado de sentido para ser pronunciado en voz alta. En este sentido, las fotografías de Alarcón funcionan como contrapartes visuales de esos silencios. No buscan resolver. No son declaraciones, sino iniciaciones. Mirarlas implica aceptar una forma de vulnerabilidad ética, ser arrastrados hacia historias que resisten la narración lineal. Sus imágenes no son las fotografías "emblemáticas" que suelen reproducirse en los proyectos oficiales. Sin embargo, precisamente por eso, nos interpelan a considerar qué narrativas importan y qué formas de visualidad resultan legibles.

La imagen 3 muestra un aula universitaria densamente ocupada por estudiantes jóvenes, en su mayoría mujeres, encorvadas sobre sus pupitres, rindiendo un examen. Sus posturas son casi uniformes: cabezas inclinadas, manos sobre la frente o en movimiento, inmersas en una concentración intensiva. Las hileras de mesas y la repetición de los gestos evocan disciplina y contención, un espacio social regulado de trabajo intelectual. Pero ese orden callado se ve alterado por la frase gigantesca y garabateada en la pared que está detrás de ellas. La Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga no solo fue un blanco de vigilancia estatal y militarización; también fue un sitio clave para el reclutamiento y la formación ideológica de Sendero Luminoso. La fotografía se niega a permitirnos separar esos legados. Esta yuxtaposición, de cuerpos estudiados y ordenados junto a un graffiti militante, produce una disonancia inquietante. Lo que podría parecer una escena académica ordinaria está saturada de un peligro latente. Pulsa con tensión política. Es una forma de acechanza visual: la violencia no se manifiesta a través del espectáculo, sino a través de la atmósfera, de la contradicción.



Imagen 3. Aula de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. 1990.

Fuente: Archivo personal de Hugo Ned Alarcón.

Al poner estas imágenes en diálogo con marcos teóricos sobre lo fantasmático y el afecto, busco subrayar sus implicancias teóricas y políticas. Como afirma Gordon (2008 [1997]), lo fantasmático también se refiere a un trabajo social no concluido. En el caso de Alarcón, ese trabajo es a la vez personal y colectivo: su propio intento de confrontar la violencia que presenció, y el esfuerzo más amplio de construir memoria en Ayacucho. Nuestra colaboración se volvió parte de ese trabajo: activando el archivo no solo como un repositorio de imágenes, sino como un espacio de encuentro. Cada vez que revisábamos juntos un rollo de negativos, nos preguntábamos quién aparecía en una foto, o debatíamos si debía incluirse en la muestra, estábamos participando en un proceso de reconocimiento y relación. Ese acto continúa, incluso ahora, en nuestro presente y hacia el futuro, sobreviviendo al propio Hugo Ned, mientras lectores se enfrentan a las imágenes incluidas aquí y reaccionan ante ellas.

LA VIOLENCIA DE LO EMBLEMÁTICO

No todas las imágenes tienen el mismo peso. Algunas se convierten en símbolos, circulan ampliamente, y adquieren un significado nacional. Otras son olvidadas, descartadas o vueltas ininteligibles. El proceso por el cual ciertas fotografías se tornan emblemáticas no es ni natural ni neutral; es político, epistémico y, en ocasiones, violento. En el contexto del conflicto armado interno en el Perú, las fotografías emblemáticas han desempeñado un papel central en la configuración del archivo visual de la memoria. Pero ¿qué se pierde en la construcción de esos íconos? ¿Cuáles son los costos de convertir vidas complejas y situadas en símbolos que representan el trauma de una nación?

La designación de una fotografía como “emblemática” no implica simplemente un reconocimiento de su valor estético o histórico; constituye una forma de disciplina narrativa. Como han mostrado María Eugenia Ulfe (2014) y Pablo Rojas (2009), el proceso de elevar ciertas imágenes puede implicar anonimizar o desfigurar la identidad de quienes aparecen en ellas. El cuerpo campesino, en particular, se transforma en un marcador simbólico, y su historia singular es borrada en nombre de una gramática visual más amplia de la victimización. Esta transformación no es inocua. Involucra lo que Allen Feldman (2004) denomina la “espectacularización del sufrimiento”, en la que tanto el Estado como sus críticos utilizan imágenes de víctimas con fines políticos, muchas veces sin el consentimiento ni la agencia de los propios retratados. Las imágenes emblemáticas circulan como prueba, pero al mismo tiempo corren el riesgo de aplanar las experiencias que intentan honrar.

