

## **Bowie desde las estrellas: un acercamiento al cuerpo en el videoclip en el contexto de la ciencia ficción**

### **Bowie from The Stars: An Approach to the Body Video Clip in the Context of Science Fiction**

### **Bowie proveniente das estrelas: Uma abordagem para o corpo no videoclipe no contexto da ficção científica**

**Iván Rodrigo Mendizábal**

**Universidad de Los Hemisferios (Ecuador)**

**ivanr@uhemisferios.edu.ec**

*Fecha de recepción: 12 de diciembre de 2016*

*Fecha de recepción evaluador: 1 de enero de 2017*

*Fecha de recepción corrección: 25 de enero de 2017*

## **Resumen**

Mediante el ensayo se trata de realizar un acercamiento empírico a los videoclips interpretados por el músico y cantante David Bowie desde el discurso de la ciencia ficción. El ensayo parte de la inquietud de cómo Bowie era un lector de la ciencia ficción y cómo sus ideas, volcadas en letras, se imprimieron en sus canciones. Sin embargo, desde el campo audiovisual, es importante darse cuenta la representación del cuerpo en el contexto del espectáculo y de los más elaborados videos, y cómo tal representación dialoga con la estética visual de la ciencia ficción.

**Palabras clave:** Ciencia ficción; Videoclips; David Bowie; Cuerpo; Androginia; Alien; Estética visual.

## **Abstract**

The essay tries to make an empirical approach to music videos played by musician and singer David Bowie from the discourse of science fiction. The essay starts from the

question of how Bowie was a reader of the science fiction and how his ideas, turned in lyrics, were printed in his songs. However, from the audiovisual field, it is important to realize the representation of the body in the context of the music shows and more elaborate videos, and how such representation dialogues with the visual aesthetics of science fiction.

**Keywords:** Science fiction; Video clips; David Bowie; Body; Androgyny; Alien; Visual aesthetics.

## Resumo

O ensaio tenta fazer uma abordagem empírica para vídeos de música tocadas pelo músico e cantor David Bowie partir do discurso de ficção científica. O ensaio começa a partir da questão de como Bowie era um leitor da ficção científica e como suas idéias, transformadas em letras, foram impressas em suas canções. No entanto, a partir do campo audiovisual, é importante perceber a representação do corpo no contexto dos shows de música e vídeos mais elaborados, e como esses diálogos de representação com a estética visual de ficção científica.

**Palavras-chave:** Ficção científica; Vídeo clipes; David Bowie; Corpo; Androginia; Estrangeiro; Estética visual.

## Introducción

El fallecimiento de David Bowie en 2016 también hizo recordar a muchos de sus fans su contribución a la ciencia ficción. Ciertos temas musicales, letras, presentaciones, videoclips y films, en efecto, nos hacen pensar que Bowie tuvo conexiones dedicadas y serias con dicho género.

El presente ensayo<sup>1</sup> aborda la conexión que tuvo David Bowie con la ciencia ficción. Lo hacemos realizando una lectura de ciertos videoclips que produjera y protagonizara aquel, la mayoría de ellos disponibles en la web, sobre todo en la red YouTube. Se trata de una aproximación inicial, un mapa de ideas, con la pretensión de establecer las líneas tendientes a una futura investigación, tratando de ligar la comunicología, los estudios anclados en la música y los estudios respecto a la ciencia ficción como género literario.

De este modo, la pregunta que guio el ensayo es: ¿En qué medida David Bowie al acercarse a la ciencia ficción desde el campo musical propuso también una estética, sobre todo ligada al cuerpo?

En afán de tender el mapa con ciertos criterios, consideramos a la ciencia ficción un discurso proveniente de la literatura y que hoy en día se ha diseminado en otros

discursos como el del cine, la televisión y los videoclips. Para el efecto, la ciencia ficción emplea como recurso el distanciamiento cognitivo para lograr la extrapolación (Dick, 1995; Eco, 2000) requerida para saltar a un tiempo-espacio distinto de la realidad. Darko Suvin, en *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* plantea que la ciencia ficción supone un tiempo empírico diferente del real, escapando de la mimesis instalada en la literatura realista (1979, p. viii).

Dice Suvin que, para lograrlo, en la ciencia ficción se emplea la estrategia del distanciamiento o del extrañamiento, donde lo que se representa lleva a la impresión de que hay un tema que se conoce, pero al mismo que parece desconocido. Esto quiere decir que, diferente a la cuestión que se da en lo fantástico, el mecanismo de la ciencia ficción hace que todo pueda aparecer como extraño, sin que esto necesariamente lleve a la incertidumbre. Aquí entra en juego la cognición, segundo factor fundamental para Suvin, es decir que lo que se representa aparece como una realidad nueva para el lector.

La ciencia ficción, entonces, define Suvin como la interacción entre el distanciamiento y la cognición, “cuyo principal recurso formal es un marco imaginativo alternativo distinto del ambiente empírico del autor” (1979, pp. 7-8). Con ello se logra que en el interior de todo relato de ciencia ficción se establezca lo que le hace funcionar y lo que lleva a que exista el gusto, las comunidades de lectores, la interpretación y la producción de significado: el *novum*, por lo tanto, el factor fundamental que crea la atmósfera de la ciencia ficción. Este se puede traducir como novedad o como innovación pero que es validado por la lógica cognitiva (1979, p. 63).

Con el *novum*, por lo tanto, se da el distanciamiento y lo cognitivo. En el interior del relato –y para nuestro caso, los videoclips– de ciencia ficción, el *novum* lleva a que se articule un mundo posible, diferente y extraño. Es decir, un nuevo emplazamiento donde es posible situarse imaginariamente.

Otro aspecto que es importante resaltar, relativo a lo anterior, es la noción de discurso, en nuestro caso, audiovisual. Pues los videoclips no solo son producciones ligadas al espectáculo, a la promoción de las canciones y álbumes, sino también piezas que representan una cierta mentalidad y unas ciertas premisas que prefiguran además posicionamientos sobre temas o asuntos concernientes a la realidad. Diremos con Fredric Jameson que el discurso es “un sistema conceptual o de creencias, unos valores abstractos, unas opiniones y prejuicios, o también ‘protonarraciones’, especie de fantasías de clase última sobre ‘personajes colectivos’ que son las clases en oposición” (1989, p. 71). ¿Se pueden evidenciar estos valores abstractos, estas ideas, estas presunciones sobre la realidad en los videoclips de Bowie? Desde ya la ciencia ficción es un tipo de discurso el cual, desde la representación ficcional, realiza una lectura de la realidad, aun cuando lo hace planteándose imágenes que aparentemente no están en el presente sino en mundos distintos.

Basándonos en los anteriores criterios, a continuación, se plantea la aproximación empírica a los videoclips de Bowie, tomando en cuenta la ciencia ficción.

## El músico que se fue a las estrellas

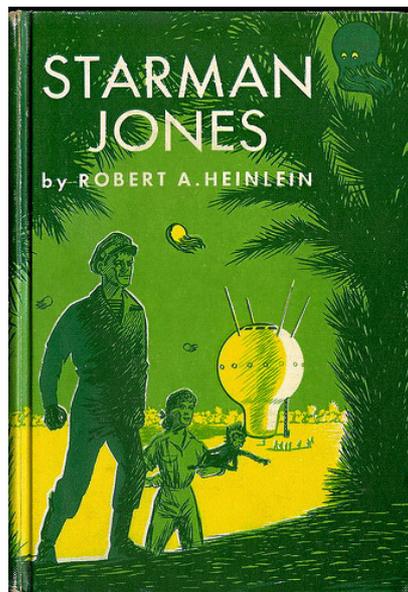
### Jones, el futuro Starman

Para comenzar habría que indicar que hay quienes citan una conversación de Bowie con Timothy Green Beckley hacia 1970, en los estudios de la RCA en Los Ángeles, donde el cantante expresó con claridad su inclinación hacia temas que, desde temprano, la ciencia ficción había tratado. La alocución era la siguiente:

I'm very much interested in science fiction. I've always been fascinated with the idea that life might exist elsewhere in the universe and the possibility that space beings might be traveling to Earth (cit. por Casteel, 2015).

