Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2022)
Heft: 39-40

Artikel: Fragmento y acontecimiento en Challenger de Guillem López
Autor: Kunz, Marco
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047772

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Fragmento y acontecimiento en *Challenger* de Guillem López*

Marco Kunz

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: La novela *Challenger* (2015) del escritor español Guillem López se compone de 72 capítulos, protagonizados por otros tantos personajes, que narran fragmentos de un solo día en Miami, el 28 de enero de 1986, fecha en que explotó el transbordador espacial Challenger, poco después de su despegue. En este artículo reflexionamos sobre las relaciones entre la fragmentación y el acontecimiento histórico. Analizamos las técnicas utilizadas en *Challenger* para enlazar los fragmentos en un constructo ficcional coherente que combina motivos de numerosos *genres* y logra un precario pero suficiente equilibrio entre fuerzas centrípetas y centrífugas. Pretendemos mostrar que, haciendo un uso moderado de procedimientos "experimentales" muy difundidos en la narrativa contemporánea más "vanguardista", esta novela tiende un puente entre la cultura *pop* y la literatura elitista.

Palabras clave: Fragmento, acontecimiento histórico, Guillem López ciencia ficción, accidente del transbordador espacial Challenger.

Fragment and Event in *Challenger* by Guillem López

Abstract: *Challenger* (2015), Spanish writer Guillem López's novel, consists of 72 chapters, starring as many characters, that narrate fragments of one single day in Miami, January 28, 1986, when the space shuttle Challenger exploded, shortly after take-off. In this article, we reflect on the relationships between fragmentation and the historical event. We analyze the techniques used in *Challenger* to link fragments into a coherent fictional construct that combines motifs from numerous genres and achieves a precarious but sufficient balance between centripetal and centrifugal forces. We intend to show that, by making a moderate use of "experimental" procedures widely used in the more "avant-garde" contemporary narrative, this novel builds a bridge between pop culture and highbrow literature.

Keywords: Fragment, historical event, Guillem López, Science Fiction, space shuttle Challenger disaster.

---

* Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

El gran acontecimiento[1] histórico-mediático suele construirse en cuanto unidad conceptual en torno a un momento sorpresivo de ruptura que ejerce un efecto aglomerador sobre todas las múltiples historias individuales que se entrecruzan en este centro. Una minoría de personas participa activa o pasivamente en el suceso, una mayoría asiste a su retransmisión, en vivo o en tiempo diferido, en los medios de comunicación (televisión, internet, radio, etc.) como espectadores fascinados por "cette soudaine convergence temporelle qui unit les acteurs et les téléspectateurs des régions les plus reculées, des nations les plus disparates, dès qu'un événement significatif se produit ici et là"[2]. Tal acontecimiento constituye, en palabras de Slavoj Žižek, "something shocking, out of joint, that appears to happen all of a sudden and interrupts the usual flow of things"[3], algo que, según Jacques Derrida, "en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus"[4]… como cuando se derrumba nuestra casa en un terremoto, como cuando un avión se estrella contra el rascacielos en que trabajamos, como cuando un meteorito cae del cielo y se rompe en mil pedazos. El objeto de este artículo será la narración fragmentarista en la novela *Challenger* (2015) del castellonés Guillem López[5] que enfoca un acontecimiento histórico concreto (la explosión del transbordador Challenger) desde múltiples perspectivas y lo integra en una gran cantidad de vidas ficticias.

Mientras que, gracias a la convergencia de tantas vivencias y miradas, se configura el acontecimiento como hecho único, excepcional, considerado como altamente significativo y denominado con un marbete que lo individualiza —por ejemplo "el hundimiento del Titanic", "la masacre de Tlatelolco", "el 11-S", "el 11-M", etc.—, en realidad el acontecimiento surge de una compleja interacción de factores, con unos antecedentes y consecuencias que forman su historia que nunca podremos contar de manera exhaustiva: siempre faltarán algunas informaciones, nunca se agotarán las posibilidades narrativas e interpretativas. Pese a los frecuentes esfuerzos, por parte de gobiernos u otros grupos de poder, de imponer una versión monológica, el pluri-

---

[1] Sobre la noción de gran acontecimiento véase Sarkis, Jean-Guy: *La notion de grand événement*. Paris: Les Editions du Cerf, 1999.

[2] Virilio, Paul: *Un paysage d'événements*. Paris: Galilée, 1996, p. 147.

[3] Žižek, Slavoj: *Event. Philosophy in Transit*. London: Penguin, 2014, p. 2.

[4] Derrida, Jacques: «Une certaine possibilité impossible de dire l'événement», en: Derrida, Jacques/ Soussana, Gad/ Nouss, Alexis: *Dire l'événement, est-ce possible?* Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 79-112, cito p. 97.

[5] López, Guillem: *Challenger*: Badajoz: Aristas Martínez Ediciones, 2015.

perspectivismo y la polifonía son, en cierto sentido, inherentes a todo gran acontecimiento, ya que éste adquiere su celebridad principalmente por la cantidad de personas que lo crean, en cuanto hito histórico, con la diversidad de sus experiencias y relatos. Es decir, el centro espectacular —el momento "explosivo"— genera y, al mismo tiempo, es generado por un sinfín de versiones, testimonios, documentos, etc., por un caleidoscopio de visiones fragmentarias que giran en torno al suceso central: la atracción de éste se ve reforzada por un número potencialmente ilimitado de puntos de vista y la cohesión del centro no sufre daño por la fragmentariedad de las versiones, sino que gracias a ellas gana en relevancia histórica y cultural y se vuelve más densa la red de conexiones y asociaciones que vinculan el acontecimiento con la sociedad en que se produce. Por consiguiente, narrar un acontecimiento con una gran cantidad de relatos fragmentarios representa una opción adecuada a su esencia misma.

El semiótico ruso Yuri Lotman propuso la metáfora de la explosión para hablar de acontecimientos imprevisibles, tanto históricos (por ejemplo una revolución) como culturales (por ejemplo una obra rupturista que inicia una nueva tendencia estética) o científicos (por ejemplo un descubrimiento que obliga a reorganizar los fundamentos del saber), que pueden causar profundos cambios, pero que siempre coexisten con mecanismos de estabilización, de lo que resulta una compleja dinámica evolutiva[6]. En los últimos siglos, señala Lotman[7], la imagen de la explosión ha sufrido un descrédito general por asociarse con pólvora, dinamita, bombas nucleares y, por consiguiente, simbolizar destrucción[8] —y, podríamos añadir, fragmentación, ya que la explosión hace añicos todo lo que se encuentra cerca de su centro—. Sin embargo, Lotman[9] insiste en que la metáfora se presta también a interpretaciones positivas, como el nacimiento de un nuevo ser o la reestructuración creativa de la vida, y eso en particular en el ámbito de la cultura, donde los sucesos "explosivos"pueden desencadenar una productividad considerable, sea porque una obra artística radicalmente innovadora engendra una numerosa descendencia de seguidores, imitadores y adversarios, sea porque un acontecimiento histórico literalmente explosivo provoca una amplia producción de novelas,

---

[6] Lotman, Jurij M.: *Kultur und Explosion*, trad. de Dorothea Trottenberg. Berlin: Suhrkamp, 2010, p. 15.

