

DOSSIER

ARQUITECTURAS DEGENERADAS



Andrés Piña. Tripalium. 2024.

**MANERAS DE INTERVENIR Y
RELEER EL ARCHIVO TRANS: EL CASO DE
TRA(N)SMANAGUA
MODES OF INTERVENING
AND REREADING THE TRANS ARCHIVE: THE CASE OF TRA(N)SMANAGUA**

Jhoel González
UNAM

Arquitecto mexicano egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su trabajo integra la perspectiva de género en la arquitectura, promoviendo espacios inclusivos y equitativos. Ha participado en proyectos que buscan mejorar la accesibilidad y seguridad en el entorno construido, impulsando el diseño como una herramienta para la justicia social

Contacto: jhoelgonzalezro@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Memoria
 Archivo
 Autogestión
 Género
 Arquitectura

El archivo ha sido tradicionalmente concebido como un depósito controlado por instituciones, utilizado por el estado para moldear la historia según sus intereses. En respuesta a esta manipulación, emergen nuevas formas de pensar el archivo, viéndolo como un bien común distribuido a través de redes colaborativas subterráneas, donde no solo se conserva información, sino que se generan relaciones sociopolíticas basadas en la autogestión. Este enfoque cobra relevancia en Nicaragua, donde el acceso a archivos históricos está limitado y los archivos corren riesgo dentro de un contexto político adverso. Este artículo explora el proyecto tra(n)smanagua: memorias trans/cuir de una ciudad dispersa, un fanzine colaborativo creado por dos artistas nicaragüenses en diáspora. El proyecto interviene el archivo trans y cuir de Managua, con el propósito de releer historias que cuestionan las estructuras cisbeteronormativas, ampliando el acceso y colectivizando la memoria trans y cuir desde una perspectiva transdisciplinaria. A través de la intervención de espacios y personajes históricos clave, como La Catedral Santiago Apóstol, La Caimana y La Sebastiana, el proyecto contribuye a la reconfiguración de la memoria. Finalmente, se reflexiona sobre el proceso de creación y ampliación de archivos en una comunidad nicaragüense desplazada, destacando el uso de herramientas digitales como puente entre las prácticas analógicas de memoria, como el arte impreso y la risografía.

ABSTRACT

KEYWORDS

Memory
 Archive
 Self-management
 Gender
 Architecture

The archive has traditionally been conceived as a repository controlled by institutions, used by the state to shape history according to its interests. In response to this manipulation, new ways of thinking about the archive have emerged, viewing it as a common good distributed through underground collaborative networks, where information is not only preserved but also serves as a platform for sociopolitical relationships based on self-management. This approach is particularly relevant in Nicaragua, where access to historical archives is limited, and many archives are at risk within an adverse political context. This article explores the project tra(n)smanagua: memorias trans/cuir de una ciudad dispersa, a collaborative fanzine created by two Nicaraguan artists in the diaspora. The project intervenes in the trans and cuir archive of Managua, aiming to reread histories that challenge cisbeteronormative structures, expanding access and collectivizing trans and cuir memory from a transdisciplinary perspective. Through the intervention of key historical spaces and figures—such as La Catedral Santiago Apóstol, La Caimana, and La Sebastiana—the project contributes to the reconfiguration of memory. Finally, it reflects on the process of creating and amplifying archives within a displaced Nicaraguan community, highlighting the use of digital tools as a bridge between analog memory practices, such as print art and risography.

Tradicionalmente, el archivo ha sido concebido como un depósito estático de conocimientos, gestionado y controlado por instituciones. En muchos casos, el estado lo utiliza como una herramienta para moldear la historia según sus intereses y objetivos (Çelikaslan, 2024: 23). Como respuesta a esta manipulación, han surgido nuevas formas de pensar el archivo, abordándolo como un bien común distribuido a través de redes subterráneas colaborativas. Este enfoque lo transforma en una plataforma dinámica, donde no solo se conserva información, sino donde también se generan relaciones sociopolíticas basadas en la autogestión y solidaridad. Esta perspectiva resulta especialmente relevante en el contexto nicaragüense donde las posibilidades de reconocimiento institucional son limitadas, el acceso a material histórico es restringido y un sin número de archivos corren peligro dentro de un ecosistema político adverso. En este sentido, es crucial adoptar una visión amplia y expansiva del concepto de archivo, entendiendo que la interacción, la reinterpretación y la reproducción intervenida no solo lo enriquecen, sino que también contribuyen a su constante transformación.

En este artículo se abordará el proyecto *tra(n)smanagua: memorias trans/cuir de una ciudad dispersa*, un fanzine colaborativo creado por dos artistas nicaragüenses en diáspora. El proyecto interviene el archivo trans y cuir de Managua –capital de Nicaragua– con el propósito de releer, desde diversas perspectivas y tonos, historias en las que estructuras cisheteronormativas ceden ante realidades diversas. A través de lo visual, el arte impreso, la arquitectura y distintas formas literarias, busca ampliar el acceso y la colectivización de

la memoria trans y cuir, abordándola desde un enfoque transdisciplinario, transgeneracional y transidentitario.

El proyecto parte con un repaso de *La Catedral Santiago Apóstol*, construida para el culto y la normalización católico-mestiza, hasta que los daños por el terremoto de 1972¹ la vuelve *inutilizable*. Al ser abandonada por la sociedad, se convierte en hogar, espacio de



Figura 1: Publicación tra(n)smanagua, 2024. La Revuelta, Ciudad de Guatemala.

trabajo y ocio para homosexuales, trabajadorxs sexuales, travestis y lesbianas entre los años de 1973 y 1991. Continuando con La Caimana, famoso fabricante y mercader de pólvora de la Managua pre-terremoto y somocista², queridx y criticadx por muchxs por vivir abiertamente en el espectro masculino del género en los años sesenta. Se casó con Hilda Scott, con quien crió siete hijxs, traicionando la narrativa que relaciona lo cuir con

¹ Sismo de magnitud 6.2 en la escala Richter que destruyó la capital de Nicaragua, a las 00:35 a. m. hora local del sábado 23 de diciembre de 1972.

² Somocismo se denomina al sistema dictatorial que se mantuvo en el poder de 1937 hasta 1979 con el triunfo de la revolución nicaragüense/Sandinista.

la soledad; a su funeral llegaron veinte mil personas. Terminando con una colaboración con el investigador David J. Rocha, con el fin de relatar a La Sebastiana, personaje que traslució la belleza femenina proveniente de cuerpos y vidas que no se ajustaban a la categoría de mujer cisgénero. A través de su relato se busca reconocer y honrar su contribución a las prácticas *cochonas* y con esto profundizar sobre *cochón*³ como término popular paraguas de la disidencia sexo-género, sobreviviente de la colonización.

Este ensayo reflexiona sobre el proceso de creación y/o amplificación de archivos a pesar de la dificultad y distancia en medio de una comunidad nicaragüense fraccionada y desplazada. Para esto, se explora la importancia de diversas herramientas digitales como puente entre prácticas analógicas de memoria, como lo son el arte impreso y la risografía.



Figura 2: Proceso de impresión de tra(n)smanagua en risografía, 2024.

³ Término precolonial que se usa despectivamente para describir a una persona homosexual femeninx, proviene del Náhuatl *cuiloni*.

También se abrirán preguntas sobre las posibilidades que emergen al reconocer que el archivo también existe en transición, entre otras: *¿qué importancia tiene re-crear, reproducir o imaginar cuando el archivo mismo es un bien limitado y restringido?* Al recorrer la intencionalidad, contenido, y procesos creativos de cada historia en el proyecto *tra(n)smanagua*, el caso del archivo será presentado no solo como un punto de partida y fin fijo en sí mismo, sino también como un proceso creativo con capacidad de expandirse y crear comunidad.

Archivo imposibilitado: El caso de Nicaragua

El archivo nicaragüense como institución y espacio arquitectónico ha sido tanto secuestrado como bien, e imposibilitado como recurso para muchos estudiantes, investigadores y población en general. Uno de los archivos más importantes y más accesibles del país era el IHNCA (Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica), el cual fue confiscado al igual que la UCA (Universidad Centroamericana) por parte del régimen Ortega-Murillo⁴ en agosto del año 2023. El día que esto pasó, no hubo tiempo suficiente para poder sacar las colecciones físicas dentro del instituto, pero sí de descargar de la nube miles de archivos digitalizados antes de que la policía entrara al edificio. Según cuentan los trabajadores que estuvieron presentes: “fue una tarea frenética, un tanto desordenada por la angustia y la prisa” (*El País*, 2024).