El interés de Bowie por la ciencia ficción se remite, sin embargo, a su adolescencia. En un sugerente ensayo, publicado en la revista *Pitchfork*, Jason Heller (2016) señala que la novela de Robert Heinlein, *Starman Jones* [1953] fue quizá la primera del discurso de la ciencia ficción que impresionó a Bowie, más cuando en el título el apellido del astronauta era Jones, similar al suyo, David Robert Jones. Más tarde, Bowie se encargaría de aludir a tal hallazgo en una de sus canciones, bajo el título de "[Starman](#)" (1972a).

Figura 1: Portada de *Starman Jones* de Robert Heinlein



Pero el interés no fue solo en el modo intertextual, sino en mensajes diversos a través de las letras de sus canciones. En la conversación con Green Beckley, Bowie resalta que el universo estaría poblado por seres extraterrestres quienes también habrían viajado a la Tierra desde antes, hasta la actualidad. No estaríamos solos, al contrario, la Tierra habría sido visitada por diversidad de entidades de las cuales se han acumulado en diferentes fuentes cantidad de testimonios desde la antigüedad. Para hacer honor a sus ideas, el propio Bowie se encargó pronto de ponerse en la piel y en el cuerpo de dichas entidades alienígenas, personificándolas. Y he ahí que su relación con la ciencia ficción se volvió vital hasta el final de sus días, el mes de enero de 2016.

### **Bowie inquiriendo la ciencia ficción**

Heller, en su artículo “Anthems for the Moon: David Bowie’s Sci-Fi Explorations”, en la citada revista *Pitchfork*, hace un pormenorizado recuento de tal relación. Pero además estudia el contexto de aquella, con las lecturas y las inquietudes de Bowie respecto a asuntos interplanetarios.

Es así que en el artículo se citan las conexiones de los trabajos de Bowie con los grandes de la literatura y el cine de ciencia ficción. De acuerdo a ello, gravitan las exploraciones espaciales de los seres humanos, la llegada a la Luna, las alusiones a alguna vida en Marte, el espacio estelar, etc. Del mismo modo, menciones a films como *2001, Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, *Cuando el destino nos alcance* (1972) de Richard Fleischer y una película donde Bowie interpretó a un alienígena quien estrella su nave en la Tierra, *The Man Who Fell to Earth* (1972) de Nicholas Roeg. Y autores clave como Ray Bradbury, Robert Heinlein, Michael Moorcock, William S. Burroughs, Úrsula K. Le Guin, etc. Es decir, un universo de temas, referencias, participaciones y datos.

La preocupación esencial, empero, en el conjunto de referencias e interpretaciones en el campo de la ciencia ficción, es la cuestión medioambiental del planeta, su equilibrio social, el ser humano como ente desestabilizador del ecosistema; pero, además, la contribución de Bowie al debate sobre el cuerpo como construcción social: el cuerpo se corresponde a un espacio social desde el cual también extrae su libertad –o su encerramiento–, si leemos a David Le Breton y su *Sociología del cuerpo* (2002).

Androginismo, bisexualismo, corporalidad extraña, extravagancia, son algunos de los tópicos que orbitan alrededor de las representaciones que creara Bowie. Su Ziggy Stardust es el *alter ego* de estas “orbitaciones”; es la representación del visitante a un mundo extraño; su contrario es el mayor Tom, un ser humano que se extraña, que se sale de las órbitas convencionales. Figuras, en otro plano, aparecen en otros trabajos, particularmente la tensión respecto a la bisexualidad con su interpretación de Jack Celliers, en el film de Nagisa Oshima, *Bienvenido Mr. Lawrence* (1983).

Se podría decir que los personajes de Bowie han estado siempre bautizados con el halo de misterio. La polisemia de sus caracteres hace que las interpretaciones no sean únicas. Bowie, por lo tanto, practica en su música el distanciamiento cognitivo, fundamento de la ciencia ficción, para producir cosas nuevas –el *novum*– en el espectador o en el fan. De ahí su riqueza en todo nivel.

## Cuerpos ocupando el espacio: el caso del mayor Tom

Vamos a detenernos en las corporalidades representadas por Bowie en sus videoclips, corporalidades extrañas o extraterrestres en relación al espacio. Tomo como referencia los planteamientos de Le Breton antes señalado.

Del disco *Space Oddity* (1969a), precisamente la canción (1969b) y el videoclip que le da título, [“Space Oddity”](#) (Thomson & Rock, 1969) nos pone en el escenario de un viaje hacia el espacio exterior. El videoclip nos muestra a un Bowie que personifica al mayor Tom, astronauta en misión quien, una vez en el espacio, se desconecta del centro de control de la Tierra e inicia por sí mismo su periplo hacia las estrellas. La referencia, de hecho, es a *2001, Odisea del espacio* de Kubrick.

Figura 2: Tomas del videoclip “Space Oddity”



Mediante una cierta economía visual, el productor y director, Malcolm J. Thomson, nos pone mediante un escenario vanguardista en el interior una supuesta nave a través de un efecto viñeta, donde el escenario es parte de la “lente” desde la que veremos y oiremos la historia sobre Tom. A falta de efectos especiales, la imagen nos expone fondos abstractos o negros, sedas y luces de color que contrastan ya sea con ese espacio cuasi cristalino y aséptico que pretende la obra. La idea es de estar en el seno de dicho espacio; es lo que traduce el cuerpo vestido de blanco metal de Bowie que flota en el interior del espacio de la nave y en el exterior oscuro del espacio. Se trataría de mostrar que en realidad es el espacio estelar es una gran matriz, en el seno de la madre cósmica,

donde el ser humano estaría integrado y navega cadenciosamente. Salir de la Tierra e ir a las estrellas es perseguir una vida distinta.

Figura 3: Tomas del videoclip “Space Oddity”



Es por ello Bowie está rodeado de dos mujeres, dos seres de color oro que le conducen en el periplo hacia el universo, una vez que se desembaraza de la Tierra a la que además Tom la ve –de acuerdo a la letra– como si estuviera triste. El cuerpo del astronauta se muestra libre –por algo desde el principio levanta sus manos–, en contraste del operador del centro espacial –el otro Bowie, con visera roja y lentes redondos– a quien se le presenta en plano medio, como si estuviera determinado, sujetado, por la imagen. ¿Liberación? ¿Búsqueda de contacto? La versión audiovisual de “Space Oddity” parece ser el abrazo con el espacio matriz de la vida, del universo. El cuerpo con el traje “espacial” ceñido habla de un ser que acaba de auto-diseñarse; he aquí el *novum*. Por su parte, el mayor Tom vendría a ser el inicial personaje y la primera referencia de Bowie a su interés por hablar del espacio y de la Tierra, de verla desde una perspectiva diferente, de constatarla en su dimensión sensible.

Habría que decir, en todo caso, que el viaje del mayor Tom tampoco terminó con ese primer videoclip; luego fue retomado en otros: “Ashes to Ashes”, “Hallo Spaceboy” y hay quienes piensan que Tom finalmente encontró su verdadero hogar en un planeta distante, en “Blackstar”.

De [“Ashes to Ashes”](#) (Mallet, 1980) canción (1980a) que forma parte del disco *Scary Monsters (and Super Creeps)* (1980b), se puede afirmar que encontramos a Tom en un planeta distante. En el videoclip dirigido por David Mallet, la referencia estética es la secuencia final de *2001, Odisea del espacio* de Kubrick, con esa atmósfera solarizada que en el caso del videoclip es de color rosa salmón; además el interior de lo que parece una habitación, pero esta vez de un centro psiquiátrico o de un hospital.