[7] *Ibid.*, p. 19.

[8] *Ibid.*, p. 19.

[9] *Ibid.*, p. 19.

películas, piezas teatrales, etc., como lo han hecho, por ejemplo, el bombardeo de Guernika[10], el asesinato de Carrero Blanco[11] o los atentados terroristas del 11-S en Nueva York[12] y del 11-M en Madrid[13].

Un acontecimiento explosivo de gran cobertura mediática, aunque sin tanta productividad cultural como los sucesos que acabamos de mencionar, fue la catástrofe del transbordador espacial estadounidense Challenger que, el 28 de enero de 1986, explotó sólo 73 segundos después de la ignición, con siete tripulantes a bordo que murieron en el desastre, entre ellos una profesora de colegio que en el marco del programa *Teachers in Space* iba a dar una clase desde la órbita. Puesta en escena como un gran espectáculo televisivo, la operación Challenger terminó así en un trágico fracaso ante los ojos de millones de telespectadores, de modo que, en vez de fomentar el entusiasmo popular por la costosísima exploración del universo, llevó a un largo moratorio de los vuelos tripulados de la NASA. El impacto de las imágenes resultó sin duda impresionante, reforzado aún por el abrupto bajón emocional que sufrió el público horrorizado cuando el triunfalismo de la *hybris* tecnocientífica se pulverizó de repente en el aciago segundo 73, y seguramente el accidente constituyó uno de los temas más comentados en muchas conversaciones privadas del mismo día. No obstante, para la inmensa mayoría de los estadounidenses, y más aún para el resto de la humanidad, la catástrofe se produjo en un momento del día en que estaban ocupados en asuntos más importantes para ellos, les llegó como una noticia más, por cierto chocante y espectacular, pero sin ninguna consecuencia para su existencia cotidiana.

Esta tensión entre el gran acontecimiento explosivo, por un lado, y una multitud de vidas individuales a las que la catástrofe sólo afecta de un modo tangencial, por el otro, se hace pre-

---

[10] Véase Hennigfeld, Ursula/ Chihaia, Matei (ed.): *Guernica entre icono y mito: productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2020.

[11] Véase Eser, Patrick/ Peters, Stefan (eds.): *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria: narraciones históricas y representaciones culturales*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2016.

[12] Véase Hennigfeld, Ursula (ed.): *Poetiken des Terrors: Narrative des 11. Septembers 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014.

[13] Véase Kunz, Marco: «Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp. 407-431.

sente en todas las páginas de *Challenger*, una novela cuyas múltiples tramas fragmentarias se desarrollan en Miami en la fecha del accidente, con la explosión como centro numerosas veces mencionado, pero sin que sea el suceso principal en ningún capítulo, excepto en el último (aunque de un modo muy particular, como veremos). El 28 de enero de 1986, a la edad de once años, Guillem López fue uno de los muchos que vieron la explosión en la televisión y el recuerdo de esta temprana experiencia mediática dejó profundas huellas en su memoria personal: "Tenía que escribir algo sobre el transbordador espacial *Challenger*. Era una especie de necesidad que arrastraba con los años. Fue una de esas cosas que marcan a una generación"[14]. Pero no le interesaban un tratamiento realista de los hechos ni una reconstrucción detallada, basada en una documentación meticulosa (como lo hizo, por ejemplo, Javier Cercas en *Anatomía de un instante* narrando otro acontecimiento "generacional", el intentado golpe de estado del 23-F, a partir del análisis de las imágenes televisivas). Como explicó en una entrevista, López, quien se define como autor "de género" (o sea, de *genre*), quiso en *Challenger* apoyar la ciencia ficción y lo "fantástico"[15], tal como lo llama él, en un acontecimiento bien grabado en el imaginario colectivo de sus coetáneos y relacionar esta realidad incuestionable con lo inesperado y maravilloso: "En lo que atañe a la vida y la muerte en esta novela, no creo haber fijado, ni en estas historias ni en general, un inicio y un final porque no creo que existan ni siquiera en la vida"[16]. *Challenger* se compone, de hecho, de seis docenas de tramas parciales sin comienzo ni

---

[14] Rovecchio Antón, Laeticia: «Guillem López: "Lo real es solo una manera de ver las cosas, incluso aquellas verdades indiscutibles"», *Pliego suelto: revista de literatura y alrededores*, 5-XII-2015, http://www.pliegosuelto.com/?p=17683.

[15] Siguiendo la diferenciación propuesta en mi artículo «La ficción policiaca y la cuestión del género: *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora», *Dura. Revista de literatura criminal hispana*, 1 (2019), pp. 72-95, distingo entre *género* (*Gattung*) como categoría formal (p. ej. la novela), *genre* en cuanto clase de ficciones (p. ej. la ciencia ficción) y *modo* (p. ej. lo fantástico) en cuanto dispositivo discursivo libremente combinable con cualquier género y *genre*. Evidentemente, mi uso de las palabras *género* y *fantástico* es diferente de como los emplean López (quien llama *fantástico* un tipo de literatura más relacionado con lo maravilloso y lo extraño que con el modo fantástico) y otros autores citados en este artículo, pero no es aquí el lugar para explayar la argumentación necesaria para refutar la muy difundida persistencia en el error de considerar lo fantástico como un género.

[16] Pennywise, Andrea: «Guillem López: *Challenger* e il senso della meraviglia», *Un antidoto contra la solitudine*, 9-VII-2017, https://unantidotocontrolasolitudine.blogspot.com/2017/07/guillem-lopez-challenger-e-il-senso.html.

desenlace, fragmentos narrativos —o fractales, en el sentido de "texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie"[17]— que se entrelazan en una compleja maraña de capítulos de los que algunos, por compartir un personaje, forman pequeñas historias, pero ninguna dura más que el día del desastre y ninguna se completa realmente. Esta fragmentación estructural es el resultado y la metáfora de la explosión que destrozó el transbordador, y al mismo tiempo ejemplifica el derroche de creatividad que puede brotar de un acontecimiento tan brutalmente destructivo como el que hizo pedazos no sólo el *Challenger*, sino también muchas ilusiones y certidumbres:

> Y, sin embargo, el Challenger estalla y todo se hace añicos. Lo imposible ocurre. Porque en ese momento lo imposible era que el transbordador estallase durante el despegue, a pesar de que es uno de los momentos más delicados de una misión y que las probabilidades de accidente grave eran de una contra cuatrocientas y pico. Un suceso trágico a ese nivel ilumina los rincones y aparecen muchas cosas ocultas.[18]

La estructura "estallada" de *Challenger* consta de breves capítulos, con una extensión variable entre dos y once páginas y numerados de 1 a 73, cuyos títulos (o quizás mejor dicho: etiquetas) se distribuyen sobre cuatro líneas, siempre según el mismo esquema: 1° los dígitos precedidos de una almohadilla (o sea, el signo #); 2° el nombre del protagonista del capítulo; 3° una indicación de lugar (direcciones, edificios, calles, principalmente en Miami); 4° la hora exacta (a.m. o p.m). Por ejemplo:

#1
Robert
Bayshore Drive, edificio de apartamentos
11:38 a.m. (p. 9)

La numeración con # sigue un sistema usual en los países angloparlantes, sobre todo en Estados Unidos, y también hace pensar en los *hashtags* de los medios de comunicación, lo que asocia los títulos de capítulos con formas textuales breves que se conectan en una red. Cada capítulo se centra en un personaje

[17] Zavala, Lauro: «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», *Revista de literatura*, LXVI, 131 (2004), pp. 5-22, cito p. 19.