La mayoría de los investigadores y académicos relacionadas con este espacio tuvieron que salir con urgencia del país directo al exilio, ya que la dictadura abrió casos judiciales por terrorismo contra la universidad. El IHNCA era un acervo que, con el paso de los años, desde su fundación hace 63 años, había recolectado colecciones de alto valor para cualquier investigador del país, un total de setenta mil colecciones que documentan la

⁴ Actualmente, Ortega lleva 23 años en la presidencia, ahora junto a su esposa Rosario Murillo como co-presidenta del país, llevando un control absoluto de los poderes del estado.

historia de Nicaragua desde el siglo XV. Gracias a los esfuerzos de los académicos que lograron salir del país, de ordenar lo poco que se pudo rescatar digitalmente el día de la incautación, se ha creado el sitio web del archivo: [El IHNCA en el exilio](#). Esto con el fin de poner en disposición pública una pequeña muestra de lo confiscado, no sólo por el valor de estos bienes físicos documentales, sino también para prevenir su malversación y como evidencia en futuros procesos legales.

En este ecosistema de censura, el acceso al edificio y al archivo, renombrado como Instituto de Historia “Héroes de Nicaragua”, –pese a su reinauguración– se encuentra permanentemente cerrado a la población. Cabe mencionar que las dificultades para preservar la memoria y el patrimonio cultural en Nicaragua no son exclusivas del presente; se remontan a la imposición del orden colonial y sus consecuencias, las cuales han marcado al país con dinámicas de control y exclusión hacia minorías a la hora de archivar. A pesar de ello, muchas personas y colectivos continúan desafiando las restricciones actuales de manera anónima y/o desde la distancia, impulsando iniciativas para rescatar y difundir la memoria colectiva. Así, la lucha por la historia se convierte en una disputa constante entre el olvido impuesto y quienes insisten en recordar.

En Nicaragua no existe un archivo consolidado dedicado a la recolección y preservación de materiales valiosos para la historia y memoria trans. El hecho de que el país esté enfrentando múltiples luchas de forma simultánea afecta los esfuerzos creativos en diversos campos artísticos. La falta de democracia y justicia, junto con la censura y persecución, ha impactado directamente al colectivo trans en el país. De hecho, en el año 2018⁵, año del levantamiento cívico contra la dictadura, distintos

⁵ Año de la insurrección cívica contra la dictadura Ortega-Murillo, la cual dejó unas 328-500 muertes a mano de fuerza policial.

colectivos de la disidencia sexo/género, y personas trans específicamente, lideraron y organizaron barricadas, así como espacios de resistencia en distintos barrios, contra el régimen ORMUR⁶. Nombres como Karelía de la Vega, conocida como *Lady La Vulgaraza* o Carolina Gutiérrez conocida como *Sexy Carolina* fueron conocidos por todo el territorio, demostrando que no es que Nicaragua carezca de personas trans y/con prácticas trans partícipes de la historia, sino que el país está sufriendo una crisis política tan grave que en los últimos años ha merecido toda la atención, fuerza y energía de cada



Figura 3: Foto tomada por la UCA, vista del exterior del edificio confiscado, 2023. UCA, Managua.

colectivo del país para sobrellevarla.

A partir de esta situación, muchas personas trans han tenido que exiliarse, mientras que las que permanecen en Nicaragua continúan cualquier trabajo político y/o artístico de manera discreta. La distancia generada por la migración ha impulsado la búsqueda de nuevas formas y tecnologías de creación y conexión, necesarias para resistir tanto la separación física como la censura. En este contexto de represión y control del discurso,

⁶ Ortega-Murillo

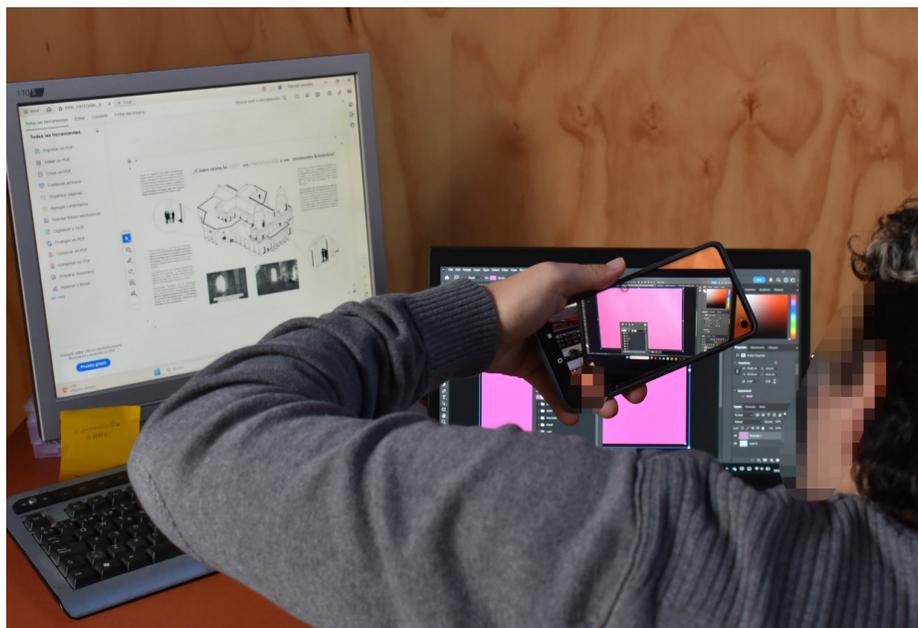


Figura 4: Proceso de impresión de tra(n)smanagua en risografía, 2024.

surge la necesidad de pensar el archivo no solo como una herramienta de preservación y contención, sino también como un espacio de conversación y respiro.

Esta reflexión remite a textos como *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* de Andrés Maximiliano Tello, donde se plantea que el archivo institucional funciona como una máquina social de control (Tello, 2018). Aunque este enfoque es pertinente en muchos contextos, surge la cuestión de cómo se puede generar y criticar una práctica archivística institucional cuando dicha institución ha sido secuestrada por un régimen represivo. En Nicaragua no se trata únicamente de construir archivos paralelos o críticos, sino de sostener una memoria compartida que pueda sobrevivir completamente fuera de las instituciones, al ser controladas de manera absoluta. Así, la práctica archivística en el país se convierte en un acto de resistencia y supervivencia, donde archivar es, en sí mismo, una forma de protesta.

En el capítulo “V. Registros espectrales 4. ¡Destruir el archivo! Pulsión archivológica y anachivismo”, Tello explora la relación entre el archivo y la memoria, diferenciando el acto de recordar del acto de archivar. Mientras que la memoria se vincula con un origen personal, el archivo depende de tecnologías de repetición para su conservación, lo que paradójicamente también lo expone al riesgo de olvido o destrucción (Tello, 2018). Esta idea resuena con el contexto nicaragüense, donde la memoria de comunidades marginalizadas está en constante peligro de ser borrada o manipulada. En respuesta a esta vulnerabilidad, con *tra(n)smanagua* se optó por sistemas de impresión duplicadora

