

El tiempo de las imágenes. La temporalidad marica de *Un beso de Dick* (1992), de Fernando Molano*

The time of images. The *marica* temporality of Fernando Molano's *Un beso de Dick* (1992)

JAVIER GALASO

Universidad Complutense de Madrid – Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal,
Plaza Menéndez Pelayo, s/n, 28040, Madrid

Dirección de correo electrónico: frgalaso@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4152-6779>

Recibido/Received: 15/07/2025. Aceptado/Accepted: 19/12/2025.

Cómo citar/How to cite: Galaso, Javier (2026). El tiempo de las imágenes. La temporalidad marica de *un beso de Dick* (1992), de Fernando Molano. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 3(1), 10-30.

DOI: <https://doi.org/10.24197/gbfksm21>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Publicada en 1992, la novela *Un beso de Dick*, de Fernando Molano, ha sido laureada por su tratamiento abierto y explícito de la sexualidad homoerótica. No obstante, este trabajo pretende llevar a cabo una lectura del texto desde su relación con la crisis del VIH, con especial foco en la cuestión de la temporalidad y la imaginación poética. Así, desde un manejo crítico de ciertos postulados de la narratología (post)estructuralista y de los estudios queer, la presente investigación explora las intrincadas relaciones entre el tiempo y la imagen, tal y como se plantean en la novela de Molano.

Palabras clave: novela latinoamericana; temporalidad marica; VIH; narratología; estudios queer.

Abstract: Published in 1992, Fernando Molano's novel *Un beso de Dick* has been celebrated for its openness towards homoerotic sexuality. However, this paper aims to develop a reading of the text from its relation to the HIV crisis, with special focus on the question of temporality and poetic imagination. Thus, from a critical handling of certain postulates of (post)structuralist narratology and queer studies, this research explores the intricate relations between time and image as they are postulated in Molano's novel.

Keywords: Latin American novel; marica temporality; HIV; narratology; queer studies.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de una contratación predoctoral financiada por las *Ayudas para contratación de personal investigador predoctoral* (2023) de la Comunidad de Madrid, con un proyecto con referencia PIPF-2023/PH-HUM-29610.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se narra lo hermoso? ¿Cómo explicar lo indescriptible de un cuerpo gozando junto al otro? Estas son las principales preguntas que pretendió contestar Fernando Molano Vargas en la que fue su primera novela, *Un beso de Dick* (1992). La obra es narrada en primera persona por su protagonista, Felipe, un adolescente de dieciséis años que se enamora de Leonardo, su compañero de clase y del equipo de fútbol. El romance se desarrolla casi sin sobresaltos, hasta el día en que el padre de Felipe los descubre, agrediendo a su hijo hasta dejarlo ciego por unas semanas (2021, p. 148). A pesar de ello, la historia no queda en absoluto trunca, y los amantes se reencuentran días más tarde, dando fin a la novela. La narración de Molano hilvana cuestiones como la sexualidad adolescente, la obscenidad, la vigencia del comunismo en América Latina y la no-monogamia. No obstante, dentro de la escasa producción crítica que existe en torno a la obra, algunas autoras como Serrato Castro o Padilla Gómez se han centrado en aspectos como la construcción del homoerotismo y la representación «libre» del amor homosexual como los más representativos de la novela de Molano (Gómez et. al., 2019, p. 43; Padilla, 2015, p. 69; Serrato, 2016, p. 70). En esta línea, en «Un beso para Fernando», prólogo a la edición de Seix Barral, Ignacio Zuluaga escribe: «Muchos lectores colombianos, y de manera específica muchos lectores gais, se han apropiado de *Un beso de Dick* como una obra que da nombre a su propio deseo y que al nombrarlo lo reivindica [...] hasta convertir [*Un beso de Dick*] en un objeto de culto en que los lectores han encontrado un antídoto contra el silencio, el disimulo o la vergüenza que han dominado la (no) expresión del amor homosexual» (2021, pp. 17-18).

Por el contrario, esta investigación se inserta dentro de una serie de corrientes críticas para las cuales es fundamental leer la obra dentro de la crisis epidemiológica en que se inserta: la epidemia del VIH/sida. Fernando Molano murió en 1998 por complicaciones relacionadas con la enfermedad del sida, 10 años después de su compañero, Diego, a quien dedica las páginas de *Un beso de Dick* (2021, p. 235). Como recuerda Claudia Andrea Costagliola en *El Sida en la literatura cuir/queer latinoamericana* (2017), en el contexto de la crisis del VIH, las ficciones se contagian del discurso del sida, haciendo que «la enfermedad física

trascienda a una enfermedad textual» (p. 15).¹ Además, en su artículo «Silencio y violencia social. Discursos de VIH/SIDA en la novela gay colombiana», Chloe Rutter-Jensen subraya que no es posible establecer una relación de afuera/adentro con respecto a la realidad del virus y a la narración de Molano; ambas están imbricadas por una serie de mecanismos que hacen que la epidemia se propague al interior del texto (2008, p. 474). A pesar de que no se mencione explícitamente, para Rutter-Jensen la crisis sanitaria está presente en el libro a través de la mención paratextual a Diego, y especialmente por medio del personaje difunto de Hugo —cuyos códigos representacionales identifica como los propios de un «cuerpo sídico»— lo que lleva a la crítica a considerar la novela de Molano como una intervención efectiva sobre el silencio generalizado que la administración colombiana ejercía hacia el VIH/sida (2008, p. 481).