[18] Rovecchio Antón (2015), *op. cit.*

principal —que puede ser también un animal (un insecto, un perro, un cocodrilo, un monstruo marino) o incluso un objeto inanimado (un ordenador, un mechero, una bala)—, de modo que se cuentan fragmentos de numerosas vidas que se enlazan y entrecruzan pero nunca se completan, ya que ningún personaje protagoniza dos o más capítulos (es decir, si reaparece en otros capítulos es siempre en un papel secundario). El espacio queda dividido por los múltiples escenarios que tampoco se repiten (algunos capítulos se ambientan en la misma dirección, pero en otro apartamento). Las indicaciones temporales marcan el inicio de secuencias narrativas más o menos cortas cuya trama sucede en un solo día, en concreto el 28 de enero de 1986, fecha en que estalló el transportador espacial estadounidense Challenger, 73 segundos después de despegar a las 11:38 a.m., sin que el orden de los episodios respete la cronología de los sucesos. La duración del tiempo narrado por capítulo —con la excepción de las ocasionales analepsis— suele ser de menos de una hora, y siempre inferior a 24 horas. Todo gira pues en torno a los 73 segundos fatales que, sin embargo, no se relatan en el centro mismo de la novela, sino en el último capítulo #73, cuya indicación temporal (11:38 a.m) coincide con la de #1, de modo que todas las demás secuencias narrativas se desarrollan antes o después de este momento fatídico o cuentan un lapso que lo incluye. De esta manera, se fragmentan también el tiempo (muchos capítulos se solapan en cuanto a su extensión temporal) y el espacio (numerosos lugares en Miami y alrededores, entre los que se desplazan los personajes).

La explosión del Challenger es un motivo recurrente en la novela, pero no su tema principal: se menciona en una buena treintena de capítulos, o sea, en menos de la mitad, y casi siempre en un momento en que un personaje la ve en la tele o se entera por la radio u otra fuente de información, y sólo algunos pocos son testigos oculares en Cabo Cañaveral u observan la catástrofe desde el mar. Además, casi siempre coincide con otro suceso, de índole más privada, que tiene mayor importancia para el personaje. En el capítulo #1, la aparición inaugural del motivo se plasma en la pantalla de un televisor donde un niño (Robert) está viendo dibujos animados del Correcaminos que son de repente interrumpidos por un informativo de última hora, que el padre del chico mira boquiabierto, sin darse cuenta de que el pequeño ve también las imágenes horribles. No obstante, lo que más le preocupa al adulto es que todavía no ha llegado Amanda, su exmujer y madre de Robert, que debería llevarlo al colegio, y su atención se desvía totalmente hacia el pro-

blema privado cuando el niño le dice "Mamá ha muerto", "Está muerta en la autopista" (p. 15), vaticinio siniestro que será confirmado en el capítulo #6. El desastre del Challenger queda así totalmente eclipsado por la tragedia familiar y el descubrimiento de que Robert parece tener capacidades paranormales. El motivo de la profecía constituye el único nexo con el capítulo #2 en que una vidente haitiana, Baba Dominique alias Mamá Caricias, reza nerviosa un rosario mientras ve en la tele el despegue del Challenger, y cuando éste de repente desaparece, exclama que lo sabía, que lo había dicho, y dedica un ritual vudú a las siete víctimas: "Sept âmes. Sept âmes" (p. 21). No hay ninguna mención del transbordador espacial en #3 que trata sobre un insecto de los Everglades que vuela a Miami en busca de un huésped humano para sus larvas parasitarias (que desatarían una tragedia mundial si el bicho no muriera unos capítulos después aplastado por un joven asqueado). En #4, cuatro chicas de la Florida Springs High School fuman clandestinamente en un cuartucho de su colegio y hacen comentarios sobre un profesor con evidentes tendencias de sátiro: su mayor preocupación, justo antes de ir a ver la retransmisión en vivo del Challenger en el aula grande, es haber descubierto que había alguien encerrado en el retrete que escuchó su conversación y podría delatarlas. En #5, una tormenta solar causa una interferencia en la televisión que provoca reacciones muy diversas en los espectadores: algunos la relacionan con la explosión del Challenger que ocurre casi en el mismo momento (p. 36). En #6 se retoma por primera vez un personaje de un capítulo anterior, Amanda, ahora como protagonista: bajo el efecto de alcohol y drogas, conduce de manera distraída, pensando en su hijo Robert y las causas de su divorcio. Escucha en la radio la noticia de la explosión del Challenger y se imagina una muerte repentina por combustión, cuando en medio de la autopista aparece una franja de luz que "[p]arece una puerta, una ventana a otro lado" (p. 41), y el coche choca contra algo invisible: "Es el fin. El reino de los cielos se abre para ella. Entonces, todo estalla, y en el atronador golpetazo los cristales golpean su rostro y el cuerpo se le rompe, masticado y escupido" (p. 41). A partir de ahora encontramos cada vez más referencias que, en un orden de sucesión totalmente irregular, ligan los capítulos protagonizados por nuevos personajes con episodios anteriores: la bibliotecaria Linda (#7) busca informaciones sobre una secta vudú (-> #2); al joven Claudio (#9), *fan* de cómics de superhéroes y películas de ciencia ficción, le asusta un monstruoso insecto (-> #3) que entra por la ventana abierta; una pareja de jubilados (#10) ve en la pan-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 171-194

talla de su tele una extraña interferencia (-> #5) y por un momento creen percibir una cara horrible, justo antes de la noticia del desastre del Challenger; el profesor White (#11), que perdió su puesto anterior por una acusación de acoso sexual, sale del retrete, donde se encerró para esnifar cocaína y escuchó la conversación de algunas de sus alumnas (-> #4), y llega al aula unos segundos después de la explosión; etc. De este modo se siguen los capítulos inconexos entre ellos, pero conectados con episodios más alejados, con los que van formando pequeñas tramas fragmentarias, cadenas narrativas cuyos eslabones se hallan dispersos por todo el libro, muchas de ellas con elementos extraños o maravillosos, como también de novela negra, ciencia ficción, *thriller* de espías, intriga de conspiración y otros sub-*genres* de escaso prestigio cultural, con el Challenger como referente común. Los capítulos podrían describirse como una forma indecisa entre el cuento y la entrega de una novela folletinesca (o de una teleserie) ya que, por un lado, poseen cierta unidad temática y espacio-temporal, pero carecen de completitud, y, por otro, terminan a menudo con una sorpresa u otro aliciente para la curiosidad que empujan al lector a buscar la continuación que nunca es inmediata y, casi siempre, indirecta (la narración no continúa donde fue interrumpida), si no se queda definitivamente en el enigma no resuelto.