**Figura 4: Tomas del videoclip “Ashes to Ashes”**



Bowie-narrador, vestido de arlequín, nos habla de Tom quien supuestamente dirige mensajes de bienestar en su nuevo hogar a los habitantes de la Tierra. Cuando se refiere a estos mensajes, el arlequín muestra entre sus manos unas pantallas que remiten a las secuencias de Bowie-Tom atrapado en un espacio reticulado.

**Figura 5: Tomas del videoclip “Ashes to Ashes”**



Es clave el contraste de este tipo de espacio-cuerpo frente al del exterior, caótico, incandescente, reforzado por el coro que acompaña al arlequín, supuestos sacerdotes, quienes presiden en ciertos momentos una marcha donde se ve un tractor aplanador: pareciera decirse que hay un afuera violento en el que el cuerpo de Bowie se presenta como el de un aventurero –camisa blanca, pantalones negros, botas–, pero además convertido, al cual se le extrae algo. Pero si atendemos a partes de la letra, nos damos cuenta que Tom habla desde un afuera como si estuviera drogado, como si un cierto dominio hubiera obrado sobre él. Ya no es, por lo tanto, un cuerpo libre en un espacio

libre, sino un cuerpo encerrado en un espacio social caótico y sobredeterminado por una especie de poder. El final lo refuerza cuando incluso se hace referencia a la madre, a una madre-autoridad. ¿Crítica a un sistema social que termina encerrando a los cuerpos libres dentro, esta vez, de un espacio aséptico, inversión de la visión hippie que primaba en el video de “Space Oddity”?

En el videoclip “[Hallo Spaceboy](#)” (Mallet, 1996), canción (1995) correspondiente al disco *Outside* (1995) –interpretado en el videoclip junto a Pet Shop Boys–, la referencia al astronauta es ahora intertextual. A este se le denomina “chico espacial” a quien se le recuerda que duerme afuera, en el espacio exterior, libre, en tanto sus custodios siguen llamándole. Tom dialoga con Bowie –en el videoclip dirigido por David Mallet–, acerca de la libertad; el uno le hace ver que no vive libre ya que el amor se ha vuelto confuso en la Tierra; el otro insiste en llamarle y recordarle que el polvo lunar le cubre.

**Figura 6: Tomas del videoclip “Hallo Spaceboy”**



El videoclip expone, mediante montaje con imágenes, algunas tomadas de films, de televisión, otras animaciones, ese mundo nuevamente caótico, dinámico, no estable. Bowie-cantante-chico-espacial está en un espacio con luces amarillas –remisión al videoclip anterior, “Ashes to Ashes”–, posando desafiante.

**Figura 7: Tomas del videoclip “Hallo Spaceboy”**



Su cuerpo y su vestuario está en cierto modo “feminizado”, andrógino; sobresale en una toma los zapatos de punta y taco fino que hacen contraste con el micrófono y los aretes: una especie de desintegración de los cánones del cuerpo vestido por otro asexual, distante. Este mismo cuerpo es también el del final de “Space Oddity” donde Tom está junto a dos mujeres de brillo amarillo. El videoclip pareciera por fin despedir a ese ser que se ha escindido de Tierra.

Y curiosamente [“Blackstar”](#) (Renck, 2016) su penúltimo videoclip, dirigido por Johan Renck, canción (2016a) perteneciente al disco *Blackstar* (2016b), se abre con la imagen de un planeta oscuro –como el de “Hallo Spaceboy”–, con una luna o sol eclipsada que ilumina tenuemente el paisaje donde está el cuerpo muerto de un astronauta. Una mujer con una cola se acerca a dicho cuerpo y al abrir su traje, descubre una calavera adornada con piedras preciosas.

**Figura 8: Tomas del videoclip “Blackstar”**



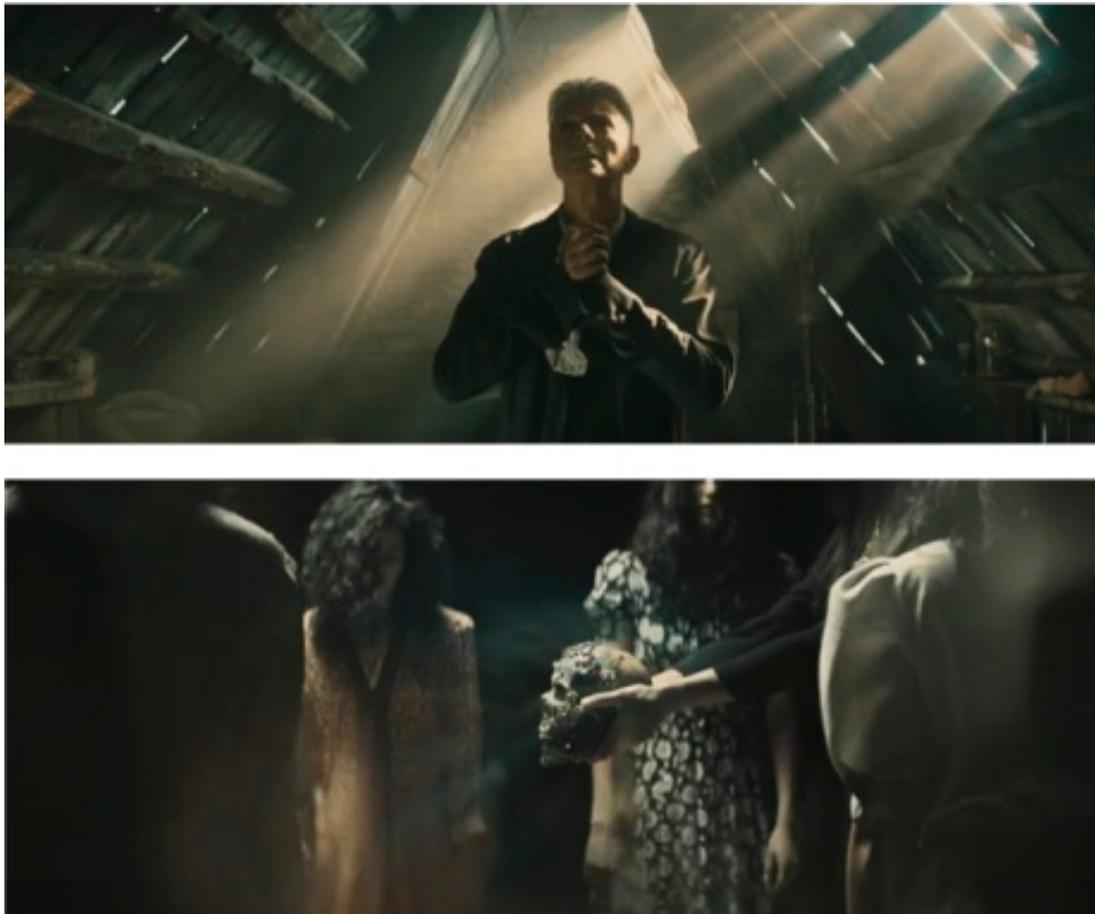
El videoclip es potente y complejo, en la misma medida que los anteriores, con la variación que en este hay un trabajo estético de notable envergadura. Esta vez se trata de la evocación de un sacrificio de un ser estelar, pero al mismo tiempo la recordación del hallazgo de un cuerpo simbólico, de un cuerpo sagrado cuya luz aún pervive no obstante su muerte. Ormen es el pueblo, es el planeta hipotético donde ya no hay una estrella de luz, sino estrella que termina o eclipsa, donde sus habitantes encandilan con ese cuerpo hallado una especie de nueva esperanza. Ormen en noruego es el nombre de serpiente, cuyo simbolismo puede ser el de la eternidad. La alusión es sobre el ser humano trascendente eterno.