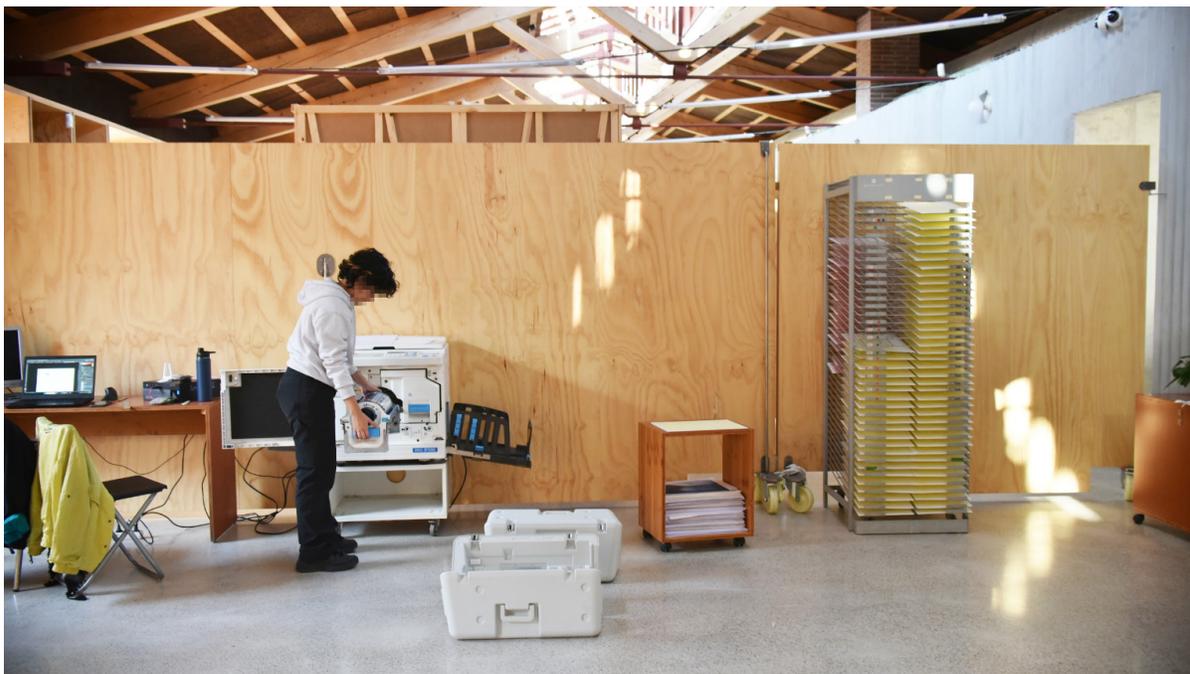


Figura 5: Proceso de impresión de *tra(n)smanagua* en risografía, 2024.

(risografía) para dar materialidad al proyecto, no como un fin en sí mismo, sino como un medio para activar conversaciones y memorias colectivas en torno a él.

Volviendo a la perspectiva de Tello, la “máquina anachivista” ofrece una vía alternativa para repensar el archivo en contextos de represión. En contraste con los archivos tradicionales, que buscan fijar la memoria bajo criterios institucionales y burocráticos de

categorización, se plantea un archivo dinámico, descentralizado y en constante transformación. En lugar de obedecer a estructuras de poder que determinan qué merece ser conservado y qué debe desaparecer, este enfoque permite que las comunidades creen, resignifiquen y circulen su propia memoria de forma autónoma. De esta manera, no solo se desafían las narrativas hegemónicas impuestas por las instituciones y la colonia, sino que se generan nuevas formas de contrabando de recuerdos y de conocimiento.

Precisamente en este marco donde proyectos como *tra(n)smanagua* operan como una máquina anarquista, documentando, narrando y preservando historias al margen de las estructuras de control. A través de redes distribuidas y prácticas culturales intangibles, como la memoria oral y los relatos colectivos, con este proyecto se generan registros comunitarios que escapan del control institucional, asegurando así que la comunidad trans mantenga el dominio sobre su propia historia y así resista la invisibilidad y la censura. En lugar de fijar la memoria en estructuras estáticas, *tra(n)smanagua* entiende el

archivo como un proceso dinámico en constante reinterpretación y transformación, asegurando así su vigencia y capacidad de adaptación a lo largo del tiempo.

Además, mediante colaboraciones dentro y fuera del país, tejiendo lazos globales y transculturales, el proyecto se enfoca en construir un archivo que dé voz a las historias olvidadas y a los desafíos de la comunidad trans en Nicaragua. La labor del proyecto no es sólo preservar recuerdos, sino también dignificar experiencias, reescribiendo así la



Figura 6: Proceso de impresión de tra(n)smanagua en risografía, 2024.

historia en sus propios términos. De esta manera, desafía los moldes tradicionales y apuesta por priorizar las vivencias y complejidades dentro de la comunidad, consolidando espacios donde estas narrativas puedan compartirse, documentándose o no y seguir evolucionando.

Con el propósito de transformar la práctica archivística mediante colaboraciones y diálogos transgeneracionales y transidentitarios, vincula las memorias con espacios arquitectónicos y urbanísticos específicos. Esta lógica no solo dignifica y reafirma las

experiencias de la comunidad trans, sino que también las sitúa en el entramado vivo de la ciudad. Este enfoque fue aplicado en todas las fases del trabajo: desde la investigación, la producción y la transmisión del archivo. El proyecto surge, además, de una urgencia al acceso a la atención de salud afirmativa de género y se inspiró en la histórica tradición de apoyo mutuo dentro de la comunidad trans.

La intención es desafiar los modos tradicionales de archivo con historias que certifican el orden colonial, y así liberarse de las jerarquías impuestas culturalmente a través de sistemas de desigualdades de poder. En Nicaragua, donde las instituciones han sido fuertemente controladas, esta práctica independiente permite recuperar y reivindicar la complejidad de la historia trans, dotando al archivo de capacidad creativa para producir, conectar y redistribuir las narrativas de manera expansiva y autónoma. Al ser una práctica viva y flexible, anclada en el respeto de las realidades cotidianas, el proyecto redefine cómo se registrarán y archivarán estas historias, alejándose de etiquetas fijas de clasificación e identidad, avanzando hacia una red comunitaria capaz de sostener su propio devenir.



Figura 7: Proceso de impresión de tra(n)smanagua en risografía, 2024.

Ruinas a manera de archivo: Catedral Santiago Apóstol

*las propias ruinas son monumentos
a sueños pasados y, potencialmente,
futuros de vivir al margen del sistema,
del estado carcelario y
del orden gubernamental
(Halberstam, 2023: 5).*

La primera historia recopilada y preservada por el proyecto tra(n)smanagua es la de la Catedral de Santiago Apóstol, originalmente publicada en *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories* (Furman & Mardell, 2022: 186-187). Es un relato que no solo aborda la historia del edificio, sino también las prácticas que se desarrollaron en su interior. La catedral, una réplica neoclásica construida entre 1928 y 1938 por el ingeniero nicaragüense de origen suizo Pablo Dambach, se inspiró en estilos neoclásicos europeos, mostrando una notable semejanza con la iglesia de Saint-Sulpice en París. Su estructura de hierro, traída desde Bélgica, la convirtió en el primer edificio con armazón metálico en Nicaragua, una innovación que le permitió resistir sin daños su primer terremoto el 31 de marzo de 1931, apenas tres años después del inicio de su construcción.



Figura 8: Tropical Radio Office, estructura de la catedral en pie después del terremoto, fotografía, marzo de

La catedral es uno de los edificios más importantes de Managua, aunque pocos conocen las historias ocultas que guardan sus paredes agrietadas. Para dar un poco de contexto, este espacio se transformó de un lugar de culto y socialización católico-mestizo, a un punto de encuentro, hogar y espacio de trabajo para trabajadorxs sexuales, homosexuales, lesbianas y personas trans sin otro lugar a donde ir después del terremoto de 1972. Este terremoto, de magnitud 6.2 en la escala Richter, sacudió la capital el 23 de diciembre —a las 00:35— en la víspera de Navidad. El centro de Managua quedó desolado tras el terremoto, su destrucción fue tan extensa que todo el casco histórico se volvió inhóspito, experimentando una transformación profunda. A esto se sumó la gestión de la dictadura

de Anastasio Somoza Debayle⁷, calificada de ineficaz y corrupta debido a la desviación de fondos destinados a la reconstrucción.

Debido a la falta de iniciativas consolidadas de reconstrucción integral, el centro perdió las funciones que tradicionalmente contenía, la ciudad se descentralizó, y comenzó a expandirse hacia la periferia, creándose así gran cantidad de vacíos urbanos. Una de las características clave del destino final de este edificio fue que no se utilizó concreto armado, sino únicamente una mezcla vertida de cemento y arena. Al no contar con un refuerzo adecuado entre el hierro y el concreto, se formó una especie de caparazón de concreto incapaz de resistir el segundo terremoto, el cual fue responsable de convertirlo en ruina.

La Catedral no fue solo un espacio de amor y amistad, sino también de revolución: la Revolución Nicaragüense/Sandinista –la última batalla armada exitosa en América Latina del siglo XX– celebró su victoria el 19 de julio de 1979 en la plaza frente a la Catedral. Innumerables miembros de la comunidad LGBTQ+ participaron en esta lucha contra una dictadura nepotista, llena de militarismo y persecución bajo el régimen de Somoza. A pesar de sus contribuciones, también tuvieron que resistir su propia invisibilización dentro de la lucha revolucionaria, enfrentándose al machismo en el núcleo de un movimiento liderado por hombres cisheterosexuales armados. Para muchos, la Catedral fue un símbolo de resistencia no solo al poder dictatorial, sino también a las normas de género y machismo predominantes en el movimiento revolucionario.