En ningún capítulo reaparecen tantos personajes como en #40, que funciona como una especie de *mise en abyme* de esa estructura a primera vista aleatoria, pero organizada en breves cuentos incompletos e interconectados que giran en torno a un centro, la explosión del Challenger, cuya relevancia para las tramas sólo rara vez resulta evidente (y que, por cierto, en este capítulo no se menciona). En las primeras líneas, que pueden leerse como una declaración de la cosmovisión que rige la construcción de la novela, se define el tema: el azar:

> Las cosas importantes ocurren porque sí, sin motivo ni finalidad aparente. ¿Qué se oculta detrás de los sucesos que conforman la realidad? ¿Nada? Resulta desconcertante saber que todo queda en manos del azar. Lo cotidiano es una red de insignificancias que pasan inadvertidas; demasiado veloces para el ojo, aunque determinantes para la resolución de aquello que nos hace ser lo que somos. (p. 265)

A continuación se cuenta una serie de coincidencias que ligan en una historia común —sin que se enteren de ello (ni de muchas otras cosas que nos revela el narrador omnisciente— a numerosos personajes de capítulos anteriores o posteriores

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 171-194

(usaremos el signo -> para referir al capítulo que protagonizan o, si nunca son protagonistas, donde aparecen por primera vez). El elemento que los conecta es nada menos que una moneda de veinticinco centavos que ya ha pasado por "las manos de otras cuatrocientas setenta y siete personas, incluidos un concejal del ayuntamiento y dos jugadores profesionales de baloncesto" (p. 266), de modo que lo que se cuenta en *Challenger* representa sólo una corta secuencia fragmentaria de su azarosa existencia. La cadena de casualidades empieza con el viejo negro Zacky (-> #37) quien está barriendo la acera delante de una tienda de ultramarinos cuando pasa Terry Witt que, por pensar en su padre enfermo de cáncer, no ve al barrendero, trastabilla y se hace daño en el tobillo. Poco después encuentra en el suelo una moneda que perteneció a Gregory Bochant (-> #25), pero no ve la cartera perdida que está a pocos pasos y que contiene una foto del perro Max (-> #52) que una vez más se ha escapado. Con la moneda, Terry paga un refresco en un bar cubano donde suelen tomar café un taxista de Bangladesh (-> #16) y dos detectives de la policía (-> #12) que investigan el misterioso accidente de Amanda. Del bar la lleva en su bolsillo el quiosquero Vince (-> 72), pero la moneda se escurre entre un descosido y va rodando hasta los pies del funambulista Trevor, el protagonista del capítulo, quien se pregunta si vale la pena contestar al anuncio de un circo europeo (-> 34) que está de paso en la ciudad y organiza pruebas con artistas locales. "¿Cara o cruz?" (p. 269), dice Trevor al echarla al aire, pero termina el capítulo antes de que sepamos de qué lado cae. La moneda funciona aquí igual que el relevo invisible que pasa de un capítulo a otro en una cadena de episodios sucesivos que parece casual e ilógica, pero que nos hace sospechar que existe una conexión secreta que no somos capaces de percibir. Bien mirado, en un universo "fantástico" —y así define el autor el "género" dominante en *Challenger*— suele reinar lo que Todorov llama un determinismo generalizado que excluye el azar, un pandeterminismo en que "tout, jusqu'à la rencontre de diverses séries causales (ou «hasard»), doit avoir sa cause, au plein sens du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel"[19]. Un pequeño detalle de apariencia insignificante adquiere así no sólo una importancia narrativa de primera categoría, sino también un valor simbólico (el azar) —y el cuestionamiento de este mismo—, e incluso puede abrir el acceso a otras dimensiones:

[19] Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976, p. 116.

"La moneda gira en el aire y, ahora sí, destella un fugaz brillo. Es un astro que orbita en una galaxia nueva, en otro lugar, en otro tiempo, es un mundo aparte, un lugar secreto, un experimento extraterrestre" (pp. 269-270). ¿Cómo no evocar aquí los incontables avatares del Zahir de Borges que lo llevaron a pensar, recordando a Tennyson, "que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas"[20], y a constatar, como en un sueño: "el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia"[21].

Excepto en #73, nunca se cuentan los 73 segundos desde la ignición hasta la explosión del Challenger, sino sólo fragmentos de pocas frases, diseminados en la novela sin orden cronológico, como si la onda expansiva los hubiera catapultado en todas las direcciones. En su mayoría describen imágenes televisivas que muchos lectores han visto ya infinitas veces y que otros, que carecen de esos recuerdos generacionales, pueden encontrar fácilmente en *youtube*. Si ordenamos algunos pedazos de este relato fragmentario, podemos componer con los residuos textuales un microrrelato del acontecimiento que cuenta cómo el transbordador se evapora literalmente, dejando sólo unos trozos desintegrados y un resto textual —*United States* queda mutilada en *Unite*, que también puede leerse como una instrucción de lectura: hay que unir los pedazos del rompecabezas novelesco—, y finalmente se convierte en una memoria no fiable, tal vez mentirosa:

> El Challenger, aquel desafío nacido de la imaginación evolutiva, se separa del suelo sobre un lecho de vapor y humo incandescente. No hay sonido en directo. Tan solo se escuchan las instrucciones electrificadas de lo que debe de ser el puesto de mando. (p. 18)

> El transbordador se eleva en silencio, a lo lejos. Poco a poco al principio, pero, al momento acelera y se aleja perseguido por una estela esponjosa. Entonces llega el sonido, tarde, tan tarde que ya no se corresponde con lo que ven, como si el despegue persiguiese a aquel ingenio iluminado por el sol invernal que se anticipa a sus huellas. (p. 242)

---

[20] Borges, Jorge Luis: «El Zahir», en: *Obras completas I: 1923-1949*. Barcelona: Emecé, 2004, pp. 589-595, cito p. 594.

[21] *Ibid.*, p. 591.

> El transbordador espacial ha desaparecido. El cielo está dividido por una nube preñada de la que surgen dos brazos que se retuercen. (p. 19)
>
> Hay una extraña silueta en el cielo. Dos brazos de vapor se retuercen de forma grotesca y caótica. (p. 243)
>
> El transbordador Challenger ha estallado en vuelo. (p. 431)
>
> Da vueltas como una hoja caída en el otoño de la civilización [...]. Voltea y voltea en espirales infinitas, a un lado y a otro, en torno a corrientes invisibles que juegan con ella, hasta tocar fondo. Es una gran pieza blanca y negra, pedazo de una aeronave, convertido en algodón o diente de león marchito. A un costado, antes del desgarro en su superficie, puede leerse una palabra: *Unite*. (p. 136)
>
> Hay una nube blanca que divide el cielo en dos partes. Es todo lo que ha dejado tras de sí. Humo. Vapor de agua y combustible en llamas que con el tiempo se extinguirá. La memoria. Es lo que somos. Memoria. Un proceso inexplicable. Una mentira que Dios nos susurra a la consciencia. (p. 432)