**Figura 9: Tomas del videoclip “Blackstar”**



En este videoclip Bowie se presenta con un cuerpo envejecido, casi como el de un maniquí. Contrasta con ese arlequín de “Ashes to Ashes”. Tiene una venda en los ojos y en lugar de ellos unos botones. Su expresión es la de una especie de ermitaño, de alguien que ve y no ve; tiene en sus manos un libro con una estrella negra, como el del sabio del destino. Sin embargo, mientras su cuerpo envejecido, con chaqueta negra, muestra al de alguien que clama algo, en el fondo, en el coro vemos unos cuerpos jóvenes semidesnudos que tiemblan, que convulsionan, que están en estado oscilatorio, como si quisieran sacudirse de algo y les es imposible de hacerlo. ¿Cuerpos dominados frente a un cuerpo que se siente libre y autodeterminativo?

**Figura 10: Tomas del videoclip “Blackstar”**



Por otro lado, el espacio de este ser liberado es el de una casa, un lugar “agujerado” por la luz solar –en contraste con la atmósfera oscura de Ormen–; si relacionamos estas imágenes de aquellas del salón siquiátrico de “Ashes to Ashes” o del escenario iluminado de “Hello Spaceboy”, se podría afirmar que en este video Bowie refunda el cuerpo como hogar, un hogar que anuncia volver al origen.

**Figura 11: Tomas del videoclip “Blackstar”**



Para comprender esta pequeña sutileza, valga la pena reconocer en el ropaje del astronauta cadáver, del inicio del videoclip, el sello en amarillo de una cara feliz. Su hijo, Duncan Jones filmó la película *Moon* (2009) acerca de un solitario astronauta en la Luna, quien está a la espera de su retorno a la Tierra. Acaso el film también puede funcionar como intertexto a “Space Oddity”; acompaña al astronauta lunar un robot cuyo rostro, en una pantalla de computadora –piénsese en las pantallas que tiene en manos el arlequín Bowie en “Ashes to Ashes”–, es una carita feliz. *Moon* es acerca de un astronauta que se autoreplica de modo angustiante; Bowie –como Tom– en “Blackstar” sabe que autoreplicarse, refundarse tiene un límite.

### **Starman en dirección a las estrellas**

En el libro de Heinlein, *Starman Jones* [1953] –traducido y publicado en castellano como *Jones, el hombre estelar* (1955)–, el personaje, un adolescente campesino pretende convertirse en un “astrogador” en alguna misión espacial. El “astrogador” es, dentro de la ciencia ficción clásica, alguien quien conoce el arte de aconsejar y servir de guía usando la observación de las estrellas y de la matemática. Cuando Jones sube a una nave como polizón, ya en el viaje se da cuenta del error del capitán en el momento que este decide el curso de la nave para hacer un salto estelar; este hecho lleva a que la nave se transporte en otro punto del universo y se pierda.

“Space Oddity” fabula con este hecho, no obstante, dialoga y rinde homenaje a *2001, Odisea del espacio*. Bowie el artista, el músico, vendría a ser una especie de “astrogador” de la música y de las artes visuales: su propuesta estética vanguardista, *glam*, siempre ha roto los estándares y se ha mostrado desafiante. Lo interesante del caso es que los saltos estelares en el espacio del ritmo, el uso del cuerpo y de una voluntad que reafirma el amor, la necesidad de contacto humano, enfrenta la idea de soledad que sobreviene en las sociedades industrializadas.

Le Breton en su *Sociología del cuerpo* afirma, respecto al cuerpo, que este en ciertas sociedades está inscrito en una compleja red de relaciones y correspondencias donde la naturaleza humana está imbricada con el cosmos; lo que pasa en las sociedades modernas e industrializadas es que el cuerpo y el ser humano, la persona, son separadas, son escindidas del cosmos, volviéndolo solo anatomía, cosa (2002, p. 28).

De acuerdo a este problema, Tom vendría a ser la metáfora de quien, al alejarse, hace caer en cuenta a sus semejantes, los seres humanos que, entre tanto bullicio, estamos solos, pero nuestros cuerpos y nuestro espacio se ha cosificado. La paradoja, respecto a su inquietud, respecto a la idea fascinante de que pudiéramos tener compañía en el espacio, es la misma: sabemos que tenemos vecinos, pero su cercanía-lejanía, demuestra que la humanidad sigue estando sola; incluso, mediante la ciencia, la cuestión extraterrestre se ha vuelto cosa, materia, base de distintas especulaciones. Y quizá acá cabe una última pregunta: ¿No es acaso que la humanidad está sola gracias a su problemática “inteligencia”, esa que provoca el caos, la confusión, el encerramiento, la exclusión, el daño medioambiental? En este contexto, quizá vale la pena pensar ciertas partes de la letra de “Blackstar”.

## **El hombre estelas que vino del cosmos**

### **Ziggy Stardust presenta su rostro a la humanidad**

En la *Sociología del cuerpo*, David Le Breton afirma: “el cuerpo no es solamente una colección de órganos y funciones coordinadas según las leyes de la anatomía y la fisiología. En primer término, es una estructura simbólica, superficie de proyecciones que pueden vincular formas simbólicas más amplias” (2002, p. 30).

Ziggy Stardust, el *alter ego* de David Bowie, lo confirma. Es la representación de un cuerpo alienígena, “antropomorfizado”, quien llega a la Tierra para que los seres humanos tomen conciencia acerca de la situación caótica y problemática por el deterioro del medio ambiente.

Para representar este personaje, Bowie se rediseña a sí mismo. Su presentación, por lo tanto, es apoteósica: es la de una especie de extraño que canta con los acordes que en los años 70 estaban sonando: el rock.

En el diseño, Bowie se pinta, se vuelve casi transparente. Usa un traje ceñido; su cabello lleva un color rojizo cobre –o lo que sea–; tiene un parche en el ojo, o en su caso se indiferencia de los cuerpos humanos, mezcla la vestimenta femenina con la masculina y su flaco cuerpo y el cabello casi largo, le hacen parecer a un ser extraño, extravagante: el androginismo se extrema. Lo que hace es valer su estructura simbólica, medio por el cual interactúa con sus fans sobre preocupaciones sociales.

En un célebre diálogo que sostienen David Bowie y el escritor de ciencia ficción William S. Burroughs en febrero de 1974, reproducido por la revista [\*Rolling Stone\* número 155](#), podemos leer el trasfondo que estuvo detrás del diseño y creación de Ziggy Stardust, el marciano de Bowie:

Burroughs: ¿Podrías explicar esta imagen de tuya de Ziggy Stardust? Desde mi punto de vista tiene que ver con el ser del mundo en la víspera de su destrucción en los siguientes cinco años.

Bowie: El tiempo son los próximos cinco años antes de que la Tierra llegue a su fin. Esto ya ha sido anunciado en sentido que el mundo llegará a su fin por la falta de recursos naturales. [Ziggy fue presentado hace tres años]. Ziggy llegó cuando los chicos quienes tenían acceso a un montón de cosas que ellos pensaban que sí podían tener. La gente mayor perdió todo contacto con la realidad y los chicos fueron abandonados a su suerte convirtiéndose en saqueadores. Ziggy formaba parte de una banda de rock & roll y los chicos ya no les interesaba el rock & roll. No había electricidad para reproducirlo. El asesor de Ziggy le decía que debía reunir las noticias y cantarlas porque no había noticieros. Así que Ziggy se puso a hacerlas y produjo noticias terribles. “All te Young Duddes” es una canción acerca de las noticias. No era un himno a la juventud como muchos pensaban. Era completamente lo contrario<sup>ii</sup> (entrevista en Copetas, 1974).