De hecho, parte del daño de la emblematicidad reside en su exigencia de coherencia. La imagen debe ser legible para públicos amplios a fin de circular. Esa legibilidad puede requerir el vaciamiento de matices de clase, lengua, o geografía. Como señala Carlos Iván Degregori (2011), los relatos dominantes sobre el conflicto armado interno han tendido a representar a las víctimas, frecuentemente indígenas, rurales y pobres, de manera pasiva o descontextualizada, sin abordar suficientemente las condiciones históricas y estructurales que hicieron a estas poblaciones vulnerables y, a la vez, capaces de tomar decisiones en contextos extremos. De este modo, el campesino se convierte en un tropo visual, desligado de la especificidad política e histórica de su vida.

Las fotografías de Alarcón cuestionan esta simplificación. Nos recuerdan que la guerra se desarrolló en medio de la vida cotidiana, no fuera de ella. El contra-archivo, entonces, no es un contenedor estático de imágenes espectaculares, sino un registro en movimiento de cómo las personas vivieron y dieron sentido a lo extraordinario desde lo ordinario. Sus fotografías, enraizadas en la vida diaria y en relaciones locales, resisten convertirse en emblemas. Las imágenes emblemáticas

dependen de cierta legibilidad: víctimas anonimizadas, símbolos claros del sufrimiento, narrativas que se pueden condensar en un solo encuadre. El aparato institucional —museos, comisiones estatales, medios— selecciona y consagra imágenes que cumplen con esta gramática visual.

Pero las fotografías de Alarcón, con su mezcla de lo mundano y lo violento, sus contextos locales específicos, y su negativa a separar la guerra de la vida cotidiana, no ofrecen esa claridad. Son demasiado contingentes, demasiado situadas, demasiado opacas para funcionar como íconos nacionales, demasiado fragmentarias, demasiado marcados por contextos específicos. Incomodan la lógica de la imagen única como significante totalizador y, en cambio, ofrecen lo que Ariella Azoulay (2008) llama un “contrato civil de la fotografía”: un espacio visual compartido en el que existe la posibilidad de que la persona fotografiada y quien mira están vinculados por una relación de responsabilidad, no de consumo. Sus fotos no aíslan una figura para representar el todo. Operan, más bien, como constelaciones. El efecto es desigual, contradictorio: estos contrastes socavan la posibilidad misma de una narrativa visual limpia. Nos convocan a ver de otro modo.

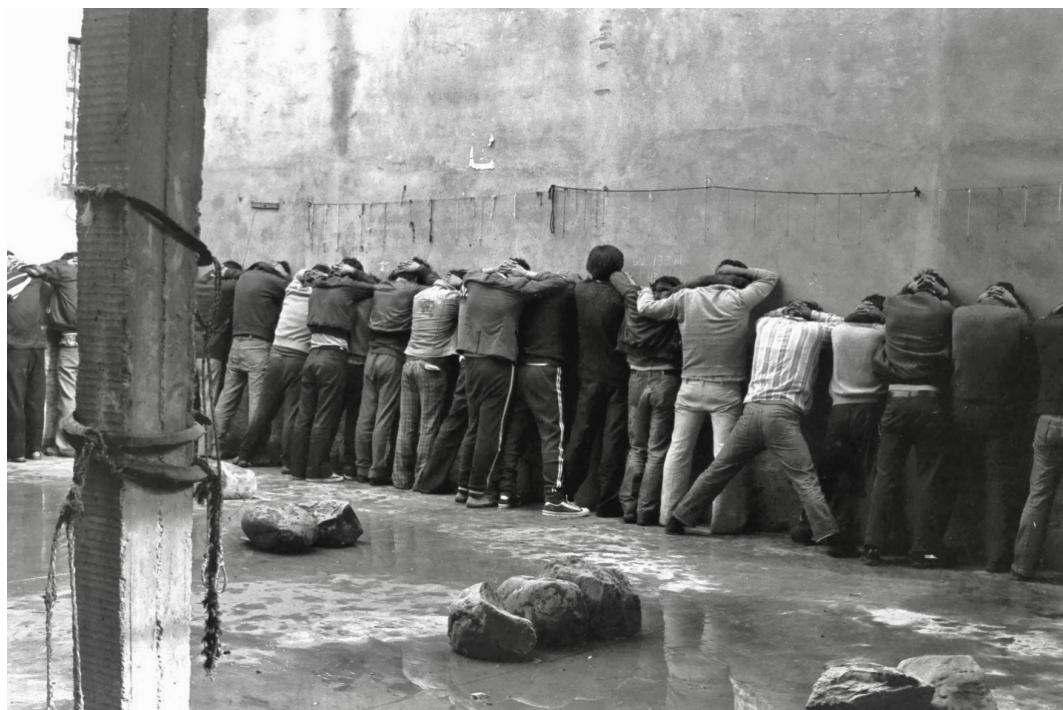


Imagen 4. Detenidos adentro de la comisaría de 28 de julio, Ayacucho. 1989. Fuente: Archivo personal de Hugo Ned Alarcón.