Reunidos así, los fragmentos crean la ilusión de un conjunto coherente —el acontecimiento "catástrofe del Challenger"— que en la novela sólo existe como hecho estrellado cuyos trozos pertenecen todos a un suceso idéntico y al mismo tiempo a miradas subjetivas diferentes. Esta multiplicación del momento crucial se materializa, no sin ironía autorreferencial, en el capítulo #22 cuando el suicida William, que como por milagro sobrevive a su caída de la azotea de un edificio de cinco pisos, aterriza delante de una tienda de televisores y ve la catástrofe del Challenger vertiginosamente repetida en una multitud de pantallas:

> Y no hay uno, son dos, tres, una docena, y todos vuelan y se levantan y giran sobre su panza y explotan, lo hacen, todos lo hacen en una veintena de televisiones frente a él. Parece un montaje artístico y William piensa que ha perdido la cabeza. El cielo y su ausencia omnipresente, si eso es posible, abraza la obscena columna de humo en que se convierten cien transbordadores espaciales. (p. 151)

El dueño de la tienda, en cambio, no se ha fijado en que las estanterías están llenas de televisores con "la imagen de los diferentes noticieros en los que se muestra la explosión del trans-

Boletín Hispánico Helvético, ISSN 1660-4938,
volumen 39-40 (primavera-otoño 2022), pp. 171-194

bordador en todas las medidas y tamaños. Parece un puzzle imposible, el juego de un Dios que ha perdido el juicio y repite una y otra vez la misma imagen, incapaz de hacerse entender en sus lamentos" (p. 191). Muy diferente se presenta la catástrofe desde la perspectiva de unos balseros cubanos perdidos en el mar, que erróneamente toman la derrota de EE.UU. por la señal que anuncia el triunfo de su fuga hacia la tierra prometida:

> Una columna de humo blanco se levanta desde el oeste y en su extremo una estrella. Al principio nace recta, como un fino hilo que borda el cielo azulado, pero al poco comienza a curvarse, lentamente, hacia el sol. De repente forma una nube gruesa y se divide en dos brazos escuálidos que resplandecen en la altura. Todos contemplan la volátil figura de humo en el cielo.
>
> —¿Qué es eso?— pregunta uno de ellos.
>
> Nadie responde.
>
> —Eso es América —sentencia alguien.
>
> Hay un sabor a victoria en esas palabras, una definitiva determinación que rasga la garganta y calienta el cuerpo. (pp. 224-225)

Sólo en el capítulo final #73 se narra el despegue completo del Challenger, a partir de la cuenta atrás, que alterna con reflexiones que ayudan a aclarar el proyecto literario que Guillem López llevó a cabo en esta novela que él califica de "fantástica": no sólo contar lo que cada uno de los personajes estaba haciendo el día que explotó el Challenger, sino además narrarlo en una diégesis en que "el mundo real sólo existe en la imaginación" (p. 500) en forma de "finitas posibilidades que ocurren frente a un observador perezoso" (p. 499); los universos ficcionales, en cambio, son tan infinitos como las versiones del acontecimiento "histórico" que recrean. La novela *Challenger* culmina en el momento en que el transbordador alcanza el umbral ominoso del segundo 73, cuando "[h]an pasado tantas cosas, tantos fragmentos desordenados" (p. 504), y en vez de estallar, "continúa su vuelo" (p. 505) y contradice la historia factual que todos conocemos:

> Abandonará la atmósfera y la fuerza de la gravedad para acercarse o alejarse —llegados a este punto es lo mismo— al lugar exacto en que todo vuelve a comenzar. Allá van; sí, allá van, lejos de los pronósticos y los hechos históricos, de las probabilidades y las previsiones. El Challenger vuela libre hacia un cielo azul, infinito y azul. (p. 505)

Como todos los capítulos de *Challenger*, también este final contrafactual está conectado con otros fragmentos narrativos, que en este caso lo explican desde las convenciones del mismo sub-*genre*, o mejor dicho: de uno de los sub-*genres* con que se relaciona esta novela, la literatura de irrealidad. En #42, Larry Grant, un joven escritor de ciencia ficción, tiene mucha prisa por llegar al aeropuerto porque falta poco tiempo para el despegue de su avión a Los Ángeles donde le esperan en un estudio de Hollywood que quiere adaptar al cine su última novela sobre universos paralelos. Para satisfacer la curiosidad del taxista, le explica: "Hay infinitos universos. En algunos será usted taxista. En otros será usted otra cosa. Y en muchos más no existirá por infinitas razones que ahora mismo no me atrevo a enumerar" (p. 285). Esto le inspira al taxista una idea que anticipa, como un germen que se desarrollará más tarde, lo que se cuenta en el último capítulo: "Entonces, en muchos otros universos el Challenger no ha estallado y ahora vuela hacia el espacio" (p. 286). Un paso más hacia la concreción de esta potencialidad narrativa se da en el capítulo #57 en que un matrimonio, Bob y Sara, está viajando en coche en la autopista: mientras él conduce, ella lee una novela de ciencia ficción de G. H. Foster, seudónimo de Larry Grant, que quiere comentar con su marido, pero a Bob no le gusta este tipo de literatura. Su discusión es interrumpida por "un destello en la carretera. Como un fogonazo en la distancia" (p. 386), que puede ser la explosión del Challenger o el extraño fenómeno lumínico que vio Amanda (#6) inmediatamente antes de su accidente, como "una puerta, una ventana a otro lado" (p. 41). Esta segunda hipótesis viene reforzada por el tema de la novela que Sara está leyendo: "—Universos paralelos —dice—. Existen diferentes dimensiones, lugares en que todo parece igual, pero no lo es, algunas cosas cambian. Algunas personas y cosas pueden pasar de un lado a otro […]" (p. 387). La ficción de *Challenger* no se limita a presentar una sola realidad fracturada en historias individuales; sugiere además que no todas estas tramas ocurren en la misma realidad, sino en un espacio-tiempo discontinuo, quizás en universos paralelos, o que según cada perspectiva personal existen otras tantas realidades subjetivas: "El conjunto de todas esas realidades [—dijo Guillem López en una entrevista—] es la realidad de esa mañana de enero"[22]. El acontecimiento histórico "explosión del Challenger" constituye así el centro estrellado de un complejo constructo ficcional en el que ejerce una fuerza cohesiva

[22] Rovecchio Antón (2015), *op. cit.*

centrípeta que resulta apenas suficiente para mantener enlazados, en una unidad caleidoscópica, los fragmentos centrífugos.