Burroughs intuye que en la base de Ziggy Stardust que encarna Bowie está el problemático mundo contemporáneo tal como ellos lo perciben: es un mundo al borde de la destrucción. Notemos acá con más fuerza el problema de Suvin, el del distanciamiento cognitivo. En todo caso, la respuesta de Bowie es interesante. En sentido general, su declaración no se puede leer como apocalíptica, por lo menos no como los agoreros quienes pretenden el fin del mundo y exclaman salvíficas oraciones. Sino que tal declaración supone una preocupación: el agotamiento de los recursos naturales. Se trata de una crítica a la cultura del consumo promovida por quienes gobiernan el mercado y a la sociedad, a una sociedad que se va haciendo vieja y que está legando solo un mundo vacío a sus hijos, hecho que les llevaría a ser saqueadores; la pérdida de contacto con la realidad de una cultura hedonista enfrenta la posición personal de Bowie, quien creció, según afirma en el diálogo con Burroughs, en medio de la clase trabajadora. Por otro lado, Ziggy en su supuesto arribo a la Tierra, también se da cuenta que él mismo está desfasado. Los chicos ya no escuchan rock, porque no hay electricidad, porque no hay nada nuevo; es decir, no hay la energía suficiente y la creatividad e innovación para salir del estado de cosas donde ellos viven.

¿Cómo tratar de explicar que, en el interior de la sociedad, de la cultura de masas, hay un agujero negro, tal como lo dice Bowie en *Rolling Stone*? Su respuesta inicial es un disco y su representación: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972b). Sin embargo, para llegar a este proyecto ya había dado pasos iniciales con

dos discos previos: *The Man Who Sold the World* (1973b), en cuya imagen de arte aparece Bowie con vestimenta femenina que sugiere el bisexualismo; y, *Hunky Dory* (1971) en el que el artista indiferencia su rostro hasta un mostrarlo andrógino. Se puede reafirmar la idea de Le Breton, en este contexto, que el cuerpo se construye socialmente, donde el ser humano produce las condiciones simbólicas o las cualidades con las que puede ser reconocido, incluso a sabiendas que cada cual, como Bowie, entra en un campo simbólico, el musical, desde el cual elabora una cierta discursividad cargada de significaciones no convencionales (2002, p. 18). En este sentido, el carácter ficticio del cuerpo (2002, p. 33) más aún se terminaría completando con la discursividad elaborada del arte de presentación de los discos, de los videoclips, de las presentaciones públicas: la representación del cuerpo andrógino es, en efecto, un modo de penetrar en el campo del espectáculo y, desde allá, provocar imágenes ambivalentes que no pueden ser leídas como características del artista, sino como propuestas de lectura de la diversidad emergente en la sociedad.

Se puede afirmar que el disco de 1972 en realidad es una obra compleja completa –casi como una opereta–; cada canción es un capítulo de la historia de Ziggy quien anuncia a la humanidad un ser de las estrellas, alguien quien salvaría la Tierra de la destrucción; luego el propio Ziggy que se presenta como un invasor rockero; de pronto está el contacto de este ser extraterrestre con jóvenes para convencerlos para que asuman una nueva conciencia; la capacidad de dicho ser en transformarse en otra entidad; pero también el hecho que Ziggy se vuelve parte de la humanidad y termina asumiendo sus comportamientos, llevándole incluso al borde del suicidio; el personaje terminaría siendo comido por su audiencia. Pero eso no es todo, en realidad, la figura de Ziggy es presentada para transmitir la idea de que todo cantante, todo individuo que habría llegado al estrellato, es en realidad una ficción creada –acá cabe recordar algunas partes de su reciente canción “Blackstar” (2016a)–.

En el diálogo con Burroughs, Bowie señala que hay una época convulsa. Había que pisar tierra nuevamente y qué mejor si un alienígena, convertido en estrella rock, que viniese a cantar a las nuevas generaciones para que sean conscientes de una época donde prevalece la guerra, hay problemas económicos, existen conflictos generacionales; se trataba también de combatir las ideas conservadoras prevalecientes. Pisar tierra implicaría, asimismo, saber que uno es individuo y al mismo tiempo maquinaria del mercado; pero actuar de modo vanguardista supondría retar con nuevos comportamientos y nueva mirada ese momento de transición.

## **El mensajero que se anuncia**

Futurizar es, en cierto modo, actuar en función de un horizonte de expectativas nuevas. Y eso es lo que está presente en el rock de Bowie, desde *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. El rock no solo se interpreta, además se actúa

y sirve para promover acciones. Y quizá esto sea lo más interesante en la historia de los videoclips donde asimismo su técnica es algo parecido al *cut-up* de Burroughs. Performance, diseño corporal, *cut-up*, etc., entonces, se pueden considerar como el conjunto de tecnologías del cuerpo filmico-videográfico y del yo –forzando probablemente a Michel Foucault en su tesis de *Las tecnologías del yo* (2000)–.

“[Starman](#)” (Thomson, 1972) –perteneciente al disco, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*– es la canción base de presentación de Ziggy Stardust al mundo de los terráneos.

Figura 12: Tomas del videoclip “Starman”



El punto de vista lo provee un chico que escucha de pronto en una radio, la voz de un alienígena que anuncia que hay un hombre de las estrellas esperando a venir a la Tierra. Su propósito es cambiar, es “hacer volar” las mentes de los niños –en sentido de transformarles, de hacerles ver lo nuevo–. El chico oyente nos lo cuenta y nos hace cómplices; por ello nos dice que no digamos a “papá”, a la gran autoridad a riesgo que haya castigo. En el videoclip, Bowie tiene otro aspecto: su cabello está recortado, coloreado de rojo y su traje, también ceñido, es colorido; asemeja a una piel, pero a una piel camaleónica. Contrasta con el fondo oscuro. Hay un juego de colores brillantes, amarillos, con los del entorno, asemejando a una especie de espacio exterior. Por lo demás, el rostro de Bowie, su expresión es alegre; un rato mira y apunta a la cámara, es decir, a nosotros, a modo de inquirir nuestra complicidad.

Se puede decir que en *Starman* aparece con más claridad a la indistinción del cuerpo a través del vestuario. El uso de ropas femeninas, pero también la mezcla con estilos extravagantes para la cultura occidental de la época fueron los matices fundamentales.

Una primera inspiración fue *La naranja mecánica* (1972) de Stanley Kubrick, sobre todo los trajes futuristas de la pandilla que bebía leche-plus. En dichos trajes ceñidos hay una mezcla de uniforme militar y de traje desgarrado, acentuado con los bombines en la cabeza. La impresión futurista de los trajes que retrotraen lo nuevo con lo viejo es lo que llamó la atención de Bowie. Súmese a ello sus primeras experiencias, cuando adolescente, en el teatro y el mimo, con los trajes en cuya sutileza no deben sobrepasar al gesto del rostro y del cuerpo, los que le hicieron pensar que había que construir un personaje que simbolizaba un reto cultural. El rock de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, en definitiva, se postuló como una propuesta estética basada en el cuerpo, en el gesto, en la teatralidad, reforzada por el atuendo, el maquillaje y la música.

El cuerpo creado, el cuerpo auto-diseñado de Bowie, supone la exageración, la extravagancia y, cabe a repetir, la indistinción: no se trata de un hombre, sino de un ser híbrido, de un ser andrógino de rostro pálido, casi duro en su expresión, convertido en una máquina creativa sobre el escenario: de lo que se trataba era dar vida al alienígena homoerotizado, por más contradictorio que esto sea o, si se quiere, al Otro amenazante que cada vez estaría provocando la estabilidad de la sociedad. Para lograr esa indiferenciación sexual, Bowie adquirió para sus conciertos de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* la estética del kabuki japonés. En este los hombres interpretan a las mujeres; se visten, adquieren sus movimientos, los imitan; pero la clave en el kabuki es lograr que dicha interpretación, de hombres y mujeres, sea distante, logrando un efecto de objetualidad, digamos, paradójica.