⁷ Tercer y último miembro de la dinastía somocista luego de su padre, Anastasio Somoza García, y su hermano, Luis Somoza Debayle.



Figura 9: Susan Meiselas, Entrando a la plaza central de Managua para celebrar la victoria, fotografía, 20 de julio de 1979. Managua, Nicaragua.

Hoy en día, la Catedral sigue en ruinas, cubierta de propaganda política y decoración kitsch que exhibe a los actuales co-presidentes⁸ de Nicaragua. Está completamente

⁸ Con la reforma inconstitucional reciente, Daniel Ortega y Rosario Murillo han sido declarados co-presidentes, institucionalizando el poder compartido dentro de su gobierno.

cerrada al público, y la comunidad cuir no ha podido ingresar desde que la policía desalojó el lugar en los años noventa bajo la presidencia conservadora de Violeta Barrios de Chamorro⁹. No hay planes actuales para su restauración, y su reloj sigue congelado a las 12:35. Las cicatrices de la insurrección y de la victoria sandinista aún son visibles, con agujeros de bala y grietas regadas por su superficie. Las ruinas de la Catedral se erigen como un archivo físico y vivo, un recordatorio de cómo los ciclos del colapso funcionan como un apertura cultural y social. Con cada ruptura en las estructuras dominantes surge una nueva oportunidad para cuestionar y transformar los valores y normas que nos moldean, abriendo espacio para el cambio a través del caos.

En esta historia es pertinente analizar el concepto de ruina, ya que es precisamente a su alrededor donde reaparecen los cuerpos *otros*, atravesadxs por dinámicas de raza, clase y género. Las ruinas no solo son vestigios del pasado: encarnan tanto pérdida como potencial, invitándonos a reflexionar sobre cómo estas dualidades moldean nuestra percepción de la historia y nuestro sentido de pertenencia. Estas estructuras convalescentes desafían las narrativas convencionales sobre el tiempo, la permanencia y el progreso, abriendo caminos paralelos para reimaginar el pasado, presente y el futuro desde una perspectiva más amplia y decolonial.

Jack Halberstam, en *The Queer Art of Failure* (2011), explora el concepto de la ruina como un espacio de resistencia y transformación. Según Halberstam, no solo representa decadencia o destrucción, sino también un estado potencialmente liberador en el que las estructuras tradicionales y hegemónicas se desmoronan, dando paso a nuevas formas de existencia. En esta misma línea, tra(n)smanagua resalta cómo la comunidad nicaragüense

⁹ Tercera presidenta mujer electa en América Latina de 1990 a 1997. Sus políticas eran de derecha, conservadoras y neoliberales.

sexo-género disidente encuentra en la ruina una oportunidad para resignificarla y otorgarle un nuevo propósito.

Para esta investigación, fueron indispensables los trabajos previos de David J. Rocha, *Crónicas de la ciudad* (2019) y *Cartografías de espacios en fuga: Managua 1968-1975* (2022), en

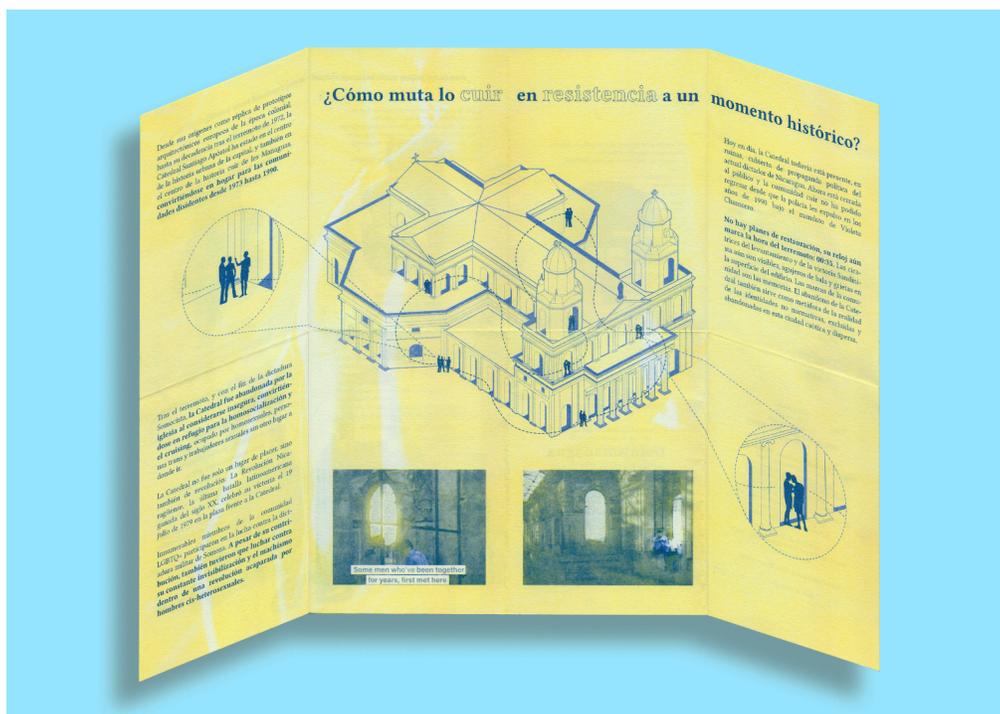


Figura 10: tra(n)smanagua, Digital-Analog-Digital (Escaneado, historia de la Catedral), técnicas mixtas, 2025.

los que realiza un trabajo de levantamiento, investigación y análisis de los espacios del deseo, lugares normalmente olvidados a la hora de dibujar los mapas de lo normativamente visible. Gracias a la escritura y al esfuerzo de Rocha por rescatar y reinterpretar las historias olvidadas de esta ciudad, es posible acceder a entrevistas que realizó a varias personas que vivieron la transformación de la Managua vieja, en donde se confirma el nuevo uso de las ruinas:

Entrevista a Rubén en 2016:

“¡Oh, sí! Yo laboré ahí en el Parque Central, en Catedral también. Ahí se laboraba. Antes que construyera la casa de gobierno era desolado todo eso. Ahí entraba el cliente por un lado y uno por el otro lado. Por delante entraban como turistas, dos, tres, y ahí en la azotea había sus lugares. Fíjate que ibas al subterráneo donde estaban enterrados unos padres, ahí eran orgías, súper orgías” (Rocha, 2022: 128-129).

El trabajo escrito de Rocha se complementa con el trabajo visual del documental *Sex and the Sandinistas* (Broadbent, 1991), dirigido por Lucinda Broadbent y producido por Woman Makes Movies. Este cortometraje explora el mundo oculto de la cultura gay, lesbiana y travesti de Managua. Grabado en 1991, Broadbent muestra imágenes donde se observan jóvenes homosexuales y personas con prácticas trans teniendo citas, bailando o simplemente pasando el tiempo en la Catedral. Como menciona una persona entrevistada en uno de los ventanales de la Catedral: "Muchos [...] que han estado juntos por años se conocieron primero aquí". Esto demuestra que no era solo un espacio utilizado para encuentros sexuales fugaces, sino que muchas personas llegaban al espacio con la intención de formar vínculos románticos duraderos.



Figura 11: Lucinda Broadbent, viñetas del documento Sex and the Sandinistas, 1991.

Tras su destrucción por el terremoto de 1972, Nicaragua permaneció sin Catedral activa durante veintiún años, pasando por épocas marcadas por inestabilidad política, guerras y la llegada del neoliberalismo en 1990. Durante el período en que las ruinas fueron ocupadas por la comunidad sexo-género disidente, comenzó a circular un discurso que describía las actividades y a los usuarios del edificio con términos como “Sodoma” y “Gomorra.”



Figura 12: La prensa, Corrupción en las ruinas, 1991.

Se creó un paralelo entre la ruina y esta acusación, vinculado además a los planes de construcción de la nueva Catedral Metropolitana de la Inmaculada Concepción. Diseñada entre 1991 y 1993 por el renombrado arquitecto mexicano Ricardo Legorreta, su construcción se concretó por el significativo aporte económico del empresario de Detroit, Tom Monahan, cuya fortuna proviene de su empresa Domino's Pizza. La construcción de esta nueva Catedral simbolizó, en cierto modo, la contraposición del capital y el orden frente a la ruina y la inmoralidad.