Hay, sin embargo, otro factor que refuerza la cohesión de la novela y le confiere —o tal vez sólo simula— cierta cerrazón estructural: el número 73, estrechamente ligado al acontecimiento, pero debido a la pura casualidad, de modo que nada obligaba al autor a elegirlo por su valor sinecdóquico (los segundos que duró el lapso temporal entre el despegue y la explosión representan el suceso completo, con todos sus antecedentes y consecuencias) y simbólico (el azar), pero lo hizo en virtud del artificio:

> Soy un ferviente defensor de que la novela es un artefacto narrativo en todos sus aspectos. La estructura tiene que contar algo también. Los setenta y tres segundos de vuelo del Challenger fueron una mera casualidad física. La fuga de combustible en el cohete derecho apareció en el mismo momento en que se dio la orden de ignición. Sin embargo, las pequeñas virutas de aluminio que se diluyen en el combustible sólido taponaron la brecha empujadas por la presión y ralentizaron la desintegración de la nave hasta el segundo setenta y tres de vuelo.[23]

Al fijar de antemano la cantidad de capítulos, el autor se impuso a sí mismo una regla coercitiva, un modelo estructural de tantas casillas que se trataba de llenar con otros tantos relatos a fin de tener un criterio, por cierto puramente formal y bastante arbitrario, de completitud. Para Guillem López, la estructura misma de la novela debía ser significativa, lo que contrarresta su tendencia a la dispersión por la fragmentación, de modo que la estructura simboliza la desestructuración (del transbordador espacial como de la realidad) y al mismo tiempo asegura la unidad por la completitud del esquema formal elegido:

> Challenger tenía que ser una historia de muchas historias porque la desestructura era una representación más de lo que la novela pretendía decir. De la paja mental a la práctica hay mucho trabajo. Se ordena con un par de pizarras, —fichas, chinchetas de colores y muchos post-it, y se acaba en el capítulo setenta y tres, porque si algo tenía claro era el número de capítulos.[24]

---

[23] *Ibid.*

[24] Codony, Miquel: «*Challenger*, de Guillem López: minirreseña y entrevista», *Ilium*, 25-VI-2015, http://ilium.qdony.net/?p=4059.

No es inhabitual que los acontecimientos históricos se vinculen, a menudo incluso en su denominación, con números, por ejemplo por las fechas (23-F, 11-S, 11-M), la duración (la Guerra de los Treinta Años, la Guerra de los Cien Años, la Guerra de los Seis Días, etc.) o, más raramente, por la cantidad de participantes (los Cien Mil Hijos de San Luis). En varios casos recientes, el número de víctimas sirvió como principio estructurante tanto en libros colectivos como en obras individuales. Así, por ejemplo, los 72 migrantes, en su mayoría centroamericanos, que fueron secuestrados y asesinados por sicarios de los Zetas, a la sazón una de las bandas más sanguinarias de México, en San Fernando, Tamaulipas, el 23 de agosto de 2010, fueron homenajeados en una obra colectiva titulada *72 migrantes* (2011) en que otros tantos escritores mexicanos dedican un texto a cada una de las víctimas (originalmente se trataba de un proyecto en internet, el altar virtual 72migrantes.com). 72 se convirtió así también en el número simbólico de todas las masacres ocurridas en México en las primeras dos décadas de este siglo XXI. La de San Fernando no fue la matanza que más vidas arrasó, pero quizás la que mayor cobertura mediática tuvo, de modo que 72 es también un número sinecdóquico, un intento de "devolver el rostro a 72 de los miles de migrantes que han padecido en nuestra tierra"[25]. También en México, los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa, Guerrero, que desaparecieron el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, tras ser detenidos y entregados por la policía municipal a un cártel mafioso que controlaba la región con la complicidad del alcalde y su esposa, son simplemente "43" en el eslógan "Ayotzinapa. Faltan 43" o en la denominación colectiva "los 43", "los 43 de Ayotzinapa" o, haciendo hincapié en la ciudad donde fueron secuestrados, *Los 43 de Iguala*, como reza el título de un libro del periodista mexicano Sergio González Rodríguez sobre este acontecimiento que se ha convertido en uno de los crímenes más notorios del México contemporáneo. Por último, aunque renuncia a la numeración explícita que tan fácilmente resulta deshumanizadora, el dígito 192 determina la estructura del libro *Onda expansiva* (2012) del poeta español Pedro Provencio, pues tantas fueron las víctimas mortales de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid a los que dedica otros tantos poemas, cada uno encabezado por los nombres, apellidos, naciona-

[25] Elizabeth Palacios, en: VV. AA. : *72 migrantes*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2011, p. 27.

lidades y fechas de vida de los muertos, por orden estrictamente alfabético.

Si Guillem López optó por el 73, producto del azar que lo dejó fijado en los anales de la NASA, fue quizás por lo poco que duró el entusiasmo después del despegue. Sin embargo, hay algo que la insistencia en este número escamotea: en realidad, la novela *Challenger* no tiene 73 capítulos, sino sólo 72, y eso porque falta #49. No creemos que tengamos un ejemplar defectuoso puesto que la numeración es continua y no se repite el mismo número en dos capítulos; al contrario, pensamos que no se trata de un error del autor, sino de una omisión deliberada que interpretamos como una *mise en abyme* del carácter fragmentario mismo, de la incompletitud inevitable. El inexistente #49 podría representar el *missing link*, o sea, lo que falta para explicar la explosión del *Challenger* y también para completar las lagunas de las diversas tramas que se enlazan en la novela, el elemento desconocido que resolvería todos los enigmas y daría una unidad perfecta en que todo estaría relacionado, algo que, según las convicciones expresadas por el autor y su poetología que deducimos de la novela, no es posible. Sobre las razones de la elección del 49 sólo podemos especular: ¿se trata acaso de un juego cabalístico con la suma de las dos cifras, 4 + 9 = 13, número de mal agüero, o de un homenaje a las siete víctimas, ya que 49 es siete elevado al cuadrado? Más probable nos parece que tenga que ver con el segundo 49 del despegue en que se vieron dos misteriosos destellos de luz que *a posteriori* revelarían ser señales de la inminente explosión:

> A second flash is seen trailing the right wing.
>
> A third unexplained flash is seen downstream of the shuttle's right-hand wing – a brilliant orange ball of flame appears to emerge from under the right wing and quickly merges with the plume of the solid rocket boosters […].[26]

En el capítulo final de *Challenger*, en un momento entre los segundos 40 y 52, se ven también unos "breves destellos" —que, por supuesto, nos recuerdan el fenómeno lumínico en la autopista antes del accidente de Amanda—, pero es simplemente porque "el sol se refleja en el metal y da navajazos en la distancia, flashes y chispazos que lo convierten en otra cosa, en un cometa, en un astro huidizo" (p. 503). Las señales que en la

[26] «Timeline of STS-51-L», https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_STS-51-L.

realidad anunciaron la catástrofe en el segundo 49 se transforman en la ficción en anodinos efectos de luz.

La omisión de #49 resulta apenas perceptible y seguramente muchos lectores no se dan cuenta de que falta este capítulo, en analogía con los pequeños detalles cuya encadenación causó el desastre del Challenger y que los técnicos de la NASA no vieron o no supieron interpretar correctamente (en #45, el ingeniero Thomas, al controlar las partes heladas del transbordador, ve cómo su cara se refleja en el metal y se transforma de repente en algo monstruoso, lo que lo asusta tanto que lo hace resbalar y caerse, accidente que sus compañeros de trabajo atribuyen a sus problemas psicológicos). En la novela *Challenger* existen muchas brechas, grietas, lagunas de información que podríamos malentender como defectos, pero que no ponen en peligro el éxito del proyecto literario del que, al contrario, constituyen una parte esencial, totalmente intencionada.