En uno de los primeros párrafos de su narración, Felipe nos dice: «El otro día dibujé un muchacho así: tirado sobre el pasto, dos segundos antes de que lo aplaste un meteoro. Pero lo dibujé boca abajo para que no sintiera miedo. Y para que no le dañara los sueños el meteoro» (2021, p. 25). En el dibujo de Felipe, el tiempo y el muchacho comparten papel protagónico, confrontando la belleza y la juventud a la llegada irrefrenable de la muerte. Esta es una preocupación que atraviesa *Un beso de Dick*, donde imaginación poética y temporalidad guardan una estrecha relación. Leídos bajo los códigos culturales y semióticos que caracterizan la crisis del VIH, el presente trabajo pretende ahondar en la representación de ambos

¹ En su ensayo, Costagliola incide con especial atención en el borramiento que se produce entre literatura y vida al interior de estas «escrituras sidadas» (2017, p. 221). A pesar de que este artículo no se centra en este aspecto particular, resulta interesante anotar algunas cuestiones acerca de *Vista desde una acera* (2012): en la novela, inacabada y póstuma, Molano narra en clave autobiográfica su historia con Diego (bajo el pseudónimo de Adrián), las infancias de ambos y el proceso por el que fueron diagnosticados (p. 249). La novela es rica en referencias que nos llevan a muchos de los poemas de *Todas mis cosas en tus bolsillos* (1997); no obstante, parece señalar una posible lectura de *Un beso de Dick* en las coordenadas que ofrece Costagliola.

Llegados a cierto punto, el protagonista visita Armenia, la ciudad donde se crio Diego/Adrián, quien le cuenta entonces la historia de su primer amor: «“Éste es el árbol donde usted se sentó con el peladito de la fiesta ésa del colegio, ¿cierto?”. Que sí era, me dijo él. “¿Y dónde está el árbol donde lo hicieron?”. Allí» (Molano, 2012, p. 226). Esas coordenadas resultan similares al primer beso de Felipe y Leonardo en *Un beso de Dick*, que tiene lugar en un árbol (2021, p. 62); así como a su primer coqueteo sexual: «hemos llegado al Parque Nacional y allí hay un árbol grande» (2021, p. 79).

componentes, tiempo e imagen, así como en la correspondencia que la obra de Fernando Molano establece entre ellos.

2. EL TIEMPO DE LOS AMANTES. IMAGEN POÉTICA Y SEXO MARICA

Jean Genet inauguraba su *Diario del Ladrón* afirmando que «los juegos eróticos descubren un mundo innombrable revelado por el lenguaje nocturno de los amantes. Un lenguaje así no se escribe. Se susurra de noche al oído con voz ronca»: «deseo contarlos» (2023, p. 17-18), añade más tarde, consignando así su escritura a la belleza que desprende la honestidad de lo obsceno, al gesto vigoroso de los cuerpos que se chocan y agreden, penetran y rozan. La tarea de Genet se funda sobre esa imposibilidad de ponerle palabras a lo innombrable —por su parte, la escritura de *Un beso de Dick* se coloca sobre esta misma paradoja y, para resolverla, recrea la situación comunicativa de la que el *Diario del Ladrón* se hace eco. Desde la primera línea de la novela de Molano, la narración de Felipe queda marcada en esta singular dirección:

Hoy es lunes, Hugo. Y usted se murió hace cuatro años. ¡Cuatro años ya, pelotudo! Yo estoy aquí: tirado junto al lago, mirando el cielo. Esperando que abran el colegio. Mirando el cielo... ¿Usted dónde anda?: bien arriba, espero. (2021, p. 25)

Hugo, central en la novela, se nos presenta como el gran amigo de la infancia —«amigo», ese término ambiguo con el que Felipe se dirige a sus compañeros de clase, al equipo de fútbol, pero también a Leonardo mientras lo penetra. En un momento de rememoración melancólica, Felipe declara que «lo quería más a Hugo... [...] era todo lindo: cuando dormíamos juntos él siempre iba robando las cobijas, y me destapaba y todo [...] y se volteaba y me arropaba» (2021, pp. 158-159). *Un beso de Dick* se abre así con esta vocación hacia el antiguo amante, instituyéndolo como narratario, receptor principal del discurso narratológico de la novela.

En su *Narratology: the form and functioning of narrative*, el crítico norteamericano Gerald Prince tipifica todo un conjunto de narratarios, atendiendo al grado de participación de estos en la narración, al conocimiento de la historia narrada, a su carácter individual o colectivo y a lo explícito o implícito de su presencia. Con respecto al primer rasgo, Prince anota que, si bien es común otorgar al narratario un rol pasivo, es posible que este desempeñe otras funciones como las de personaje o

incluso narrador (1982, p. 21). En el caso de *Un beso de Dick*, Hugo no es un mero receptáculo: como amante de Felipe, acrecienta el tono sexual y sexuate de la narración, que se crece precisamente en este gesto de inclinación de la voz narrativa hacia él, ingresando en el terreno de los susurros roncós, en el lenguaje nocturno de los amantes del que hablaba Genet. Un habla amatoria que se compone de imágenes, donde la mirada narrativa se recrea en la exploración de un rico imaginario sexual y erótico:

En mi mano siento la botella de gaseosa. La miro. Leonardo ha bebido de ella...: me la llevo a los labios y le beso el borde, la saliva de Leonardo en el borde... Besársela así a Leonardo: bajarle su pantalón despacio y besársela; acariciarle con mi lengua así: mucho rato... Levanto la botella muy lento, y me entra gaseosa en la boca: como si Leonardo se viniera en mi boca...: ¿a qué sabrá eso, Dios mío? (2021, p. 46)

Aquí el símil es el recurso fundante de la imagen poética. En una primera lectura, el interés de la secuencia reside en su capacidad imaginativa, desencadenando a partir de la simple acción de beber gaseosa toda una escena erótica que culmina con la eyaculación. Pero lo cierto es que esta no es una imagen inocua, sino que la imaginación sexual de Felipe está imbuida de todo un código de significación que circunda y atraviesa su texto; dicho de otro modo, en palabras del sociólogo y poeta argentino Néstor Perlongher, se trata de un fantasma que recorre las líneas de *Un beso de Dick*: el fantasma de la enfermedad del sida (1988, p. 9). Y es que, como recuerda Costagliola, entre 1981 y 1998, la epidemia de VIH se coloca como uno de los principales problemas sanitarios en Latinoamérica, particularmente en países como Colombia (2017, p. 24).