En la imagen 4, una fila de jóvenes se encuentra alineada contra una pared, con las manos entrelazadas detrás de la cabeza, en la postura familiar de la detención. A primera vista, parece ajustarse a la gramática visual de la violencia estatal. Y, sin embargo, esta toma resiste volverse emblemática. A diferencia de las fotografías ampliamente difundidas que aíslan un cuerpo sufriente para simbolizar el trauma colectivo, esta escena no ofrece un punto focal claro ni un arco narrativo definido. Los rostros están vueltos, la historia es opaca. No hay un sujeto icónico, ninguna figura singular que represente al resto. En su lugar, quedamos con la duda: ¿quiénes son?, ¿qué les ha pasado?, ¿qué les espera? La fotografía presenta un *tableau* de suspensión. Los cuerpos han sido capturados, pero no (aún) golpeados, no (aún) desaparecidos. El marco retiene, invita al espectador a quedarse en la incertidumbre. Lo que ofrecen las imágenes de Alarcón es una negativa; no a la memoria, sino a la claridad inmediata. Exigen tiempo, contexto, conversación. Nos invitan a sentarnos con la incomodidad, a habitar los vacíos. Cuestionan la noción de que la visibilidad es siempre liberadora. Y, de forma crucial, desafían la idea de que recordar es identificar lo que se ve, proponiendo en su lugar una relación con aquello que resiste ser plenamente conocido.

LO COTIDIANO COMO CONTRA-ARCHIVO

Aproximarse a lo cotidiano como una categoría archivística es insistir en que los ritmos de la vida diaria —sus repeticiones, gestos, banalidades y afectos— no constituyen un mero telón de fondo frente a la violencia política, sino que son fundamentales para comprender cómo se sobrevive y se habita. En el contexto peruano, donde los discursos de justicia transicional suelen trazar límites tajantes entre el “antes” y el “después” del conflicto, las fotografías de Alarcón proponen una lógica temporal distinta. Disuelven esas distinciones.

La imagen 5 retrata a una pequeña multitud intergeneracional reunida en la calle. La luz arqueada del fondo y las piedras de la pared sugieren que están bajo los portales de la Plaza de Armas, con la mirada mayormente fija en un pequeño televisor posado sobre una mesa de madera. Algunas miran de vuelta, exponiendo nuestra mirada voyeurista, negándose a dejarla pasar sin respuesta, haciéndonos parte del momento, del pasado y del presente. Es una escena ordinaria, la de ver el Mundial, pero también carga con la densidad de su momento histórico. Aquí, la imagen se convierte en un registro no de la violencia, sino de su suspensión; una breve inclinación colectiva hacia otra cosa. El ocio en medio de la incertidumbre, la vida pública vivida a pesar del miedo. Insiste en el derecho a reunirse, a mirar, a alegrarse, incluso cuando el mundo se desmorona.

En conjunto, estas imágenes nos invitan a repensar qué es un archivo y qué puede hacer. Lo cotidiano aquí no es simplemente un tema, sino una metodología: una que se rehusa a reducir lo



Imagen 5. Ayacuchanos viendo un partido de fútbol de la Copa Mundial de la FIFA España en la calle. 1982. Fuente: Archivo personal de Hugo Ned Alarcón.

extraordinario a momentos singulares de ruptura. No son imágenes icónicas en el sentido tradicional; son invitaciones a habitar la ambigüedad y a sintonizar con lo que resiste la reconciliación.

Hoy, la urgencia de estos contra-archivos se vuelve aún más evidente tras la masacre de diciembre de 2022 en Ayacucho, donde el ejército peruano disparó contra manifestantes civiles, matando a diez personas (Quispe, 2023). La agresión repitió patrones conocidos del conflicto armado: la criminalización de la protesta, la racialización de la amenaza y el brutal poder estatal en los Andes. Lo que el Estado apresuradamente enmarcó como una excepción, fue, para muchos, una repetición. Recordó a los ayacuchanos que la violencia del pasado no ha quedado del todo atrás, y que los mismos cuerpos siguen siendo vulnerables. En este contexto, lo diario no es solo un sitio de memoria, sino también de crítica. Las fotografías de Alarcón insisten en que la violencia nunca está contenida de forma ordenada, ni en el tiempo ni en la forma. Nos exigen atender a cómo persiste; en las miradas, en las rutinas, en la arquitectura de la vida diaria. La tarea, entonces, no