Irónicamente, en los años noventa se abrieron numerosos establecimientos y clubes gays, la mayoría de ellos propiedad de personas de clase media/alta que habían vivido en el extranjero y regresaban al país con una mayor seguridad económica para invertir. Esta apertura demuestra que el gobierno de Violeta Barrios de Chamorro no rechazaba la disidencia en su totalidad, sino que se enfocaba principalmente en marginar a lxs pobres y racializadxs. Mientras las clases privilegiadas podían disfrutar de ciertos espacios confinados de libertad, aquellos que no tenían recursos ni conexiones quedaron excluidos, siendo relegados a los márgenes de la ciudad.

La Catedral se mantuvo como un refugio temporal y simbólico para aquellos que no encontraban espacio en la era revolucionaria ni en la nueva era neoliberal. Las historias

que sucedieron dentro de ese espacio, aunque ignoradas por muchos, pertenecen a quienes las vivieron y forman parte del tejido subterráneo pero real de nuestra memoria. Las ruinas, para algunos inservibles, se convirtieron en testigos de resistencia y transformación, y esas historias perdurarán, siempre nuestras, aun cuando los lugares que las albergaron se desmoronen.

Archivo y memoria cotidiana urbana: La Caimana/Carmelo

El segundo relato incluido en el proyecto *tra(n)smanagua* es la historia de La Caimana, una figura emblemática de la Managua pre-terremoto y del período somocista, que comparte su nombre con la fábrica/tienda que creó y que su viuda aún mantiene. Su impacto en la ciudad fue tan significativo que su nombre no solo permanece en la memoria de nuestros padres y abuelos, sino que aún hoy es un punto de referencia en común para dar direcciones en Managua¹⁰. Además, su figura ronda la literatura nacional, como en la novela *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez. A través de gráficas, imágenes y poesía, se narra la vida de Carmelo, evitando intencionalmente caer en la otredad. En

¹⁰ El sistema de direcciones de Nicaragua se basa en gran medida en puntos de referencia y descripciones, no es común utilizar nombres de calles y numeraciones.

su lugar, se exploran detalles íntimos, como su whiskey favorito, su pasión por el horóscopo y su conocimiento de curandería.

Nació como Petronila del Carmen, se casó como Pedro, y murió como Carmelo, pero toda la ciudad lo conocía como La Caimana. Provenía del barrio El Infierno en Managua, donde ganó su apodo gracias a su padre Lolo Caimán, el cual dicen fue acuñado debido a su afán al vocablo popular, en el cual normalmente se utiliza la ofensa (*rebané*) y las exageraciones (*tapudencias*) en cualquier conversación casual. El nombre probablemente vino de la frase “Lolo tapas de



Figura 13: Desconocido, Carmelo e Hilda en el día de su boda, fotografía, 1962. Managua, Nicaragua.

caimán”, la cual significa: “Lolo boca de caimán”, es decir, gritón o mentiroso.

Carmelo empezó poco a poco con el negocio de la pólvora antes de cumplir sus veinte años, ya que su abuelo tenía un taller en donde aprendió el oficio, vendiendo cuetes, morteros, carga cerradas, toritos encuetados, peinetas, buscapiés, todo lo que hacía bulla y luces. Con el tiempo logró crear su propia fábrica, llegando a ser el dueño de la principal fábrica y distribuidora de pólvora para todas las festividades más importantes de la capital. Esto fue mucho antes de que la tienda cambiara de mercancía y se convirtiera en una fábrica de muebles, debido a tres incendios ocurridos allí, además de cambios en las regulaciones a la hora de trabajar con pólvora.

La fábrica y comercio La Caimana, que conserva su nombre original, continúa operando hoy en día. Sin embargo, en lugar de pólvora, ahora se especializa en la venta de muebles elaborados con diversos tipos de madera. El negocio es manejado por Hilda Scott, su viuda y principal amor, junto con una de sus hijas, quien colabora en la administración del negocio familiar. Sigue ubicada en el Gancho de Caminos, dentro del Mercado Oriental, reconocido como el mercado más grande de Nicaragua y de toda Centroamérica. Se trata de un amplio galpón abierto, con paredes pintadas de azul

decoradas con la caricatura de un lagarto que lleva un lazo rosado y labial rojo, junto al logo del establecimiento.

En el exterior del local se exhibe una amplia variedad de muebles de distintos estilos y diseños, mientras que en el interior destacan elementos que narran la historia del lugar y su icónico propietario. Sobre la mercancía hay fotografías y recortes de prensa que retratan a una persona de bigote, con un cigarro en la boca, vestido con saco y con una

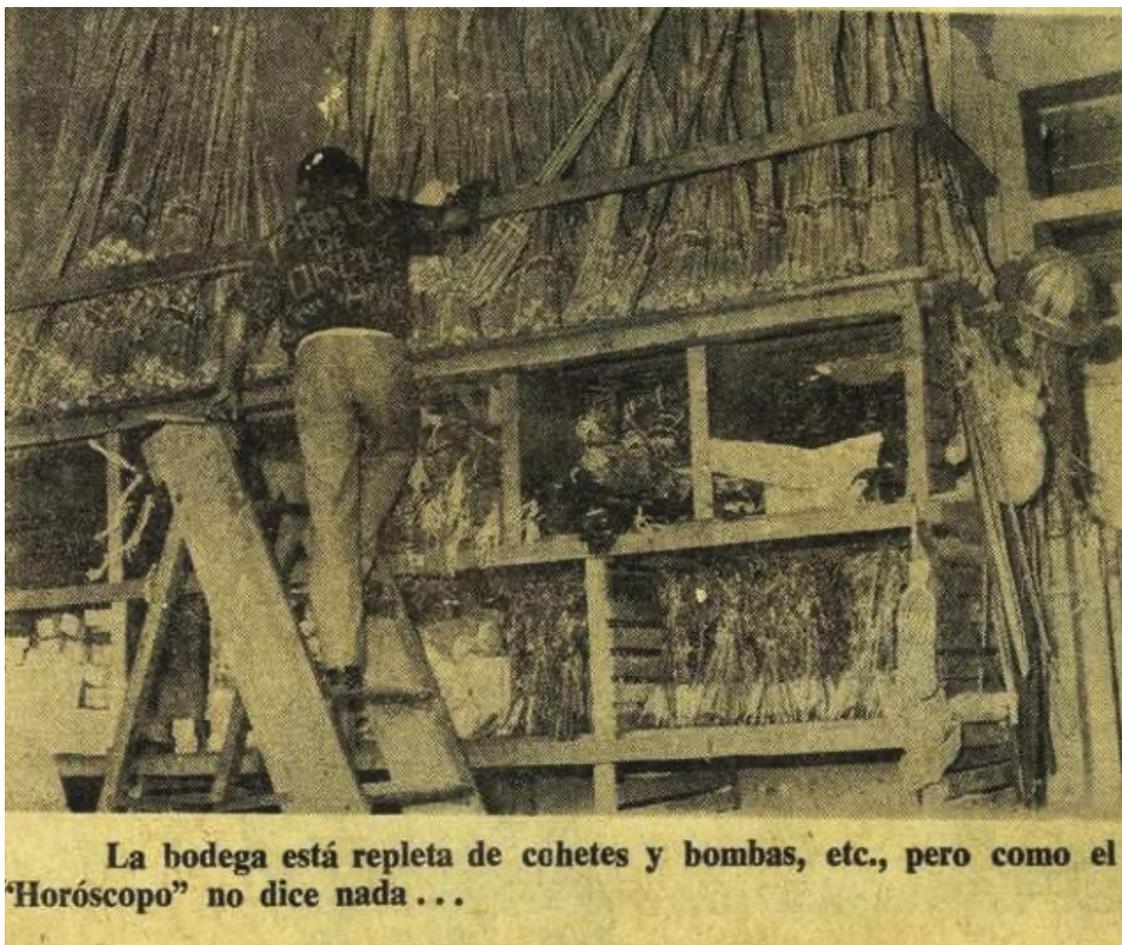


Figura 14: La Prensa, Carmelo en su fábrica de pólvora.

postura desafiante. También se exhiben fotos en blanco y negro de una boda, recuerdos

que evocan la vida de Carmelo e Hilda, tanto en lo individual como en su historia compartida.

La boda entre Carmelo e Hilda Scott, quien en aquel entonces era enfermera del Hospital Bautista, fue un evento profundamente controversial en la Managua de los años sesenta durante el gobierno de Luis Somoza Debayle¹¹. El matrimonio entre personas del mismo sexo biológico no era legal en esa época, y sigue sin serlo hoy en día, sin embargo, aquel 21 de diciembre de 1962 Carmelo firmó como Pedro, y gracias a lo que se presume que fue su conexión a la dictadura, logró casarse. Después de la boda, Carmelo e Hilda adoptaron siete hijos, formando una familia que rompió con las normas sociales de su tiempo y dejó una huella imborrable en la memoria de Managua.