En 1976, el filósofo Michel Foucault diagnosticaba en su *Vigilar y Castigar* como síntoma del paso de la modernidad a la era contemporánea el fin de la era de las epidemias: el poder, según él, se habría reajustado como una forma más sofisticada, constante y contenida para controlar a la ciudadanía, docilitando sus cuerpos (2002, p. 190). De esta forma, a mediados del siglo XVIII se desarrollan toda una serie de mecanismos como las tasas de nacimientos y mortalidad, mecanismos que regulan y monitorizan los procesos biológicos, constituyendo una auténtica biopolítica de la población, ejercida como fuerza disciplinaria sobre el cuerpo social (2007, pp. 168-169). La «ciudad de la peste» desaparece, dando paso al *biopoder* como administración de la vida. Ahora bien, ¿qué diría Foucault si, de haber sobrevivido a su muerte en 1984, hubiese

presenciado la expansión pandémica del virus del VIH? Judith Butler contestaba a esta pregunta en su artículo «Sexual Inversions», invirtiendo los presupuestos del pensador poitevino y aduciendo que, en la crisis del sida, los poderes gubernamentales ejercían una distribución de la muerte como método para esa «administración de la vida» que define la biopolítica (1993, p. 361). Para ello, nos dice Butler, se produce una demarcación entre «inocentes» y «culpables», los grupos que merecen ser salvados y aquellos a quienes la ayuda se les niega mediante el progresivo distanciamiento de la administración sanitaria (1993, p. 361); una necropolítica, en la expresión de Achille Mbembe, en tanto que «el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir» (2020, p.19).

Por otro lado, como subraya Paula Treichler, la expansión del virus se constituye como una auténtica «epidemia de significación», donde la propagación del VIH manifiesta un correlato discursivo que reproduce estas lógicas de culpabilidad e inocencia, enfermedad y salud (1987, p. 42). El discurso científico generado en torno al virus es indisociable de este discurso necropolítico (Crimp, 1988, p. 3), también llamado «narrativas del pánico», organizado en torno a una oposición fundante, entre población «limpia» y «población contagiosa» (Squire, 1988, p. 21). Particularmente, el discurso se focaliza en esta lógica binaria, dando lugar a lo que Treichler llamaba «dicotomías discursivas»; un entramado semiótico basado en oposiciones signícas heterosexual-homosexual, vida-muerte, virtud-vicio, buen sexo-mal sexo, activo-pasivo, contagiador-contagiado, víctima-victimario (1987, p. 63).

Volviendo a la escena de la gaseosa, donde Felipe bebe imaginando «besársela así a Leonardo», vemos que el texto literario engarza también todo un torrente de signos; botella, boca, sexo, saliva, semen, garganta, adentro, afuera, yo, otro: no obstante, en el pasaje novelesco, la condición dicotómica que las «narrativas del pánico» establecen queda puesta en suspenso. El intercambio de fluidos y la difusión de los placeres que tiene lugar en este pasaje carece de la equivalencia entre vida y muerte, víctima y victimario, propia la producción de saber en la era de la pandemia de VIH (Watney, 1997, p. 11).

En una tarde de verano, Felipe escapa del hogar familiar en Medellín para encontrarse con Leonardo en Bogotá. En el ajetreado barrio de la Porciúncula, los amantes prófugos encuentran unos baños públicos, el enclave perfecto donde poder hablar y follar sin tapujos:

¡Dios, cómo me moja Leonardo! Si pudiera verle la cara, Dios... Cuando él levanta mis piernas y me come así, se le ve la cara... Y me coge de los tobillos para que no me caiga, y allá arriba se le ve la cara... Es tan bonita, Dios mío..., y el copete se le cae todo como si hiciera viento, como si estuviera lloviendo, porque... suda tanto, y casi no se le ven los ojos debajo del copete todo regado sobre la frente, Dios... ¿Dónde estará su cara?... Se le aprietan tanto los dientes cuando me da más fuerte..., y se le aprietan los labios, y las mejillas le tiemblan, ¡y el copete arriba no se queda quieto... Dios!... Él abre tan bello la boca cuando se viene, cuando cierra los ojos porque se viene ¡y se ve tan feliz, Dios!, se ve tan feliz mi amigo cuando se viene... (Molano, 2021, pp. 230-231)

El sexo entre hombres, según las «narrativas del pánico», colocaba a sus sujetos en relación con una sustancia verdaderamente peligrosa: el semen. Siguiendo el entramado semiótico descrito por Paula Treichler, el amante «activo» de una relación sexual actúa, según dicha lógica higienista, como un «agente de la muerte», al inocular sobre el cuerpo pasivo las gotas del veneno que acabarán por invadirlo (1987, p. 49). Sin embargo, en esta narración de Felipe la eyaculación no comporta un carácter venenoso, sino estético: el semen de Leonardo, como la gaseosa, es lo que fluye y acerca, aquello que expande el contacto entre ambos y la belleza del otro.