**Figura 13: Tomas del documental The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars**



Este efecto de contradicción corporal se percibe en una presentación de uno de los conciertos de Ziggy Stardust. Vemos a Bowie con un traje japonés con faldón corto. Tiene botas celestes hasta las rodillas. Su cabello lacio rojo y abultado en la frente, más el maquillaje, hacen ver que el rock es una performance donde se tiene que lograr un shock visual. Las guitarras anuncian una especie de shock eléctrico.

**Figura 14: Tomas del documental The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars**





El androginismo se expresa reforzado en la secuencia del documental *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973) dirigido por Donn Pennebaker. Ziggy usa su traje-piel colorida, como la de un camaleón, donde la guitarra pareciera una especie de bastón mágico para desatar emociones.

La forma camaleónica luego se torna característica en los otros conciertos. Para muchos analistas, músicos y entendidos en el arte escénico, Bowie tuvo que encarnar al personaje hasta hacerlo vívido incluso en la vida real. Era obvio que actuaba y su propia actitud desenfadada –y a veces desenfadada– a usar el ropaje femenino o estrambótico en la calle, era el signo de la creación de un mito.

**Figura 15:** Tomas del documental *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*



El mito de Ziggy Stardust, por lo tanto, se plantea mediante un rostro y un vestuario que cada vez más se torna más elaborado.

**Figura 16:** Tomas del documental *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*



Lo que se observa, por lo tanto, es la escenificación y corporización de la ambigüedad, la que supone una mezcla de estilos, de códigos dados en el vestuario. Pues el ropaje “femenino” en Bowie tiene también su incongruencia en la diversidad de colores, el contraste con los tonos y las líneas. En el rostro del alienígena se resalta el platinado al modo de un monstruo “hermoso”, además de una especie de tercer ojo en la frente. Bowie, presenta, desde este punto de vista una estética de lo indefinido, en alusión

al personaje de ciencia ficción y el sentido que podría darle a este: la música mezcla épocas, ritmos, expresa contenidos poéticos que incluso pueden hacer dudar de sus mensajes. Lo *glam* pone de manifiesto la máscara de modo directo y el cuerpo revestido de diversas pieles. La exhibición de esta estética va a continuar con otro disco: *Aladdin Sane* (1973a), aunque esta vez más estilizada.

### **Mundos otros, habitantes alienígenas, extraños seres humanos**

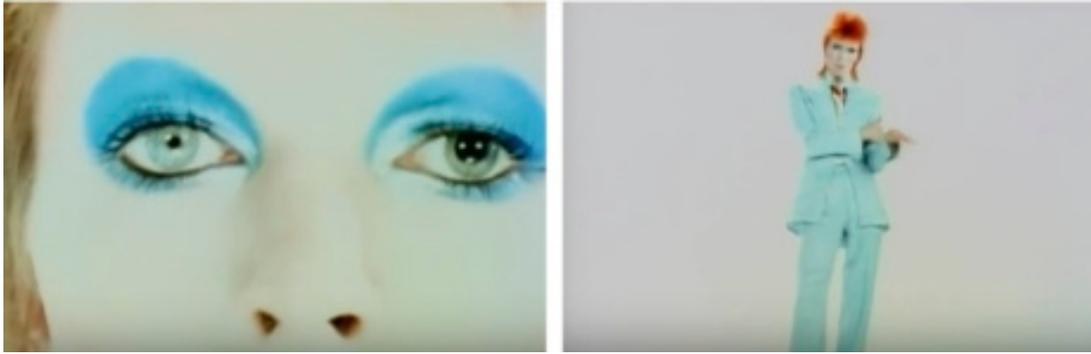
Con *Aladdin Sane* nace otro ser, otro alter ego, al “morir” Ziggy Stardust. En uno de los videos promocionales, “Drive-In Saturday” (South Bank Studios, 1973), grabado para la televisión, que es narrado por un hombre del futuro sobre un mundo posapocalíptico donde la gente tiene que ver imágenes pornográficas para poder reproducirse, Bowie ensaya una estética corporal cuasi monstruosa, como la de un *freak*. Los ojos como huecos ya habían sido mostrados en los conciertos de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, pero en este caso tienen una función ligada al espectro, por lo tanto, el intento de ensayar temas trascendentales.

**Figura 17: Tomas del programa de television para “Drive-In Saturday”**



Cierto trascendentalismo es notorio en el videoclip “Life on Mars?” (Rock, 1973) perteneciente al disco *Hunky Dory* (1971). El videoclip dirigido por Mick Rock sigue la línea que imprime *Aladdin Sane* en su concepción estética, pero en la letra alude a un conflicto existencial –una relación fracasada–, desde la cual Bowie elabora un discurso de desesperación sobre el estado del mundo. De ahí la pregunta de si hay vida en Marte, como si fuera una comparación y al mismo tiempo la sugerencia para buscar una nueva respuesta. El trasfondo del disco es la filosofía de Friedrich Nietzsche, pero la estética del monstruo bello y limpio, lanza la idea de la inocuidad corporal y sentimental.

Figura 18: Tomas del videoclip “Life on Mars?”



La diferencia, sin embargo, con el sombreado de los ojos en Ziggy Stardust, es que el nuevo ser extraño pos-Aladdin Sane se encumbra de plenos colores pasteles. Sus ojos están maquillados fuertemente de celeste o azul en contraste con el rojo de los cabellos y de los labios. Por lo tanto, el marciano virtual, el hombre estelar –aunque supuestamente “muerto”–, se ha mimetizado y está en un entorno surreal, límpido, llegando a lo minimalista.

El interés por seres de las estrellas –Ziggy Stardust– o verse conectado hacia ellos –mayor Tom–, posteriormente va a transformarse en sentido de profundizar en cuestiones respecto al acabamiento sistemático del mundo. El disco *Diamond Dogs* (1974), contiene una diversidad de canciones respecto a las mutaciones en el mundo, sobre todo en el tono distópico. Dentro de dicho disco, incluso hay un tema dedicado a la obra de George Orwell, *1894* [1949] (2005). En el disco *Scary Monsters (And Super Creeps)* (1980b), hay ciertas canciones respecto al mundo futuro; por ejemplo, recordemos una de ellas que ya comentamos antes, “Ashes to Ahes” y también “Scream Like a Baby”. La intención de este disco trasunta a lo político, leyendo el contexto mundial del momento.

La posibilidad de usar la música con sentido socio-político, entre otros, y en el campo de lo poshumano, es evidenciable en ciertos videos donde Bowie, el alien-camaleón mimetizado, se pasea por la ciudad y la cultura, donde los videos se presentan como metáforas.

Por ejemplo, el videoclip “[Loving the Alien](#)” (Mallet, 1985) –del disco *Tonight* (1984)–, dirigido por David Mallet, presenta un mundo extraño y metafísico; usa elementos estéticos con base en la obra de Giorgio di Chirico.

**Figura 19: Tomas del videoclip “Loving the Alien”**



En este video hay tres rostros y cuerpos de Bowie representados: el uno el del cantante, con terno con colores pasteles, sobresaliendo de la pintura junto a los otros músicos; el segundo, Bowie con rostro azul y boca luminosa, y al final este con rostro verde en una cama de hospital, quien besa a la enfermera; y el tercero, un Bowie gentleman en una zona semidestruida, junto a una mujer cuya vestimenta remite a alguna cultura de oriente. Se trata de tres tipos de representaciones corporales dentro de espacios distintos; entre ellos hay tensiones fundamentales como el cuerpo determinado por el orden y la geometría, por formas urbanas organizadas, pero también vacías; frente a ello el cuerpo constreñido por la propia cultura como organizadora de la presentación corporal –en el caso del gentleman–. El alien, que en este caso, es la remisión a alguien del exterior –en principio espacio exterior, pero en esencia también el extranjero– refulge, reniega, pero también es “calmado” por la mujer oriental –¿una musulmana?–. El discurso musical y audiovisual tiene que ver con la migración, con la otredad que es contigua, que es vecina. Bowie nos sugiere las relaciones interculturales de modo surreal: en realidad, todos somos como los aliens para nuestros semejantes.