Figura 15: Desconocido, Carmelo e Hilda con su familia.

¹¹ El gobierno de Luis Somoza Debayle sucedió a la dictadura de su padre, Anastasio Somoza García, y finalizó en 1963. Fue el segundo presidente de la familia.

Partiendo del cambio en la mercancía y uso de la fábrica, *tra(n)smanagua* explora la vida de Carmelo con una intención clara: evitar caer en la otredad que a menudo ha definido las investigaciones y reportajes sobre su vida. Muchos de estos relatos han empleado un lenguaje despectivo propio de un *freak show* para referirse a él. El objetivo era alejarse de esa perspectiva y ofrecer una narrativa distinta, tanto en contenido como en forma.

Como parte de este enfoque, *tra(n)smanagua* recrea el día icónico de su entierro el 16 de agosto de 1971, un evento que se transformó en una gran fiesta, a la que se calcula asistieron unas veinte mil personas. La procesión fúnebre está sutilmente marcada, desde su casa-fábrica hasta el Cementerio Oriental, el cual fue un trayecto cargado de simbolismo debido a su fanatismo por las supersticiones y la numerología. Carmelo había dejado instrucciones claras a su esposa: realizar veintiuna explosiones de carga cerrada en cada cuadra impar del trayecto. Este ritual marcó un momento único que reflejó tanto la profundidad de sus creencias como la magnitud de su impacto en la ciudad.



Figura 16: La Prensa, Managua presencia la vela más extraña, 1971.

Este homenaje se complementa con un trabajo ilustrativo que muestra un mueble receptor típico de las entradas de los hogares nicaragüenses. Este objeto, una referencia directa a la actual producción de muebles de su fábrica, existe en el espacio transitorio entre lo público y lo privado, funcionando como un puente físico y conceptual para explorar las múltiples dimensiones de su historia y legado. En él se ubicaron distintos objetos que hubieran acompañado a Carmelo en su día a día: un paquete de cigarrillos marca Esfinge, balas para su pistola .45, la imagen de su santo de devoción, Santo

Domingo, un trago de whiskey, el horóscopo, su saco de vestir, las llaves de su camioneta Jeep Willy, un paquete de cuetes, un manojito de hierbas medicinales para curar los malestares y la foto de él junto a su esposa.

De esta manera, el enfoque busca acercarse más a la persona que al personaje, reconociendo que, a pesar de su cercanía con la dictadura de la época, sigue siendo un individuo con múltiples matices y capas. Es posible que su postura política le abriera



Figura 17: Anuncio de Mueblería La Caimana. Internet.

puertas hacia ciertos espacios y círculos de hombres cisgénero con poder, pero también es evidente que su habilidad para los negocios y su generosidad a distintas causas benéficas y culturales¹² contribuyeron a consolidar su lugar en la historia popular de Managua. Sin embargo, su camino hacia el reconocimiento no estuvo exento de

¹² Se dice que Carmelo apadrinaba distintos grupos folclóricos de la ciudad y apoyaba eventos benéficos, incluyendo los relacionados con las festividades de Santo Domingo.

dificultades. Antes de alcanzar esa posición, enfrentó un pasado marcado por el rechazo y el maltrato familiar. Debido a la discriminación por su orientación sexual y expresión de género, su madre lo casó con un hombre, con tan solo trece años, luego para alejarlo de una amante lo encerró en una cárcel de León (Sandoval, 2004).

Sin justificar las actitudes machistas que desarrolló hacia las mujeres, incluida su esposa, es importante matizar los juicios sobre una persona que, en un entorno y una época hostil, encontró sus propios modos de sobrevivir, entre ellos la adopción de una



Figura 18: tra(n)smanagua, Digital-Analog-Digital (Escaneado, mueble de Carmelo), técnicas mixtas, 2025.

hipermasculinidad. La Caimana/Carmelo tomó los referentes masculinos de su tiempo y los amplificó. Fue macho, y mucho más.

“Era buenx con los puños y con los negocios, y bailaba casi tan bien como bebía...Era durx y era dulce. Era serix y era bromista. Era temidx y era amadx. Era parranderx y era

noble. Era Carmen y era Carmelo. Era, según su hijo José Dolores, “león y terciopelo” (del Cid, 2018). Una persona compleja y de aparentes opuestos. Carmelo fue Carmelo: madre/padre, mercader, esposo, bailarín, fiestero, generoso y somocista. Por todo esto sería reduccionista y esencialista asignarle una única identidad, sobre todo en una época donde los términos para estas vivencias no son los mismos que utilizamos ahora.



Figura 19: tra(n)smanagua, Digital-Analog-Digital (Escaneado, secuencia de Carmelo),

La historia de La Caimana/Carmelo es un claro ejemplo de cómo las vidas individuales se integran al tejido urbano. Más allá de su cercanía al poder y su postura política, a menudo controvertida, la vida de Carmelo dejó una marca notoria en Managua. Su legado sigue vivo en el espacio urbano, no solo en el nombre de su fábrica, sino también como un punto de referencia que muchas personas, conscientes o no de su origen, utilizan para orientarse y encontrarse en esta caótica ciudad. La persistencia del nombre La Caimana en la topografía de Managua demuestra cómo las historias subversivas pueden trascender la política y la historia oficial, convirtiéndose en memoria popular. En una ciudad donde las direcciones son imprecisas y moldeables, La Caimana permanece, no sólo como un punto de referencia, sino como un eco persistente de la historia trans en el presente.

Intervención del archivo desde la imaginación arquitectónica: La Sebastiana

La fase más reciente del proyecto se sumerge en la vida de La Sebastiana, en colaboración con el investigador, escritor y titiritero David J. Rocha. Figura icónica en la memoria de la Nicaragua de los años sesenta y principios de los setenta, su presencia marcó una época previa al terremoto y en pleno régimen somocista. La Sebastiana se identificaba como *cochón*, un término precolonial nicaragüense que designa a hombres homosexuales con expresiones femeninas. Su identidad desafiaba abiertamente los estereotipos de género, encarnando una feminidad que transgredía las normas cisgénero-binarias. A través de su historia, este proyecto busca honrar su legado dentro de las prácticas *cochonas* y reflexionar sobre el término *cochón* como un concepto paraguas, que, aunque amplio, pero no absoluto, ha servido de refugio para múltiples expresiones sexo-género disidente. Más que una simple categoría, *cochón* es un término que ha resistido tanto la colonización como el paso del tiempo, adaptándose a los cambios lingüísticos y culturales que esto conlleva.

El nombre de La Sebastiana se hizo célebre por la conmoción que causaba su belleza en la ciudad, inspirando relatos y obras de destacados artistas. Uno de ellos fue el pintor y escultor David Ocón, quien la retrató desde una mirada deseante: su torso desnudo con un cinturón de manzanas rodeando sus caderas, una referencia directa a su puesto de venta de frutas. En *tra(n)smanagua* se analiza la relación entre La Sebastiana y el término *cochón*, destacando cómo este concepto ha sido interpretado desde la cisheteronorma y su frecuente asociación con el homosexual pobre, racializado y con pluma. Mientras *cochón* se vincula con lo homosexual y femenino, su variante *cochona* suele referirse a lo lésbico y masculino (Rocha, 2022). Esta distinción resalta no solo las conexiones impuestas desde una mirada externa sobre estas identidades, sino también la forma en que la lengua y la cultura han modelado estas experiencias en Nicaragua.

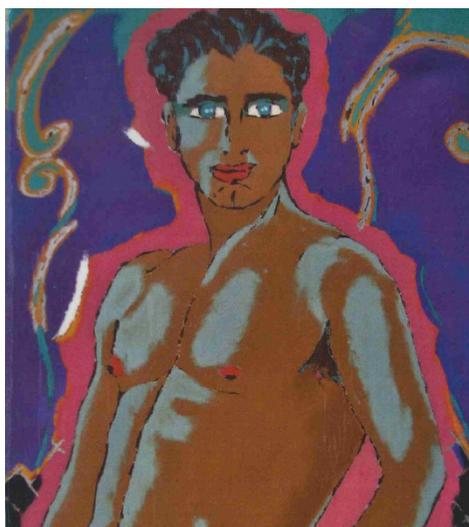


Figura 20: David Ocón, La Sebastiana - recorte de la portada del libro *Crónicas de la ciudad de David J. Rocha*, pintura original en óleo.