Pero, además, el fragmento destaca por un uso acusado de la repetición léxica: en unas pocas líneas se repite hasta cuatro veces el nombre de Dios. Este recurso no es ajeno al resto del texto; en realidad, Dios aparece mencionado continuamente por el narrador: por ejemplo, tras su primera relación sexual con Leonardo, Felipe piensa que «Dios debe estar mirándonos desde arriba; como un espejo en el techo» (p. 92); asimismo, tras su primer beso, Felipe escribe en su diario:

tras la puerta me puso un beso; y sus dientes mordisquearon mis labios, y la punta de su lengua se quedó un rato acariciándose con la mía, y mis dientes mordieron su lengua dulce... ¡y eso es como darle un mordisco a Dios! (...) ¿por qué tiene que haber gente triste por mi alegría? Dios..., o sea; querido Dios. Tal vez también Él esté triste...; ¿será?; ¿por besarme con Leonardo?... Yo no creo; porque fue muy rico. A mí me pareció. Solo con recordarlo se me para. Claro que a íse me para con pensar cualquier cosa de él...: de verdad: cuando nos peleamos me dio un golpe que me dejó un morado en el pecho, y yo me he hecho como mil veces la paja tocándome el dolorcito: es terrible. (...) Ponérsela así a Leonardo. Y metérsela en su culito... ¿Qué se sentirá?... Al menos cuando me hago la paja y pienso en

eso se siente muy rico; se siente uno de lo más machito y todo...; qué cosa más morbosa los perros. ¿Será que Dios se enoja por pensar uno eso? (Molano, 2021, p. 77)

A pesar de lo manifestado por las narrativas del biopoder, en las cuales la divinidad castiga a los pecadores con fiereza a través del virus (Sontag, 1996, p. 137; Watney, 1996, p. 8), aquí Dios parece situarse como un segundo narratario. En *Un beso de Dick*, Dios aparece como un interlocutor silente que en ocasiones está ausente y en otras parece llegar a estar presente en los espacios de la narración, mirando a los protagonistas como un *voyeur* sobre el lecho. Esta figura divina parecería encarnar la función de narratario-personaje, tal y como la concebía Gerald Prince; es decir, que recibe el papel de destinatario de la narración pero que también forma parte activa de ella (1982, p. 21). En esta línea, parece llegar a ocupar el papel de confidente, alguien cercano a quien preguntar acerca de ese extraño discurso que alerta y condena los peligros de estar en relación con los otros: «Dios, ¿en dónde tienen el veneno los muchachos?» (Molano, 2021, p. 161).

Como decía Lina Meruane en *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012), la epidemia de VIH reactiva y expone ideas pasadas en torno al cuerpo y a la enfermedad (p. 25). En este sentido, la reiterada insistencia en la figura de Dios de los pasajes seleccionados parece estipular una suerte de diálogo con el cristianismo y su concepción de la sexualidad marica que practican los personajes. A este respecto, el teórico Mark D. Jordan explica en *La invención de la sodomía en la teología cristiana* cómo la penalización del sexo entre hombres y la conceptualización de la lujuria fue un proceso largo y contradictorio, y que la comprensión de la sodomía como pecado de índole sexual no se produjo hasta el desarrollo de la escolástica, por parte de Agustín de Hipona en *Ciudad de Dios* o de Gregorio Magno en sus *Lecturas Morales de Job* (Jordan, 2002, pp. 58-59). No obstante, será la *Summa Theologicae* (1270) de Tomás de Aquino el tratado que verdaderamente recoja y conceptualice la *luxuria*, a la que agrupa en seis especies, ordenadas de menor a mayor gravedad —fornicación simple, adulterio, el estupro, el rapto y el incesto, acabando con el vicio contra natura o sodomía: toda una amalgama de pecados cuyo punto en común es un supuesto manejo inadecuado del semen, al desacoplarlo de su finalidad reproductiva (1994, pp. 466-470). Para la teórica posestructuralista Julia Kristeva, esta actitud hacia el sexo y a la eyaculación se relaciona con una *semiótica de la abyección bíblica*,

una lógica distribucional que reparte el cuerpo social entre las categorías de lo puro y lo impuro, lo limpio y lo contaminante (2010, p. 91). Según Kristeva, bajo estas fórmulas subyace la existencia de lo *abyecto*, una figura que pervive en la cultura occidental hasta la actualidad y que opera mediante el establecimiento del límite entre el adentro y el afuera, el yo y los otros, subrayando la condición cerrada del sujeto (2010, p. 2).

En una formulación más contemporánea, Butler planteaba en *Cuerpos que importan* (1993) una teoría de la performatividad del sexo, según la cual los cuerpos se *materializan*; siendo la materia un proceso, un efecto del poder que busca «producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie» (2021, p. 25). Para elle, el biopoder ejerce su fuerza mediante una regulación de las fronteras entre cuerpos, juzgando unas prácticas y orificios como aceptables y otras como peligrosas (2019, p. 262). Por su parte, Paula Treichler afirmaba que las «narrativas del pánico» desatadas durante la crisis del VIH/sida cristalizaron en una creación del cuerpo *gay*, como una textualidad/corporalidad sucia, infectada y perniciosa (1987, p. 42). El biopoder se ejecutaría así mediante la creación de unas lógicas sexuales y corporales cerradas y dadas.

Sin embargo, siguiendo las tesis de le autore de *Gender Trouble*, si el cuerpo se define mediante una determinada gestión de los intercambios con los otros, entonces la transgresión y «desregulación de tales intercambios trastoca también los límites mismos que definen lo que es ser un cuerpo» (2019, p. 263). En este sentido, los cuerpos maricas de Leonardo y Felipe no son en absoluto «dóciles», siguiendo la expresión de Foucault (2002, p. 124), sino que comportan una insumisión a estas lógicas del sexo respetable, limpio y heterosexual. Los cuerpos maricas de *Un beso de Dick* se (re)crean en este gesto puramente cuir de imaginar otras formas de acceder al placer de estar el uno junto al otro.