Otro videoclip, sofisticado estéticamente, es el dirigido por Floria Sigismondi, “[Little Wonder](#)” (1997), del disco *Earthling* (1997). En este prevalece la deformación estética dada por la propia imagen, además del cambio de ritmo y de enfoque. El video mismo puede ser la representación de una máquina visual sobre el mundo contemporáneo el cual, paradójicamente, pareciera no ser caótico, aunque la sensación visual que desata dicho video es precisamente eso, lo confuso o lo caótico.

Figura 20: Tomas del videoclip “Little Wonder”



El videoclip parecería partir del contrafactual (ver: Eco, 2000): ¿qué pasaría con un marciano que visitaría hoy la Tierra? La letra refuerza la idea de un mundo superpoblado, sucio, desordenado, irrespirable. El espacio urbano se muestra violento donde la convivencia se ha vuelto fría: pues hay seres de todo tipo, especies de alienígenas entre ellos, los que pueden estar traficando con la pobreza, con los cuerpos, con los órganos. Así, la cosificación del cuerpo implica a una especie de momificación de los órganos. Quien ve, llama la atención del ser “intergaláctico” que está ahí, que es alguien maravilloso. Reconocemos brevemente a Ziggy Stardust como un menesteroso, por la marca en la frente y el traje camaelónico. El narrador, por lo tanto, le clama que le diga algo de su nación feliz: Marte.

El videoclip juega con los colores; su misma estética es camaleónica en orientación a lo cyberpunk. La virtud del trabajo de Sigismondi es lograr este efecto, es hacer de la imagen una piel del artista gracias a las técnicas digitales. El cuerpo está reducido; mediante la expresión mímica vemos un cuerpo curvado, cuasi agazapado, que pretende su liberación: la sobredeterminación del espacio urbano es más fuerte sobre este.

Finalmente, la sensación de extrañeza paradójica habría que verla en otro videoclip, en memoria del 11-S. La canción se llama “[New Killer Star](#)” (2003), del disco *Reality* (2003), dirigido por Brumby Boylston. La historia se narra a través de una serie de postales cuyo movimiento se logra por el efecto lenticular; esto permite mostrar dos fases de la imagen, una sobrepuesta en la otra.

**Figura 21: Tomas del videoclip “New Killer Star”**



Las imágenes muestran un espacio social de las afueras, un espacio suburbano tranquilo idílico. Esta vez son los rostros y los cuerpos de la gente común, de esa clase trabajadora, desentendida de lo que acontece en el mundo, pero atenta a sus propias vivencias. Ellos perciben un inminente accidente de un satélite espacial que ingresa a la Tierra y casi se estrella. Bowie habla, en la letra, de una brecha, de una cicatriz, de un objeto nuclear, de una estrella asesina encima de quien es el observador. A partir de ello, se discurre sobre lo cotidiano, sobre la vida, sobre lo inminente, sobre eso que está más allá de toda preocupación. Pero un accidente puede suscitar la idea del desastre. Bowie el alien ya no aparece.

### **Conclusión: seres humanos, aliens y música**

Hemos visto que los videos de Bowie nos ponen en la cuestión de lo extraño en el sentido de Suvin. Es indudable que hay más material que explorar en cuanto a su aporte a la ciencia ficción, sobre todo en letras de un sinfín de canciones de las cuales no se han realizado videoclips.

Como se ha constatado en este ensayo, por lo menos se puede trazar dos o tres tendencias respecto a su pensamiento estético sobre la ciencia ficción. El uno ligado al abrazo, al reconocimiento de seres de otras galaxias; es decir, Bowie no se muestra reticente en considerar que se puede encontrar vida inteligente en otros planetas u otras dimensiones. El otro, la probable concepción de que la Tierra sea también visitada por seres extraterrestres, a sabiendas que la vida humana es compleja, contradictoria y hasta irracional. Una tercera veta, no necesariamente alejada de las dos, tiene que ver con sus ideas más bien políticas, o sea, el reconocer que los seres humanos, a conveniencia, no logramos hermandad y más bien el modo de existencia es sobre la diferencia radical. Por ello, las alusiones a la migración, al otro violento, a la cosificación de las relaciones y cuerpos.

Por lo tanto, habría una especie de identidad entre seres humanos y aliens si en caso se comprendería el fenómeno de vida exterior como una vida interior, porque, como señalamos en la primera parte de este ensayo, el universo es la gran matriz de la cual el ser humano todavía no tiene conciencia cierta de su magnitud y su potencia. La música para Bowie, en este marco, es esclarecedora, es expresiva, es el medio para decir verdades, aunque estas suenen a fantásticas, surreales o metafísicas. Súmese a ello el poder de la imagen, en la “estetización” de la extrañeza como nuestra o como distante; este vendría a ser el secreto de la estética de ciencia ficción en la obra de David Bowie.

El artista y músico, se sabe era un gran admirador de obras, autores y referencias de ciencia ficción. El propio cine le proveyó de ideas. Hemos tratado de analizar la corporalidad, el gesto, la pose de Bowie en parte de su videografía –donde incluso él fue

codirector en ciertas obras, aunque no acreditado— para señalar un asunto gravitante en toda esta estética: la identidad.

En definitiva, Bowie estuvo tratando de concienciarnos de la identidad humana, pero una identidad otra, esa que la ocultamos por obra de la imposición del poder, de la cultura, de las convenciones sociales. No interesa acá el tema de la liberación sexual, cuestión que inmediatamente podría pensarse en cuanto a sus alusiones a la vestimenta o al maquillaje, ni sus declaraciones publicitarias sobre sus inclinaciones; lo que se debe resaltar es que estuvo más bien exponiéndonos los rasgos de una humanidad “otra” basada en el criterio de qué pasaría si habría humanos semejantes en otros planetas, además con mentalidades diferentes. Su cuerpo se simboliza para exponernos, en efecto, la visión de una realidad distinta, que puede ser impensada. Al respecto queremos terminar señalando que probablemente en el seno de su trabajo estético de ciencia ficción, gravite la obra socio -antropológico de la escritora de ciencia ficción Úrsula K. Le Guin (pensemos solo *La mano izquierda de la oscuridad* [1969] (2014)). Esta hipótesis probablemente podría ser el tema de algún futuro ensayo.