Así, este término, cuyo posible origen se encuentra en la categoría colonial *cnylon*, proveniente del náhuatl *cuiloni* (Arellano, 2014), ha sido adoptado por el proyecto debido a ser el primer registro escrito en una conversación. Según González Rivera y Kampwith (2021), quienes citan a Incer Baquero (2002), el fraile colonizador Francisco de Bobadilla interrogó a un indígena de ascendencia nahua, preguntándole: “¿Qué pena dan al que es puto, al cual vosotros llamáis *cnylon*, si es el paciente?” (Incer Baquero, 2002, citado en González Rivera y Kampwith, 2021: 75).

Este momento marca la consolidación del *cochón* como un cuerpo-*otro* estigmatizado, en el que se rompe la fluidez preexistente del sexo y el género, dando lugar a la imposición colonial de un sistema binario donde lo masculino se asocia con lo activo y lo femenino con lo pasivo. Esta transformación evidencia una indeterminación, inestabilidad y variabilidad que desafía las normas de género impuestas, antecediendo por mucho la conceptualización contemporánea de lo trans en estos territorios. Más que sugerir una equivalencia o posibilidad de sustitución, este análisis reafirma la existencia de formas específicas y localizadas de transgresión sexo-género; en este contexto, lo trans no



Figura 21: tra(n)smanagua, Digital-Analog-Digital (Escaneado, secuencia de La Sebastiana), técnicas mixtas, 2025.

engloba de manera exclusiva dichas prácticas, sino que coexiste con otras formas de disidencia que han resistido la colonialidad y sus marcos de interpretación.

La notoriedad de La Sebastiana se construyó y consolidó a través del deseo, la visibilidad y su estrecha relación con el paisaje urbano, que actuó como el escenario de su vida. Su presencia, elegancia y encanto dejaron una huella imborrable en las calles de la vieja Managua, desde su hogar, casi frente a la iglesia El Calvario, hasta la emblemática Avenida Roosevelt¹³, para luego retornar a uno de sus lugares de trabajo: el Cine Apolo, un antiguo y descuidado cine de barrio.

Se decidió partir del Cine Apolo debido a la relevancia que tenían los cines en aquella época, donde su proliferación reflejaba las distintas divisiones de clase en la ciudad. Mientras que otros cines más lujosos han sido idealizados con un halo de romanticismo, el Cine Apolo representaba el espacio de su comunidad: la clase trabajadora, racializada y empobrecida. Más allá de ser un simple lugar de entretenimiento, era un punto de encuentro social tanto para la comunidad sexo-género disidente como para el resto de los habitantes del barrio, proporcionando un refugio donde las fronteras del género y la precariedad se entrelazaban en la vida cotidiana.

La Sebastiana murió el 29 de mayo de 2016, sola, alcohólica, con un sinfín de reclamos y la sensación de haber sido olvidada. A pesar de haber sido el cochón más viejo de Managua, ella expresó su frustración en sus últimos días. Según una entrevista personal realizada por David J. Rocha poco antes de su muerte, La Sebastiana le confesó: “Los gobiernos pasaron y pasaron, y yo quedé en la historia, ¿por qué?” (Rocha, 2022: 59). A través de las palabras de Rocha, La Sebastiana pide las flores que se merecía.

¹³ A inicios de 1970 la Avenida concentraba los más grandes comercios, bancos y edificios de la capital. Esto hasta el terremoto del 23 de diciembre de 1972, el cual destruyó casi todos los edificios a lo largo de la avenida.

En *tra(n)smanagua*, como respuesta a esta ausencia de reconocimiento, se realiza un ejercicio especulativo que imagina un futuro alternativo donde el legado de La Sebastiana recibe el honor que merece. Se proyecta al año 2026, en el décimo aniversario de su muerte, con el Cine Apolo –el mismo espacio donde alguna vez vendió refrescos y frutas– resucitado para proyectar su biopic en la gran pantalla. Este cine de barrio, lejos de los lujos de otros teatros, se convierte en un punto arquitectónico clave para enraizar este ejercicio de imaginación, reivindicando tanto a La Sebastiana como al cine popular como espacios de comunidad.

Siguiendo la línea de las entradas previas del proyecto, *tra(n)smanagua* recurre a la combinación de imágenes y palabras, utilizando tanto los espacios interiores como exteriores del cine como hilos narrativos que conectan la historia. La mirada de La Sebastiana, icónica para quienes la conocieron, se convierte en el punto de partida y en portada, evocada en un estilo de cine clásico. La exploración cinematográfica va más allá de la imagen, estructurando el relato con una divagación del formato de guion estándar. En la reconstrucción de la escena final, *Epitafio para La Sebastiana* –su último encuentro con Rocha– acompañado con la imagen del Cine Apolo en un lluvioso día de mayo en Nicaragua, reforzando la atmósfera de memoria y homenaje.

Este proceso ha sido tanto un ejercicio de creación como una profunda reflexión sobre la importancia de la colaboración y la memoria colectiva. El trabajo junto a Rocha revela la trascendencia de los procesos compartidos, que no solo atraviesan generaciones, sino también identidades. Al ofrecer una representación de La Sebastiana que, aunque imaginada, honra su vida y sus contribuciones, se visibiliza a una figura que sigue siendo

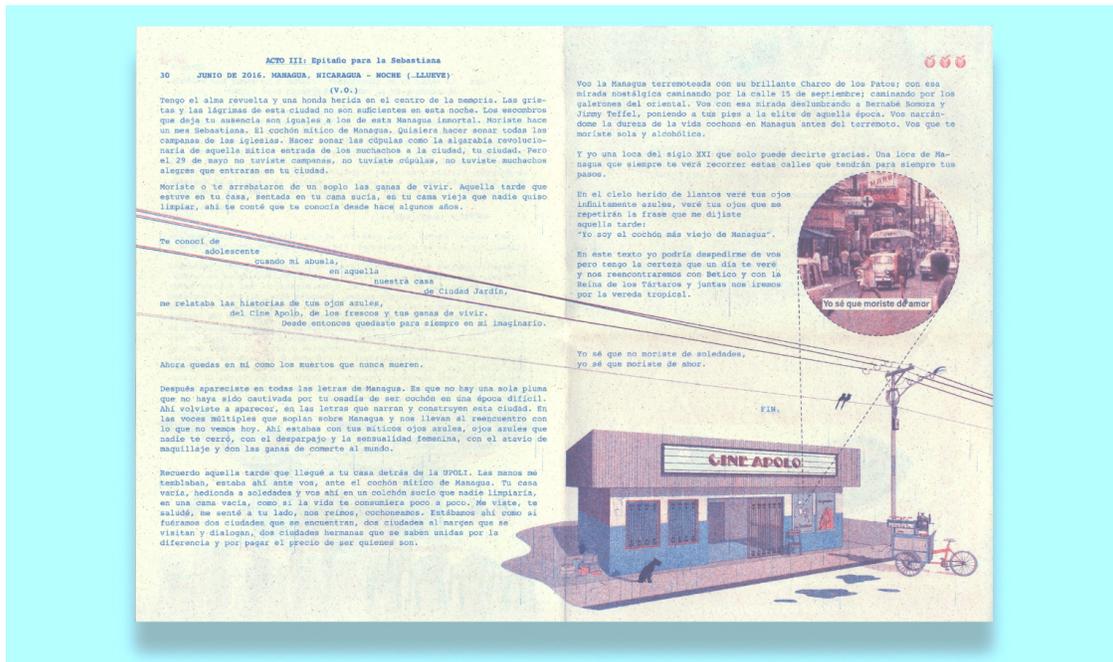


Figura 22: tra(n)smanagua, Digital-Analog-Digital (Escaneado, Epitafio para La Sebastiana), técnicas mixtas, 2025.

fundamental en la historia de Nicaragua y en las luchas de la disidencia sexual y de género en la región.

Este ejercicio resalta la necesidad de construir a partir de la escasez y de entender la arquitectura como un contenedor de memorias, reivindicando los espacios que el tiempo ha borrado o silenciado. A través de la memoria y la imaginación, es posible restituir el lugar que estos sitios y figuras merecen. La Sebastiana, más allá de su imagen y su vida, encarna a todas aquellas personas que, como ella, transitan entre la visibilidad y las sombras de la ciudad y cuyas historias son esenciales para comprender los recorridos individuales y colectivos que han dado forma al presente.