es solo recordar lo que ocurrió, sino mantenerse alerta ante cómo ese pasado sigue configurando el presente. Leer la experiencia común como contra-archivo es tomar en serio cómo las escenas ordinarias contienen historias extraordinarias. Es valorar la opacidad, como nos recuerda Glissant (1997), por encima del deseo de claridad. Es un llamado a rechazar las clasificaciones y cronologías ordenadas que pretenden relegar el daño al pasado, y a reconocer, en lo cotidiano, el trabajo constante de la supervivencia, la resistencia y la memoria.

CONCLUSIONES

¿Qué queda después de la fotografía? ¿Existe realmente un “después”? Al igual que el conflicto, los comienzos y finales rara vez son tan claros. Quizás una mejor pregunta sea: ¿Qué pueden hacer estas imágenes ahora? ¿Cómo pueden seguir actuando?

Como he sostenido, las fotografías de Hugo Ned Alarcón resisten el desenlace emocional. No son meros documentos de una época pasada ni reliquias estáticas destinadas a la preservación institucional. Insisten en la presencia: persisten no como historia lejana, sino como asunto inconcluso. Su colección está viva: con cada nuevo encuentro, cambia, respira, incomoda. Aquí, la memoria no es algo que se posee, sino algo que se habita. Tanto que lo cotidiano, no es un trasfondo, sino un método. Se convierte en un medio de supervivencia, un terreno donde la memoria política toma forma; no solo en oposición a la violencia, sino a través de ella. Al detenerse en bodas y entierros, en el duelo y lo mundano, estas imágenes abren un espacio para una versión del pasado que resiste la claridad y abraza la contradicción. Son construidos desde el cuidado, la pérdida y la relación cotidiana; íntimos, frágiles, duraderos. Crucialmente, no ofrece sanación ni superación. Lo que ofrece es un vocabulario para la resistencia: para convivir con la tensión, para reconocer la coexistencia de la alegría y el dolor, del recuerdo y el olvido. Como muchas personas sobrevivientes en Ayacucho han sabido desde hace tiempo, el cierre no es un proceso lineal o sencillo, y a veces ni es posible. Lo que importa es el derecho a narrar de otro modo, a rechazar cronologías impuestas y resoluciones ordenadas. En este sentido, relacionarse éticamente con las fotografías de Alarcón no es solo mirar, sino quedarse. Afectarse por lo que escapa a la interpretación. Reconocer lo no dicho y las opacidades no como limitaciones, sino como prácticas necesarias. Estos trabajos visuales, especialmente aquellos formados fuera de las instituciones oficiales, exigen otras formas de encuentro: una ética archivística anclada en el reconocimiento situado, en el compromiso afectivo, e incluso en el rechazo a ser plenamente legibles.

En este sentido, el trabajo de Alarcón no es un suplemento del archivo nacional, ni una nota local al pie. Es un resto crítico: lo que no encaja, lo que desestabiliza, lo que insiste en otra forma de

recordar. Da testimonio no solo de lo que ocurrió en Ayacucho, sino de cómo se vivió, se sostuvo y se presenció. Pero sin pedir convertirse en un símbolo digerible. Al volver estas imágenes, a través de exposiciones, conversaciones y este mismo texto, no regresan solo como evidencia. Regresan como compañía. Como recordatorios de que la memoria no solo se ve: se comparte, se sostiene, se llora, se interroga y se vive.



Imagen 6. Mamá Angélica Mendoza de Ascarza y familiares de ANFASEP en la Plaza de Armas de Ayacucho a raíz de la visita del ganador del Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel en 1985, a pocos años de su fundación. Fuente: Archivo personal de Hugo Ned Alarcón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agüero, J.

(2015). *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Aroni, R.

(2016). Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Revista Anthropologica*, 33, 119-146.

Azoulay, A.

(2008). *The civil contract of photography*. New York: Zone Books.

Bernedo, K., Bedoya Forno, R., Delacroix, D., Robin Azevedo, V., & Romero, T.

(2023). Resistencias colaborativas e itinerantes entre artistas de la imagen: Una estética “todo terreno” (entrevista con Karen Bernedo). En R. Bedoya Forno, D. Delacroix, V. Robin, & T. Romero (Eds.), *La violencia que no cesa: Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo* (pp. 308-321). Lima: Instituto de Altos Estudios sobre América Latina.

Blackman, L.