Para terminar queda preguntarnos cómo se relaciona *Challenger* con las diversas formas y teorías literarias de la fragmentariedad (inconclusión, incompletitud, conservación parcial y defectuosa) y del fragmentalismo y fragmentarismo (Mora) entendidos como actitudes y prácticas estéticas. Si la noción de fragmento implica la desintegración de una totalidad[27], *Challenger* es una obra fragmentaria moderada en que la disolución de los habituales factores cohesivos (sobre todo la falta de un argumento unitario) se ve contrarrestada de manera eficaz por características que refuerzan la integridad del constructo novelesco: la homogeneidad estilística, la existencia de un solo narrador omnisciente, unas reglas de construcción claras (numeración y títulos de los capítulos, no repetición de los protagonistas, restricciones espacio-temporales) y una red de tramas inacabadas (o tal vez fuera mejor decir: un rizoma) en torno a un centro simbólico (la explosión del *Challenger*). Con estos rasgos, *Challenger* corresponde a lo que Lauro Zavala llama una *novela fragmentaria* que "consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo"[28]. Si "la nécessité d'un début, d'un milieu et d'une fin dans la composition bannit la constitution aléatoire du recueil de frag-

[27] Sangsue, Daniel: «Fragment», en: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Albin Michel/ Encyclopedia Universalis, 1997, pp. 329-334, cito p. 329.

[28] Zavala (2004), *op. cit.*, p. 11.

ments"[29], cabe constatar que *Challenger* tiene un final claramente justificado por el tema y la estética de la novela, un comienzo aleatorio (excepto la indicación temporal que coincide con el desenlace) y un centro difuso y disperso (a no ser que consideremos como centro el ausente capítulo #49) rasgos que, con otros que acabamos de enumerar, bastan para considerarla una obra unitaria y coherente y sin duda perteneciente al género novela. Si, según los románticos alemanes del círculo de los hermanos Schlegel, la totalidad no es la suma de los fragmentos sino su copresencia en un contexto en que se pone el acento en la pluralidad de éstos y su libre coexistencia[30], los 72 capítulos cumplen con el requisito. Si el fragmentarismo puede ser, según Chassay, "un projet fondé sur l'inachèvement, le refus de la prétention à l'exhaustivité"[31], que con su radical apertura abre brechas al pensamiento y comporta un riesgo cognitivo[32], *Challenger* puede sin duda definirse como una novela fragmentarista que desafía la inteligencia de sus lectores.

Ahora bien, poco o nada tiene que ver *Challenger* con la mayoría de los ejemplos modernos y posmodernos que citan Chassay, Sangsue, Gailliard, Corral, Zavala y otros estudiosos que entienden el fragmento ante todo como un posible género o conjunto de géneros o como una práctica de escritura genéricamente inclasificable de textos cortos, reunidos a menudo en libros de contenido heteróclito (v. gr. las *Pensées* de Pascal, los fragmentos de Hölderlin y Novalis, *El Hacedor* de Borges, los *Cahiers* de Valéry, las "novelas" de Barthes, y un interminable etcétera), que "están en los intersticios de la literatura"[33], "des textes caractérisés par leur aspect inachevé, leur brièveté et leur isolement"[34], "escritura fronteriza"[35] y minificciones "híbridas, proteicas y sometidas al rigor aleatorio de la serialización literaria"[36]. Muchas más afinidades descubrimos con algunas novelas

---

[29] Sangsue (1997), *op. cit.*, p. 330.

[30] *Ibid.*, p. 330.

[31] Chassay, Jean-François: «Fragment», en: Aron, Paul/ Saint-Jacques, Denis/ Viala, Alain (eds.): *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, pp. 248-250, cito 249.

[32] *Ibid.*, p. 250.

[33] Corral, Wilfrido H.: «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2 (1996), pp. 451-487, cito p. 451.

[34] Gailliard, Michel: «Le fragment comme genre», *Poétique*, 120 (1999), pp. 387-402, cito p. 387.

[35] Zavala (2004), *op. cit.*, p. 5.

[36] *Ibid.*, p. 9.

contemporáneas en las que, como describe Teresa Gómez Trueba, "la estructura azarosa y casual viene a remplazar el requisito que desde antaño se le viene exigiendo a lo novelesco: un orden causal que sustente la sucesión de los capítulos o fragmentos que componen la novela (en definitiva, un argumento)"[37]. Aunque un novelista "de género" como Guillem López a primera vista parece situarse en las antípodas de un escritor tan innovador y "vanguardista" como Agustín Fernández Mallo, llama la atención que la descripción que hace Gómez Trueba de algunos rasgos de *Nocilla Dream* (2006) se aplicaría también perfectamente a *Challenger*:

> Esos breves textos narrativos sugieren varias líneas narrativas simultáneas, que sólo en algunos casos se cruzan. Otros de esos retazos de vidas no establecen conexión con el resto, de manera que asemejan ser cabos sueltos en medio de una red de historias enlazadas. Asimismo, mientras que algunas de estas historias parecen concluir, otras se van desdibujando sin que intuyamos qué ha sido de sus personajes.[38]

No obstante, las diferencias son también notables —los componentes de *Nocilla Dream* son mucho más heterogéneos que los de *Challenger*, que obviamente se dirige a un público con otras expectativas y diferentes hábitos de lectura—, y lo mismo vale para las obras que enumera Vicente Luis Mora en una larga lista[39] en la que no figura *Challenger*, por lo que no sabemos si Mora la habría calificado de novela *fragmentada* o *fragmentaria*. De hecho, según cómo la leamos —y según cómo entendamos los términos de Mora—, la podemos considerar como *fragmentada* o *fragmentaria*. Por un lado, es fragmentada porque "nos señala el camino hacia algo que se ha roto y que aparece representado con sus grietas"[40] —el transbordador espacial, la realidad monolítica, la novela con argumento unitario—, y al mismo tiempo es fragmentaria porque "algo ha sido quebrado *a con-*

---

[37] Gómez Trueba, Teresa: «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica», en: Calvo Revilla, Ana/ Navascués, Javier de (eds.): *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2012, pp. 37-51, cito p. 43.

[38] *Ibid.*, p. 44.

[39] Mora, Vicente Luis: «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica», *Cuadernos hispanoamericanos*, 783 (2015), pp. 91-103, véanse pp. 85-96.

[40] *Ibid.*, p. 93.

ciencia, con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido"[41] —el azar, la teoría de los universos paralelos y, en suma, la poetología del autor motivan la fractura deliberada del mundo ficticio y la proliferación de las tramas truncadas—. Por otro lado, diríamos que es más bien fragmentada porque sí nos parece que "hay un todo frente al cual la esquirla hace sentido"[42] y que su tejido narrativo compone "un *patchwork* autosuficiente"[43], mientras que no nos queda claro si respecto a *Challenger* y Guillem López realmente se puede afirmar que "nunca hubo una totalidad —intelectual, religiosa, filosófica— garante de la coherencia de nuestra existencia o nuestro pensamiento"[44] ni tampoco que trabaja con medios que "van destruyendo parcialmente conforme construyen"[45].