CONCLUSIÓN

Al intentar responder a la pregunta planteada en la introducción —¿qué importancia tiene recrear, reproducir o imaginar cuando el archivo mismo es un bien limitado y restringido?— se concluye que, a pesar de y desde las limitaciones inherentes a la creación, rescate o recopilación de las memorias nicaragüenses en su contexto actual, es posible crear espacio en el presente para un futuro enraizado en el pasado.

No es necesario, ni debería ser un fin en sí mismo, que las memorias trans se integren en la memoria nacional, pues esta no es un espacio neutral, sino una herramienta de control que clasifica, delimita y excluye. Más que preservar, la integración corre el riesgo de domesticar estas memorias dentro de un marco normativo que las vacíe de su potencia disruptiva. Siguiendo a Achille Mbembe (2020) en *El poder del archivo y sus límites*, el archivo refuerza esta lógica al inscribir el tiempo en una aparente coposesión, un imaginario de herencia común que, en realidad, silencia y margina ciertas memorias. La memoria estatal, al presentarse como totalidad, impone distancias entre el pasado y el presente bajo la lógica de la muerte. Los archivos no sólo conservan, sino que también delimitan lo que puede ser recordado, operando como un sepulcro: un espacio que, al igual que un santuario, preserva lo que no puede molestar el presente.



Figura 23: Proceso de impresión de tra(n)smanagua en risografía, 2024.

El archivo, al no ser simplemente desechado junto con los restos, se transforma en un talismán cargado de poder. Sin embargo, este poder viene acompañado de la eliminación de cualquier elemento desafiante o perturbador de la memoria. Según lo expuesto por Mbembe (2020), al entregarle al receptor del archivo la sensación de protección o la ilusión de ser codueño de una experiencia histórica, se suavizan las emociones intensas que podrían perdurar, como la ira, la vergüenza o el resentimiento. El archivo, entonces, no sólo recuerda, sino que también mitiga las cicatrices del pasado, transformando la memoria en algo manejable y apaciguado (Mbembe, 2020). A diferencia de esta lógica del archivo nacional, *tra(n)smanagua* busca lo opuesto: en lugar de sepultar o suavizar busca activar, amplificar y liberar el poder de la memoria trans, devolviendo su capacidad de provocar, incomodar y cuestionar las estructuras del poder establecidas.

Esta reflexión, al entrar en diálogo con la óptica del anachivismo de Andrés Tello, invita a reconsiderar el pasado no solo como una sucesión de hechos, sino como un depósito de huellas, deudas y restos que claman por ser atendidos con delicadeza y respeto. El trabajo archivístico y creativo, en este contexto, exige una gentileza que roza lo espiritual, una sensibilidad para rastrear y resguardar las cicatrices del tiempo sin apropiarse de ellas. En este sentido, las aproximaciones de Tello y Mbembe, aunque divergentes, subrayan la necesidad de repensar nuestra relación con el pasado, ya sea mediante un resguardo

devoto o a través de una práctica radicalmente transformadora. Así, *tra(n)smanagua* propone abrir espacios de encuentro, refugio, especulación y apertura que permitan honrar y dar cabida a las memorias, tanto las que han perdurado como las que están por venir. De este modo, se erige no sólo como un proyecto archivista o anarquista, sino como un acto poético de resistencia: un lugar donde el archivo se convierte en morada de historias y en puente que conecta el olvido con la presencia.

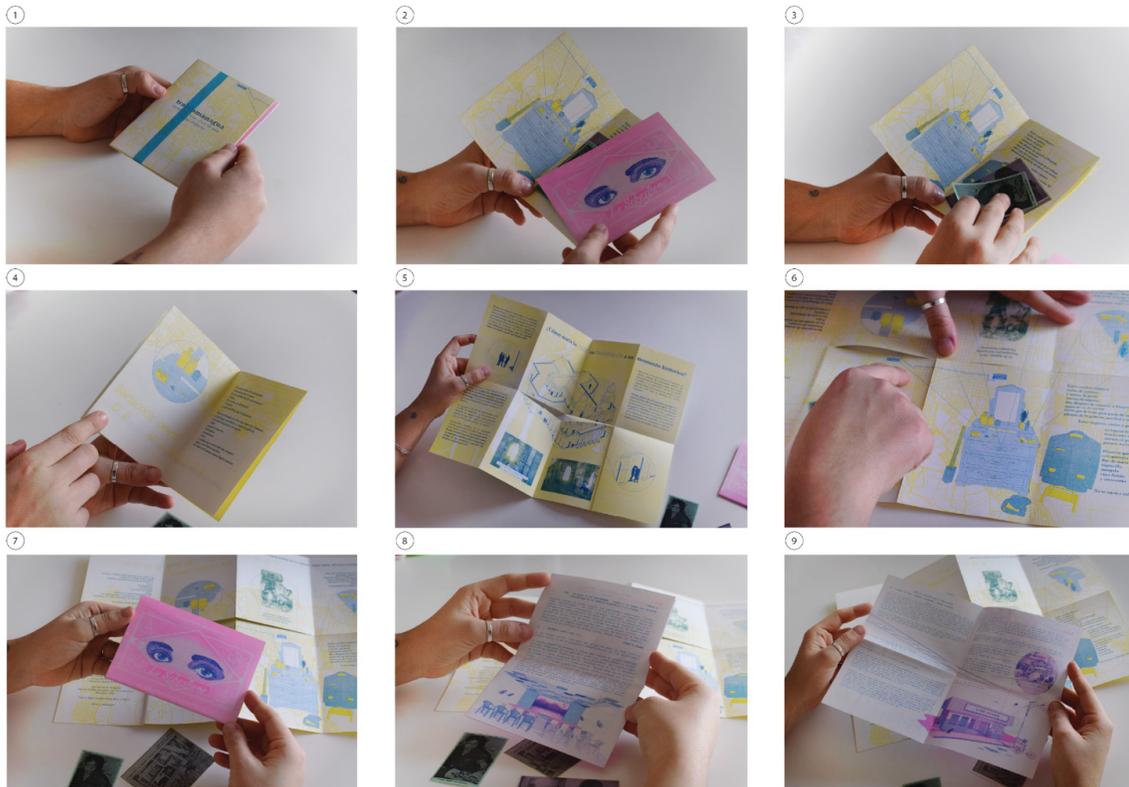


Figura 24: Secuencia - abriendo *tra(n)smanagua*, 2025.

Bibliografía:

- Achille Mbembe. “El poder del archivo y sus límites.” *Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 31, 2020.
- Arellano, Jorge Eduardo. “Origen del vocablo cochón,” *El Nuevo Diario*, 26 de julio de 2014. Versión digital.
- Broadbent, Lucinda. *Sex and the Sandinistas. Women Make Movies, 1991.*
- Çelikaslan, Özge. *Archiving the Commons: Looking Through the Lens of bak.ma.* Barcelona: Dpr-Barcelona, 2024.
- Del Cid, Amalia. “Las Vidas de La Caimana,” *Magazine*, La Prensa, 2019.
- Furman, Adam Nathaniel, y Joshua Mardell, eds. *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories.* Londres: RIBA Publishing, 2022.
- González Rivera, Victoria, y Karen Kampwirth. *Diversidad sexual en el Pacífico y centro de Nicaragua: 500 años de historia.* San Diego, California: ACLS, 2021.
- Halberstam, Jack. “Collapse, Demolition and Queer Landscapes.” *Scottish Literary Review*, vol. 16, núm. 1, 2024, pp. 45-57.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure.* Durham: Duke University Press, 2011.
- Incer Barquero, Jaime. *Descubrimiento, conquista y exploraciones de Nicaragua.* Managua: Fundación Vida, 2002.
- Miranda Aburto, Wilfredo. “Los académicos exiliados que rescataron la memoria histórica de Nicaragua confiscada por Ortega y Murillo,” *El País*, América, 17/08/2024.
- Sandoval, M. A. “La Caimana: La primera lesbiana declarada”, *7 Días*, núm. 419, 2004.
- Ramírez, Sergio. *Margarita, está linda la mar.* León: Alfaguara, 1998.
- Rocha Cortez, David J. *Cartografía de espacios en fuga: Managua 1968-1975.* Managua: anamá Ediciones, 2022.
- Rocha Cortez, David. *Crónicas de la ciudad.* Managua: Fondo Editorial Soma, 2019.

Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2018.