3. EL TIEMPO DE LAS IMÁGENES

En uno de los últimos capítulos de la novela, Felipe se adentra en un mercadillo de Bogotá horas antes de encontrarse con Leonardo. Ciego, no puede observar los productos, pero un puestecito de gorras llama su atención; el vendedor logra captarlo, precipitando una conversación inesperada:

—Yo me llamo Felipe.

—¿Felipe?..., así se llamaba mi hermano.

- ...
—Felipe de qué. [...]
—Valencia Arango.
—Se quedó sin apellidos, pues.
—¿Cierto?
—...
—¿Por qué lo mataron?
—¿A Felipe?...
—...
—Le caería mal a alguien...
—Medellín está negro.
—Bogotá también.
—Sí: todo el mundo se está matando. (2021, p. 189)

La negrura de Bogotá y Medellín permea toda la realidad narrativa de Felipe: inmersa en una economía de gestión de la muerte, lo vivo se manifiesta como una entidad amenazada por el fin inminente. Tal vez esto mismo sea lo que incite al protagonista, ya desde las primeras páginas, a querer crear la película *Los ladrones de relojes*: una historia de amor frustrada por el asesinato accidental de uno de sus personajes a manos de unos ladrones de relojes (Molano, 2021, p. 30). Este proyecto filmico está presente a lo largo de toda la novela, y el protagonista acude a ella en reiteradas ocasiones para reajustar sus expectativas, modificar el guion y repensar la identidad de los personajes (Molano, 2021, p. 215). Según Felipe, la película concluiría con un final «donde la muerte llega a cualquier hora, sin importarle que uno no haya vivido su vida: como es la muerte de los niños, como la que mató a Hugo. O como la que podría llegarme un día de estos [...]» (Molano, 2021, p. 210). En la historia de los ladrones de relojes, que funciona como sinécdoque de *Un beso de Dick*, la muerte, como el virus, amenaza con aparecer de inmediato: no obstante, esta amenaza espectral no conduce a una lectura trágica, sino elevada de la experiencia amorosa, haciendo de la enfermedad un motivo literario que llama a una suerte de *carpe diem* revitalizado. De hecho, la narración es una de tipo «ulterior», de acuerdo con la nomenclatura de Gérard Genette; aquella en la que se narran los acontecimientos en un constante presente de indicativo (1972, p. 229).

El libro de Molano se resiste así a ofrecer un relato adolescente encomendado a las promesas de futuro; por el contrario, la novela se presenta como una alternativa a esta visión secuencial de la biografía. Teóricas como Elizabeth Freeman han llamado a este pensamiento

teleológico «cronormatividad», definida como el entrelazamiento de los esquemas temporales necesarios para la genealogía de la descendencia y la vida doméstica (2010, p. xxii). Desde este rechazo del futuro y tematización del momento presente, podríamos leer *Un beso de Dick* a través las premisas del pensamiento y prácticas *queer*, entendiendo, como Lee Edelman, lo *queer* como una resistencia a toda estructura o forma social, una oposición a la fantasía política de proyectarse hacia un destino, bosquejando un futuro indefinido (2014, p. 39). Y es que, como explica Sara Ahmed, históricamente las vidas *queer* han transgredido las lógicas de la descendencia, desencajando la sucesión temporal convencional al generar otros lazos más allá de la genealogía consanguínea (2010, p. 114). Ello nos lleva a leer *Un beso de Dick* a través de la «temporalidad *queer*», concepto acuñado por Jack Halberstam en *A queer time and place* (2005): para él, la temporalidad *queer* emergió específicamente en el contexto de la crisis del VIH/sida, en la cual «the constantly diminishing future creates an emphasis on the here, the present, the now, and while the threat of no future hovers overhead like a storm cloud, the urgency of being also expands the potential of the moment» (p. 2).

De esta forma, la novela de Fernando Molano construye una *temporalidad marica*:² en *Un beso de Dick* la muerte apremia, haciendo que los protagonistas cuenten con una especie de tiempo en negativo, dando lugar a una auténtica poética del tiempo presente, manifiesta ya desde la primera palabra del libro, «Hoy» (Molano 2021, p. 25). Dentro de la configuración *marica* que esta novela hace del tiempo, diríamos que las imágenes ocupan un lugar central. Un día, recién acabada la clase de inglés, Felipe, Leonardo y el resto del equipo de fútbol juegan un partido de lo más reñido: «¡Felipe: apúrese, güevón!» (Molano, 2021, p. 112), le

² Empleo el término «marica» y no «queer» por usar un término propiamente colombiano, tomado del libro de Molano: «¡para qué se pone con maricadas!», «yo me quedo con estas ganas de llorar como un marica», «sería muy humillante: quedar uno como un marica...», «parecíamos idiotas peleando como dos maricas», «—¡Marica!— se ríe él», «maricadas más...», «usted me gritó que yo era un marica», «usted es un marica» (2021, pp. 34, 45, 57, 71, 84, 92, 139, 140). Este desempleo consciente del término *queer* viene en consonancia con una serie de propuestas teóricas —como las de Diego Falconí, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (2014, p. 9); Salvador Vidal-Ortiz, María Amelia Viteri y José Fernando Serrano Amayaque (2004, p. 185 y 2020, p. 174) o Leticia Sabsay (2014, p. 49)— que invitan a problematizar lo *cuir* en el contexto latinoamericano, desde una mirada local que traduzca el término con una perspectiva «cuidadosa y desenfadada, crítica y lúdica en el contexto cultural para poder aplicar el rico aparataje de las teorías y las políticas *queer* en América Latina» (Falconí, 2014, p. 98).