(2012). *Immaterial bodies: Affect, embodiment, mediation*. London: SAGE Publications.

Camp, T.

(2017). *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.

Cánepa, G. (Ed.)

(2015). *Miradas desbordadas: Fotografía y antropología en América Latina*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Caswell, M.

(2014). Seeing yourself in history: Community archives and the fight against symbolic annihilation. *The Public Historian*, 36(4), 26-37.

Comisión de la Verdad y Reconciliación

(2003). *Informe final*. Lima, Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación. En: <http://www.cverdad.org.pe>

Degregori, C.

(2011). *Qué difícil es ser Dios: El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú, 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Del Pino, P., & Aroni, R. (Eds.)

(2024). *Una revolución precaria: Sendero Luminoso y la guerra en el Perú, 1980-1992*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Derrida, J.

(1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (P. Kamuf, Trans.). New York: Routledge.

Edwards, E.

(2012). Objects of affect: Photography beyond the image. En E. Edwards (Ed.), *Anthropology and photography, 1860-1920* (pp. 221-236). New Haven: Yale University Press.

Feldman, A.

(2004). Securocratic wars of public safety. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 6 (3), 330-350.

Figueroa Espejo, I. M.

(2019). “Fue así como se fue”: Álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gavilán Sánchez, L.

(2012). *Memorias de un soldado desconocido: Autobiografía y antropología de la violencia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana; Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ghaddar, J., & Caswell, M.

(2016). To go beyond: Towards a decolonial archival praxis. *Archival Science*, 16(4), 373-390.

Glissant, É.

(1997). *Poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

González, O.

(2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

Gordon, A.

(2008[1997]). *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination* (2nd ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hartman, S.

(2008). Venus in two acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 12(2), 1-14.

Jelin, E.

(2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jiménez, E.

(2020). *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2nd. ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Mohanna, M., & Chappell, N.

(2003). *Yuyanapaq. Para recordar*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación & Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Museo Itinerante Arte por la Memoria

(2023). *Museo Itinerante Arte por la Memoria*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.

Oré, E.

(2001). *Ayahuanco: Bajo la sombra del Sendero. Un testimonio de parte sobre la violencia*. Huancayo: PAR Junín

Pool, D.

(1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image*. New Jersey: Princeton University Press.

Quispe, L.

(2023, 15 de diciembre). Masacre de Ayacucho: un año de dolor e impunidad. *Noticias Asociación Servicios Educativos Rurales*. En: <https://www.noticiassaser.pe/masacre-de-ayacucho-un-ano-de-dolor-e-impunidad>.

Quispe, O.

(2023). Mujer, poder y guerra: Las artes de la política de género en comunidades andinas posguerra de Ayacucho. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

Rojas, P.

(2009). *Edmundo Camana Sumari, sobreviviente de la masacre de Lucanamarca. Una historia detrás de su muerte*. Lima: Coordinadora Nacional de Derechos Humanos.

Rojas, I.

(2017). *Mourning remains: State atrocity and exhumations in postwar Peru*. Stanford: Stanford University Press.

Strassler, K.

(2010). *Refracted visions: Popular photography and national modernity in Java*. Durham: Duke University Press.

Stoler, A.

(2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science*, 2(1-2), 87-109.

Theidon, K.

(2006). Justice in transition: The micropolitics of reconciliation in postwar Peru. *Journal of Conflict Resolution*, 50(3), 433-457.

Theidon, K.

(2013). *Intimate enemies: Violence and reconciliation in Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Trouillot, M.

(1995). *Silencing the past: Power and the production of history*. Boston: Beacon Press.

Ulfe, M.

(2013). The politics of making cultural memory: The commemorative exhibition Yuyanapaq. En K. Bilbija & L. Payne (Eds.). *Accounting for violence: Marketing memory in Latin America* (pp. 157-182). Durham: Duke University Press.

Ulfe, M.

(2014). Dos veces muerto: la historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camana. *Memoria y Sociedad*, 17(34), 81-90.

Ulfe, M., & Málaga, X.

(2021). *Reparando mundos: Víctimas y Estado en los Andes peruanos*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vich, V.

(2015). *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Warmikuna

(s.f.). *Warmikuna - voces, rostros y memorias*. En: <https://warmikuna.hypotheses.org/>

Zamora, G., Quispe, O., Thompson, E., Torres, S., & Uriol, M.

(2025). *Terrenos sensibles: Investigar y trabajar sobre las secuelas del conflicto armado peruano*. Ponencia presentada en el Congreso de la Latin American Studies Association, San Francisco.