## Referencias

- Bowie, D. (1969a). *Space Oddity* [Álbum]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/space-oddity-mw0000251934>
- Bowie, D. (1969b). *Space Oddity* [Canción]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/space-oddity-mw0000251934>
- Bowie, D. (1971). *Hunky Dory* [Álbum]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/the-man-who-sold-the-world-mw0000098879>
- Bowie, D. (1972a). *Starman* [Canción] (Vol. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*). Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/song/starman-mt0008009870>
- Bowie, D. (1972b). *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* [Álbum]. New York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/the-rise-and-fall-of-ziggy-stardust-and-the-spiders-from-mars-mw0000626129>
- Bowie, D. (1973a). *Aladdin Sane* [Álbum]. Nueva York/Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/aladdin-sane-mw0000247727>
- Bowie, D. (1973b). *The Man Who Sold the World* [Álbum]. New York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/the-man-who-sold-the-world-mw0000098879>

- Bowie, D. (1974). *Diamond Dogs* [Álbum]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/diamond-dogs-mw0000597759>
- Bowie, D. (1980a). *Ashes to Ashes* [Canción] (Vol. Scary Monsters (and Super Creeps)). Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/scary-monsters-mw0000251983>
- Bowie, D. (1980b). *Scary Monsters (and Super Creeps)* [Álbum]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/scary-monsters-mw0000251983>
- Bowie, D. (1984). *Tonight* [Álbum]. Québec. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/diamond-dogs-mw0000597759>
- Bowie, D. (1995). *Hallo Spaceboy* [Canción] (Vol. Outside). Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/hallo-spaceboy-mw0000995912>
- Bowie, D. (1997). *Earthling* [Álbum]. Nueva York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/earthling-mw0000614079>
- Bowie, D. (2003). *Reality* [Álbum]. Nueva York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/reality-mw0000449983>
- Bowie, D. (2016a). *Black Star* [Canción] (Vol. Blackstar). New York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/song/blackstar-mt0052646149>
- Bowie, D. (2016b). *Blackstar* [Álbum]. New York. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/blackstar-mw0002894417/credits>
- Bowie, D., & Eno, B. (1995). *Outside* [Álbum]. Londres. Recuperado a partir de <http://www.allmusic.com/album/outside-mw0000176850>
- Boylston, B. (2003). *New Killer Star* [Videoclip]. EE.UU. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt3465326/?ref\\_=nm\\_filmg\\_dr\\_4](http://www.imdb.com/title/tt3465326/?ref_=nm_filmg_dr_4)
- Casteel, S. (2015, mayo 28). What Do A-List Celebrities Shirley Maclaine, Jimi Hendrix, David Bowie, William Shatner And Jackie Gleason Have In Common? [Revista digital]. Recuperado a partir de <http://ufodigest.com/article/celebrities-ufos-0528>
- Copetas, C. (1974, febrero 28). Beat Godfather Meets Glitter Mainman. William Burroughs, say hello to David Bowie. *Rolling Stone*, (155). Recuperado a partir de <http://www.rollingstone.com/music/news/beat-godfather-meets-glitter-mainman-19740228>
- Dick, P. K. (1995). My definition of science fiction (1981). En L. Sutin (Ed.), *The shifting realities of Philip K. Dick. Selected literary and philosophical writings* (pp. 99-100). New York: Vintage Books.

- Eco, U. (2000). Los mundos de la ciencia ficción. En U. Eco (Ed.), *De los espejos y otros ensayos* (pp. 185-192). Barcelona: Lumen.
- Fleischer, R. (1972). *Soylent Green* [Film]. EE.UU. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt0070723/?ref\\_=nm\\_knf\\_t3](http://www.imdb.com/title/tt0070723/?ref_=nm_knf_t3)
- Foucault, M. (2000). Tecnologías del yo. En *Tecnologías del yo y otros textos afines* (pp. 45-94). Barcelona: Paidós.
- Heinlein, R. (1955). *Jones, el hombre estelar*. Barcelona: E.D.H.A.S.A.
- Heller, J. (2016, enero 13). Anthems for the Moon: David Bowie's Sci-Fi Explorations [Revista digital]. Recuperado a partir de <http://pitchfork.com/features/article/9787-anthems-for-the-moon-david-bowies-sci-fi-explorations/>
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. (T. Segovia, Trad.). Madrid: Visor.
- Jones, D. (2009). *Moon* [Film]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt1182345/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1a](http://www.imdb.com/title/tt1182345/?ref_=fn_al_nm_1a)
- Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey* [Film]. Inglaterra/EE.UU.
- Kubrick, S. (1972). *A Clockwork Orange* [Film]. Inglaterra/EE.UU.
- Le Breton, D. (2002). *Sociología del cuerpo*. (P. Mahler, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Guin, U. K. (2014). *La mano izquierda de la oscuridad*. (F. Abelenda, Trad.) (4a.). Barcelona: Minotauro.
- Mallet, D. (1980). *Ashes to Ashes* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/name/nm0539950/otherworks?ref\\_=nm\\_pdt\\_wrk\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0539950/otherworks?ref_=nm_pdt_wrk_sm)
- Mallet, D. (1985). *Loving the Alien* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de <https://www.moma.org/collection/works/118114?locale=en>
- Mallet, D. (1996). *Hallo Spaceboy* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de <https://www.moma.org/collection/works/118126?locale=en>
- Orwell, G. (2005). *1984*. Madrid: Mestas.
- Ôshima, N. (1983). *Merry Christmas Mr. Lawrence* [Film]. Inglaterra/Japón/Nueva Zelanda. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt0085933/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0085933/?ref_=fn_al_tt_2)

- Pennebaker, D. (1973). *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* [Documental]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt0086643/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_35](http://www.imdb.com/title/tt0086643/?ref_=nm_film_dr_35)
- Renck, J. (2016). *Black Star* [Videoclip]. EE.UU. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt5355982/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt5355982/?ref_=nm_film_dr_3)
- Rock, M. (1973). *Life on Mars?* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt6844060/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_4](http://www.imdb.com/title/tt6844060/?ref_=nm_film_dr_4)
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2014, octubre 4). Ciencia ficción y fantasía: a propósito de “Utópica Penumbra”. Recuperado a partir de <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2014/10/04/ciencia-ficcion-y-fantasia-a-proposito-de-utopica-penumbra/>
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2016a, febrero 8). Bowie, sobre la ciencia ficción. Parte I: El músico que se fue a las estrellas [Revista digital]. Recuperado a partir de <http://www.labarraespaciadora.com/culturas/9682/>
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2016b, febrero 22). Bowie, sobre la ciencia ficción. Parte II: El hombre que vino del cosmos [Revista digital]. Recuperado a partir de <http://www.labarraespaciadora.com/culturas/bowie-sobre-la-ciencia-ficcion-parte-ii-el-hombre-que-vino-del-cosmos/>
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2016c, febrero 27). Bowie, sobre la ciencia ficción. Parte I: El músico que se fue a las estrellas. Recuperado a partir de <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2016/02/27/bowie-sobre-la-ciencia-ficcion-parte-i-el-musico-que-se-fue-a-las-estrellas/>
- Rodrigo-Mendizábal, I. (2016d, febrero 28). Bowie, sobre la ciencia ficción. Parte II: El hombre estelar que vino del cosmos. Recuperado a partir de <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2016/02/28/bowie-sobre-la-ciencia-ficcion-parte-ii-el-hombre-estelar-que-vino-del-cosmos/>
- Roeg, N. (1972). *The Man Who Fell to Earth* [Film]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt0074851/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0074851/?ref_=nv_sr_1)
- Sigismondi, F. (1997). *Little Wonder* [Videoclip]. EE.UU. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt6762732/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_67](http://www.imdb.com/title/tt6762732/?ref_=nm_film_dr_67)
- South Bank Studios. (1973). *Drive-In Saturday* [Video]. Londres: South Bank Studios. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=CG0uklc4TiA>
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.

Thomson, M. J. (1972). *Starman* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=sI66hcu9fIs>

Thomson, M. J., & Rock, M. (1969). *Space Oddity* [Videoclip]. Inglaterra. Recuperado a partir de [http://www.imdb.com/title/tt0197641/?ref\\_=nm\\_film\\_prd\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0197641/?ref_=nm_film_prd_1) y [http://www.imdb.com/title/tt6844118/?ref\\_=tt\\_rec\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt6844118/?ref_=tt_rec_tt)

## Notas

<sup>i</sup> Versiones previas de este ensayo fueron publicadas en la revista digital *La Barra Espaciadora* (Rodrigo-Mendizábal, 2016a, 2016b) y en el blog *Ciencia ficción en Ecuador* (Rodrigo-Mendizábal, 2016c, 2016d). Ciertos criterios fueron también tomados de dicha fuente (Rodrigo-Mendizábal, 2014).

<sup>ii</sup> La traducción es del autor del presente ensayo.