instan sus compañeros. La escena corre precipitadamente, siguiendo el ritmo del balón y los escasos minutos que quedan antes de que la jugada concluya —la voz narrativa recorre frenética el devaneo de la pelota, que pasa de Leonardo, a Tato y después a Leonardo, pasa y pasa hasta que, de súbito la acción se detiene:

Qué piernas las de mi amigo, Dios mío... Cuando jugamos le sudan mucho. Y eso da muchas ganas de besarlas. Pero cuando él me posee... Dios, esa palabra... Cuando él me posee también suda hartísimo; y uno queda todo mojado también. Y es muy rico: porque a él le gusta demorarse y entonces se quita, y a mí me dan ganas de besarle todo el cuerpo. Porque está todo bañado y a mí me gusta. Sobre todo en medio de las piernas: ahí es muy rico porque él me aprisiona las mejillas entre sus muslos y se siente como dos cojincitos. Como dos cojincitos tibios para morder. A él le gusta eso, y entonces me dice que se la chupe; y a mí me encanta: porque él me coge duro del pelo y yo me siento como si fuera de él... Pero cuando recuesto la cabeza sobre su vientre, y me quedo chupándosela, es más bonito: porque así yo le veo las piernas hacia abajo, y él las mueve y las recoge, como en una cámara lenta. Y eso da muchas ganas de acariciarlas... y de apretarle fuerte debajo, donde es más calientico... y es cuando más le gusta a él: porque se quita de no poder más. Y entonces se queda quieto y uno puede volver a besarlo todo; y es todavía más rico porque ya se le ha secado la piel de estar quieto: y la piel le queda suavcita cuando se seca... (Molano, 2021, pp. 114-115)

En este fragmento, se rompe la premisa narratológica de Tzvetan Todorov, según la cual todas las temporalidades de los personajes de un relato se colocan sobre una misma perspectiva (1982, p. 180). Contrariamente a lo pronosticado por el pensador búlgaro, la mirada marica se desliga del quehacer crononormativo del partido de fútbol para diseccionarlo en imágenes eróticamente suspendidas. La imagen poética comporta aquí un carácter insumiso al paso del tiempo.

En el tercer tomo de *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur reformula las tesis narratológicas de Günther Müller y Gérard Genette, configurando un esquema de tres planos para conceptualizar el tiempo en la ficción narrativa: tiempo del narrar, tiempo narrado y experiencia de ficción del texto (1995, p. 494). Ricoeur entendía esta última como parte de la «experiencia virtual» que los personajes de ficción atraviesan al habitar el mundo propuesto por dicho texto: una experiencia de ficción heterogénea y contradictoria, marcada por distintas formas de experimentar el paso del

tiempo llamadas «variaciones imaginativas» (1995, p. 535). En el final de este volumen, Ricoeur estudia las así llamadas variaciones imaginativas características de *La montaña mágica*, con especial atención a esos cortes entre los personajes de arriba y los personajes de abajo —una escisión, fundante en la novela de Thomas Mann, que le lleva a pensar que «Todo acontece como si la ficción, al crear mundos imaginarios, abriese a la manifestación del tiempo un camino ilimitado» (Ricoeur, 1995, p. 626). En esta línea, la temporalidad marica de *Un beso de Dick* articula todo un universo de cortes y suspensiones, instancias en las que detenerse en la contemplación atemporal a la que somete la belleza del amante.

Por otro lado, para desarrollar sus estudios sobre la configuración temporal de la narración literaria, Gérard Genette fundamentaba su argumentación en la existencia hipotética de una instancia «isocrónica», es decir, una suerte de «grado cero» que sería la perfecta coincidencia entre el tiempo de la diégesis y el tiempo de la historia narrada (1972, p. 122). Siguiendo esta entelequia imaginada, el crítico francés enfatizaba el carácter irreal de esta «textualidad isocrónica» alegando que, si bien una novela puede sobrevivir sin anacronías, es imposible que lo haga sin *anisocronías*, es decir, sin oscilaciones de velocidad, o sea, sin ritmo (Genette, 1972, p. 123). El tiempo narrativo existiría en base a esta paradoja, la persecución melancólica de un punto ciego perdido para siempre, bosquejando en el texto un movimiento pendular que por inercia jamás se encuentra con la isocronía anhelada. Una noche de verano, tras la fiesta en casa de una compañera, Felipe y Leonardo encuentran en la habitación infantil del hogar familiar el lugar que acoja el que será su primera relación sexual:

—¿Listo, Felipe?— me dice bien bajo. Se sienten calientes sus nalgas bajo mi pecho...

—Ya: ábralos.

—¡...! —¡Dios mío!

—Acuérdese que yo gané el cara o sello.

—...

.....

.....

—...

—... (p. 90)

Postrado en la cama, Felipe se encuentra con el desafío de narrar con exactitud el momento preciso de la penetración: para ello, da con una auténtica poética del instante, donde convergen el encuentro de los cuerpos con el de los tiempos de la diégesis y el momento narrado. En los puntos suspensivos, la voz narrativa encuentra la posibilidad de enfrentarse a esa «imposibilidad fundante» que es la isocronía (Genette, 1972, p. 122). El símbolo gráfico encarna en esta ocasión la posibilidad de representar el placer inenarrable de ser atravesado por Leonardo. Se cumple así la premisa preconizada por Roland Barthes, según el cual toda narración se constituye en el enfrentamiento de dos fuerzas, segmentación e integración; distorsión y expansión: haciendo del desafío a su propia naturaleza la condición de posibilidad de este texto (1982, p. 30). En el caso de *Un beso de Dick*, la lengua narrativa se enriquece precisamente en este gesto engolado de recrear el instante preciso, el momento concreto.