Para no perdernos en disquisiciones clasificatorias incompatibles con una noción tan abierta como lo es el fragmento literario, podemos retener que *Challenger* se inscribe en una tendencia hacia lo fragmentario que comparte con numerosas obras narrativas contemporáneas que, muchas veces, usan técnicas más radicales de fragmentación —tanto que Lauro Zavala pudo sugerir que "[t]al vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica"[46]— y se sitúan, en su mayoría, en otra zona del campo literario. Guillem López, ya lo hemos dicho, se considera un escritor "de género", entendiendo por *género* categorías (o sea, *genres*) de ficción como la Cfi, con lo que toma partido por una literatura a menudo —y pese a los loables esfuerzos recientes de cambiar esta lamentable situación, como la historia de la ciencia ficción en España coordinada por Teresa López-Pellisa— subvalorada todavía hoy en día, como lo demuestra la escasa atención crítica que han merecido los escritores que se han especializado en estos *genres*, mientras que las obras de autores considerados de "alta literatura"[47], que sólo ocasionalmente emplean sus moti-

---

[41] *Ibid.*, p. 93.

[42] *Ibid.*, p. 94.

[43] *Ibid.*, p. 94.

[44] *Ibid.*, p. 94.

[45] *Ibid.*, p. 94.

[46] Zavala (2004), *op. cit.*, p. 6.

[47] Sería abultar inútilmente la bibliografía resumir aquí toda la historia, desde lo posmoderno de Leslie Fiedler o los apocalípticos e integrados de Umberto Eco hasta el *after-pop* de Eloy Fernández Porta, del cuestionamiento de la falaz jerarquización entre *pop*, *popular*, *cultura de masas* vs. cultura elitista, *high brow*.

vos y procedimientos (p. ej., en cuanto a la especulación científico-tecnológica o la anticipación distópica de la ciencia ficción, José Antonio Millán en *Nueva Lisboa*, Javier Fernández en *Cero absoluto*, Juan Francisco Ferré en *Providence*, Vicente Luis Mora en *Alba Cromm*, Jorge Carrión en *Los muertos* y *Los huérfanos*, Robert Juan-Cantavella en *Asesino cósmico*, etc.) son con mayor frecuencia objeto de estudios académicos y reseñas en la prensa. Sería pues más apropiado evaluar la originalidad y el grado de innovación de *Challenger* en relación con estas formas narrativas que, pese a su temática, suelen ser bastante convencionales y estéticamente conservadoras. Fernando Ángel Moreno destaca *Challenger* como un caso interesante de cómo la nueva ciencia ficción española replantea la ciencia ficción con técnicas que rompen los esquemas habituales (pero que, añadiríamos, están ya bien asimiladas en la literatura *high brow*):

> construye un puzle de personajes y situaciones enormemente diversas que, en sí mismas, no constituirían críticas políticas explícitas. No obstante, sus diferentes miradas configuran la variedad de actitudes psicológicas, sociales y económicas que construyen el imaginario de una determinada época.[48]

En fin de cuentas, *Challenger* es, como dice su título, una novela desafiante, un reto narrativo que cuestiona límites y fronteras, tanto entre realidades como entre *genres*, y ofrece "una ventana a otro lado", sea para asomarse a la ciencia ficción desde la torre de marfil de la cultura de élite, sea para respirar una brisa de esa órbita donde gravitan los fragmentos de la "alta literatura" tras las explosiones posmoderna, postestructuralista, afterpop y poshumanista que la hicieron añicos.

[48] Moreno, Fernando Ángel: «Narrativa 2000-2015», en: López-Pellisa, Teresa (ed.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2018, pp. 177-194, cito p. 187.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis: «El Zahir», en: *Obras completas I: 1923-1949*. Barcelona: Emecé, 2004, pp. 589-595.

Chassay, Jean-François: «Fragment», en: Aron, Paul/ Saint-Jacques, Denis/ Viala, Alain (eds.): *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, pp. 248-250.

Codony, Miquel: «*Challenger*, de Guillem López: minirreseña y entrevista», *Ilium*, 25-VI-2015, http://ilium.qdony.net/?p=4059.

Corral, Wilfrido H.: «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2 (1996), pp. 451-487.

Eser, Patrick/ Peters, Stefan (eds.): *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria: narraciones históricas y representaciones culturales*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2016.

Derrida, Jacques: «Une certaine possibilité impossible de dire l'événement», en: Derrida, Jacques/ Soussana, Gad/ Nouss, Alexis: *Dire l'événement, est-ce possible?* Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 79-112.

Gailliard, Michel: «Le fragment comme genre», *Poétique*, 120 (1999), pp. 387-402.

Gómez Trueba, Teresa: «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica», en: Calvo Revilla, Ana/ Navascués, Javier de (eds.): *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2012, pp. 37-51.

González Rodríguez, Sergio: *Los 43 de Iguala: México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Hennigfeld, Ursula (ed.): *Poetiken des Terrors: Narrative des 11. Septembers 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014.

—/ Chihaia, Matei (ed.): *Guernica entre icono y mito: productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2020.

Kunz, Marco: «Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp. 407-431.

— «La ficción policiaca y la cuestión del género: *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora», *Dura. Revista de literatura criminal hispana* 1 (2019), pp. 72-95.

López, Guillem: *Challenger*. Badajoz: Aristas Martínez Ediciones, 2015.

López-Pellisa, Teresa (ed.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2018.

Lotman, Jurij M.: *Kultur und Explosion*, trad. de Dorothea Trottenberg. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Mora, Vicente Luis: «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica», *Cuadernos hispanoamericanos*, 783 (2015), pp. 91-103.

Moreno, Fernando Ángel: «Narrativa 2000-2015», en: López-Pellisa, Teresa (ed.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2018, pp. 177-194.

Pennywise, Andrea: «Guillem López: *Challenger* e il senso della meraviglia», *Un antidoto contra la solitudine*, 9-VII-2017, https://unantidotocontrolasolitudine.blogspot.com/2017/07/guillem-lopez-challenger-e-il-senso.html.

Provencio, Pedro: *Onda expansiva*. Madrid: Amargord, 2012.

Rovecchio Antón, Laeticia: «Guillem López: "Lo real es sólo una manera de ver las cosas, incluso aquellas verdades indiscutibles"», *Pliego suelto: revista de literatura y alrededores*, 5-XII-2015, http://www.pliegosuelto.com/?p=17683.

Sangsue, Daniel: «Fragment», en: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Albin Michel/ Encyclopedia Universalis, 1997, pp. 329-334.

Sarkis, Jean-Guy: *La notion de grand événement*. Paris: Les Editions du Cerf, 1999.

«Timeline of STS-51-L», https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_STS-51-L.

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.

Virilio, Paul: *Un paysage d'événements*. Paris: Galilée, 1996.

VV. AA.: *72 migrantes*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2011.

Zavala, Lauro: «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», *Revista de literatura*, LXVI, 131 (2004), pp. 5-22.

Žižek, Slavoj: *Event. Philosophy in Transit*. London: Penguin, 2014.