En realidad, este posicionamiento retórico aparece explícito en el ecuador de la novela: durante una clase de literatura, Leonardo expone un poema de Eliseo Diego contenido en *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (2000):

No hieden, las imágenes, ni cimbran
de dolor —las imágenes. Serenas
miran desde las rocas el tumulto
de las horas hiriéndonos, el ansia
del lunes yéndose. Las aguas
no arrullan a su espalda muertes
sino que van de vida en vida, eternas
en su perfecta identidad. ¿Las odias,
desde el desgarramiento de tus días
y el hambre de ti mismo, a las imágenes
—impasibles, quizás? Y entonces,
el alivio brota, y sacia,
en la raíz del alma, ¿no es ya el aire
libérrimo en el oro, no es la fiesta
de las hebras finísimas? Sus ojos,
que no te ven, miran
—te aman (ap. Molano, 2021, p. 124).

Según Leonardo, el poema de Eliseo Diego versa en torno al cuadro *La Virgen de las Rocas* de Leonardo Da Vinci, donde los personajes de la escena, la Virgen María, Juan Bautista y Jesús, ejercerían un contrapeso evidente al lúgubre paisaje que los antecede (Molano, 2021, p. 134). Para él, los personajes están revestidos de una belleza que les confiere un carácter atemporal, opuesto a la historicidad representada por las rocas; esa experiencia afuera del tiempo es para él la experiencia amorosa, «Porque el mundo sigue triste, y la gente se mata, y hay gente que lo odia a uno... O sea, todo sigue igual de mal; pero uno se enamora, y se enamora alguien de uno» (Molano, 2021, p. 136-137). Frente al paso del tiempo, frente a las sombras, frente a la arrolladora llegada de la muerte, Leonardo encuentra en las imágenes un resquicio de paz al margen del asfixiante paso del tiempo. La novela de Fernando Molano encuentra en esta oposición una auténtica *ars poetica* marica sobre la que se asienta todo el edificio narrativo, donde el contacto erótico y el intercambio sexual ponen en suspenso la inminente llegada de la muerte y de la oscuridad.

Al inaugurar la narración de *Un beso de Dick*, decíamos inicialmente, Felipe se dirige a su amigo Hugo, fallecido años antes en una cama de hospital. En este gesto inclinatorio, la lengua literaria se tuerce para entrar al espacio íntimo que se abre en la comunicación entre los amantes, una lengua rica en imágenes de lo sexual, lo obsceno y lo eróticamente explícito. Cabría, en ese sentido, preguntarse si acaso esta codificación erótica del narratorio guarda relación o no con la conformación temporal del relato. A este respecto, Genette negaba que el destinatario del discurso narrativo pudiera tener un rol pasivo; para él, de ninguna manera esta es una figura que se limite a la recepción del mensaje del narrador (1972, p. 265). De hecho, en su pormenorizado análisis sobre la dimensión temporal del relato, Genette define el así llamado «tiempo del nivel narrativo» como «des relations entre le narrateur —et éventuellement son ou ses narrataire(s)— à l’histoire qu’il raconte» (1972, p. 227), señalando la figura del narratorio como uno de los principales pivotes que intervienen en la configuración del tiempo del universo narrativo. En el caso de la novela *Un beso de Dick* estas alegaciones se confirman, puesto que la figura de destinatario narrativo interviene en la construcción temporal de la obra, deteniendo el paso del tiempo para ponerlo en suspenso. La narración literaria se comporta así como un murmullo erótico, un discurrir de imágenes que ponen el tiempo en entredicho.

CONCLUSIONES

En el poemario *Todas mis cosas en tus bolsillos* (1997), Fernando Molano incluyó un poema titulado “VIH”, que dice así:

Soy joven y estoy aún,
digamos,
en ese tiempo inverosímil
que para mis mayores ha huido
tan de prisa.
En mí el deseo
se encabrita a cada instante
de cada noche y de cada día,
y bien podría ser recompensando
sin dar, por otra parte, mucho. [...]

Aún conservo —no sé explicar cómo
una pizca de esperanza
suficiente
para creer que serán mejores las cosas
—no las mías: las cosas llanamente
e intento,
aunque no puedo evitarlo a veces,
no ser cruel.

Pero hacia mí la muerte se apresura.
En verdad, hace años la tengo
pegada a mis talones,
soplándome su vaho en los carrillos.
Manos arriba contra la pared,
apretados los muslos y los ojos,
ella me tiene;
y aguardo, solo, a que por fin me aseste
su triste golpe. (2019, pp. 67-68)

En el poema, el yo poético se debate entre dos movimientos, el aliento de la muerte y el deseo encabritado. De forma pareja, en *Un beso de Dick* la enfermedad instala un tiempo en negativo que lleva a su narrador a constituir una auténtica poética del tiempo presente. Tal vez sea por eso que, casi al final del libro, Felipe afirme «Yo nunca voy a dejar de quererlo. Al menos esta noche» (Molano, 2021, p. 230), consciente ya de que es

posible contener toda una vida en un instante, que la eternidad al completo puede estar cifrada en una noche.

Esta sensibilidad se manifiesta hasta la última página, donde la novela concluye con una escena ambigua. Felipe, que no puede ver, va tocando el cuerpo de Leonardo hasta llegar a un «bosque encantado» en el que vive un ogro, un «tipo grandísimo que le gusta comerse a los muchachos» y que «cuando alguien llega al bosque, él se levanta para atender al visitante» (Molano, 2021, p. 234). La escena es fácilmente legible desde un código sexual, de manera que Molano concluiría la novela con el último encuentro erótico de sus protagonistas. Sin embargo, el diálogo se vuelve algo misterioso cuando Leonardo afirma que su ogro/pene está triste:

—¿Por qué triste?
 —... Porque se va a ir su amigo.
 —...
 —...
 —Te amo, Felipe.
 —Ya sé.
 —...
 —...
 —No se vaya.
 —...
 —...
 —No me deje ir. (pp. 234-235)

¿A qué partida se refiere Leonardo? Lo cierto es que los verbos ir y venir están profundamente connotados: podría tratarse de una partida simbólica, referida a la muerte; de una partida física, por las complicaciones relacionadas con el conflicto familiar; o, incluso, podría estar más bien haciéndose uso de la forma pronominal *venirse* como eyacular (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010). Muerte y eyaculación, ambas implican poner fin al hecho mágico de estar juntos el uno dentro del otro; rechazarlas, postergar la separación. *Un beso de Dick* culmina entonces con el triunfo de la belleza por encima de la muerte, del sexo por encima de la enfermedad. La novela ingresa en un tiempo de otro tipo, uno que queda detenido, donde no caben el amenazador aliento de la muerte ni el agridulce alejamiento del final del sexo. Es el de *Un beso de Dick* un tiempo marica, un tiempo en suspenso: es el tiempo de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Duke University Press.
- Aquino, Tomás de (1994). *Suma de teología. 4: Parte II - II (b)* (A. Bandera, Ed.). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). Venirse. En *Diccionario de Americanismos*. Recuperado el 15 de julio de 2025 en <https://www.asale.org/damer/venir>.
- Barthes, Roland (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En A. J. Greimas, U. Eco, G. Genette, T. Todorov, C. Metz, y J. Gritti, *Análisis estructural del relato* (pp. 7-38). Premiá.
- Butler, Judith (1993). Sexual Inversions. En D. Stanton (Ed.), *Discourses of Sexuality: From Aristotle to Aids* (pp. 344-361). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.9936>
- Butler, Judith (2019). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, Judith (2021). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Costagliola, Claudia Andrea (2017). *El SIDA en la literatura cuir/queer latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio.
- Crimp, Douglas (1988). AIDS: cultural analysis, cultural activism. En *AIDS: cultural analysis, cultural activism* (pp. 3-16). MIT Press.
- Edelman, Lee (2014). *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Egales.
- Falconí, Diego (2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy*, 10, 95-113. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v10-falconi>

- Falconí Trávez, Diego, Castellanos, Santiago, y Viteri, María Amelia (2014). Resentir lo «queer» en América Latina: diálogos desde/con el sur. En D. Falconí Trávez, S. Castellanos, y M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo «queer» en América Latina: diálogos desde/con el sur* (pp. 9-19). Egales.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Genet, Jean (2023). *Diario del ladrón* (L. Vázquez, Trad.). Cabaret Voltaire.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Gómez Díaz, Sandra Milena, Silva Castro, Jesenia, y Murillo González, Viviana (2019). *El homoerotismo en la novela Un beso de Dick de Fernando Molano*. *Revista Entrelíneas*, 7, 42-45.
- Halberstam, Jack (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.
- Jordan, Mark D. (2002). *La invención de la sodomía en la teología cristiana*. Editorial Laertes.
- Kristeva, Julia (2010). *Powers of horror: an essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press.
- Mbembe, Achille (2020). *Necropolítica*. Melusina.
- Meruane, Lina (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica.
- Molano, Fernando (2012). *Vista desde una acera*. Seix Barral.
- Molano, Fernando (2019). *Todas mis cosas en tus bolsillos*. Seix Barral.

- Molano, Fernando (2021). *Un beso de Dick*. Seix Barral.
- Padilla Gómez, Daniel (2015). «Yo quisiera decirle a mi amigo que lo amo. O algo así. Pero a mí solo me salen besos»: Descubriendo el deseo en un beso de Dick. Trabajo de fin de grado. Universidad de Cartagena. <http://hdl.handle.net/11227/4489>
- Perlongher, Néstor (1988). *El fantasma del sida*. Puntosur ediciones.
- Prince, Gerald (1982). *Narratology: the form and functioning of narrative*. Mouton.
- Ricœur, Paul (1995). *Tiempo y narración*. Siglo Veintiuno.
- Sabsay, Leticia (2014). Políticas queer, ciudadanías sexuales y decolonización. En D. Falconí Trávez, S. Castellanos, y M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo «queer» en América Latina: diálogos desde/con el sur* (pp. 45-59). Egales.
- Serrato Castro, Marieth Helena (2016). *Fernando Molano Vargas: Una ventana hacia la literatura homoerótica*. Trabajo de fin de máster. Universidad Tecnológica de Pereira. <https://hdl.handle.net/11059/7140>
- Sontag, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas / El SIDA y sus metáforas*. Taurus.
- Squire, Corinne (1997). AIDS Panic. En J. Ussher (Ed.), *Body talk: the material and discursive regulation of sexuality, madness, and reproduction* (pp. 50-69). Routledge.
- Todorov, Tzvetan (1985). Las categorías del relato literario. En R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco, C. Bremond, J. Gritti, C. Metz, G. Genette, y T. Todorov, *Análisis estructural del relato* (pp. 159-195). Premiá.
- Treichler, Paula A. (1988). AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification. En L. Bersani (Ed.), *AIDS: cultural analysis, cultural activism* (pp. 31-70). MIT Press.

- Vidal-Ortiz, Salvador, Viteri, María Amelia, y Serrano Amaya, José Fernando (2014). Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómaditas*, 41, 185-201. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-75502014000200012&lng=en&nrm=iso&tlng=es
- Watney, Simon (1996). *Policing desire: pornography, AIDS, and the media*. University of Minnesota Press.
- Zuluaga, Pedro Adrián (2021). Un beso para Fernando. En *Un beso de Dick* (pp. 9-21). Seix Barral.