

DESARRAIGO, NOSTALGIA Y SOLEDAD EN LA CIENCIA FICCIÓN: CONFLUENCIA ENTRE MÚSICA, CINE Y LITERATURA EN “SPACE ODDITY” DE DAVID BOWIE

David Martínez Houghton

Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia
dhoughton@uninorte.edu.co

María Alejandra Arias Murillo

Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia
mmurilloa@uninorte.edu.co

Pedro Wightman Rojas

Universidad del Rosario
Bogotá, Colombia
pedro.wightman@urosario.edu.co

RESUMEN / ABSTRACT

Este texto propone una reflexión acerca de la asimilación que el músico británico David Bowie hizo de la ciencia ficción, específicamente en su canción de 1969, “Space Oddity” a partir de un análisis comparativo entre la canción y las obras literarias y cinematográficas que le sirvieron de inspiración. Este artículo propone una lectura sobre la forma en que una creación pop puso en evidencia el tema de la soledad y el desarraigo que implicaban los nacientes viajes espaciales. Bowie, en su propuesta musical, explora la nostalgia y el distanciamiento que experimenta el viajero espacial y los estados psíquicos y emocionales que pueden surgir en un mundo que se ve por primera vez expuesto a un nuevo tipo de soledad: la soledad cósmica. En este cruce entre ciencia ficción y pop surgen líneas de reflexión sobre los límites entre alta cultura y cultura popular, la legitimación de los discursos artísticos y la masificación del arte.

PALABRAS CLAVE: ciencia ficción, exilio, desarraigo, cultura pop, viajes espaciales.

ROOTLESSNESS, NOSTALGIA, AND LONELINESS IN SCIENCE FICTION:
THE CONFLUENCE BETWEEN MUSIC, FILM, AND LITERATURE
IN DAVID BOWIE'S "SPACE ODDITY"

This text proposes a reflection on the assimilation that the British musician David Bowie made of Science Fiction, specifically in his 1969 song, "Space Oddity". Based on a comparative analysis between the song and the literary and cinematographic works that serve as his inspiration, this article proposes a reading of how a pop creation brought to light the theme of loneliness and uprootedness implied by nascent space travel. Bowie, in his musical proposal, explores the nostalgia and estrangement experienced by the space traveler. He also explores the psychic and emotional states that can arise in a world that is, for the first time, exposed to a new type of loneliness: cosmic loneliness. At this crossroads between science fiction and pop, reflection lines emerge on the limits between high culture and popular culture, as well as the legitimization of artistic discourses and the massification of art.

KEYWORDS: science fiction, exile, uprooting, pop culture, space travel.

Recepción: 29/06/2020

Aprobación: 17/06/2021

*La mayor parte de la buena ciencia ficción trata sobre filosofía o, al menos,
profundiza en cuestiones fundamentales de la cultura humana.*

Fernando Ángel Moreno

1. HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA DE LA CIENCIA FICCIÓN: EN BUSCA DE SU LEGITIMACIÓN CULTURAL

La historia de la ciencia ficción como género ha estado marcada por el debate sobre si pertenece al segmento alto o bajo de la cultura, si se le confiere un estatuto de seriedad artística. Antes que inscribirse en uno u otro extremo de la producción cultural, el desarrollo de la ciencia ficción ha mostrado cómo sus referentes, autores, ideas y temáticas, han transitado entre el universo de lo popular y lo culto. Hasta mediados de la década del cuarenta, la ciencia ficción, al menos en su vertiente literaria, fue vista como una manifestación cultural menor, distribuida a través de plataformas de circulación masiva, sin mayores pretensiones de ser arte de alto nivel; su público objetivo estaba constituido, en su mayoría, por jóvenes y por la clase trabajadora. El contenido de estas publicaciones estaba plagado de historias sobre monstruos inverosímiles, viajes espaciales imposibles y proezas científicas irrealizables que servían como entretenimiento popular.

Sin embargo, entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX, en medio de un clima fluctuante entre la desilusión por los estragos de la guerra, el asombro por los avances tecnológicos y científicos, el desarrollo de la cultura pop, el optimismo de la posguerra y, a la vez, el temor ante la Guerra Fría, la ciencia ficción sufrió una transformación que la llevaría a convertirse en un campo de producción cultural reconocido, con temas más complejos, autores cada vez más arriesgados y dispuestos a experimentar, y un público más exigente e involucrado con las premisas propias de este universo cultural. Este proceso de legitimación, en el que la ciencia ficción adquiere reconocimiento masivo, se da fundamentalmente por los cruces inevitables que la misma dinámica cultural impuso sobre las jerarquías tradicionales del arte. Hacia finales de los años cincuenta, los autores de ciencia ficción (escritores, músicos, cineastas y demás) empezaron a crear obras complejas, con temáticas de alcance filosófico y haciendo referencia de forma indistinta a motivos de la literatura, la música sinfónica, el pop o la más ligera producción televisiva.

Aprovechando el impulso del desarrollo científico-técnico y el crecimiento inusitado de los medios masivos de comunicación, artistas como Stanley Kubrick, David Bowie y Arthur C. Clarke entendieron la ciencia ficción como un discurso artístico y cultural que, más allá del simple entretenimiento, proponía una lectura compleja y actual de los problemas propios de ese momento histórico: crisis ambientales, amenaza nuclear, desconfianza en el futuro y en las instituciones, tensiones políticas crecientes, alienación, desarrollo de la medicina, conocimiento cada vez más amplio de la astronomía, dudas en torno al significado de lo humano en un universo vasto y complejo, entre otros. En este sentido, el cambio de estatuto cultural de la ciencia ficción se inscribe en lo que autores como David Lyon y Jean François Lyotard definen como un fenómeno posmoderno, es decir, un cuestionamiento no siempre consciente de la modernidad europea. Esta crítica a la modernidad pone en evidencia, generalmente, una crisis de sentido del saber científico, un advenimiento de nuevas narrativas sobre el destino humano y un cuestionamiento de las jerarquías de la cultura. La consolidación de la ciencia ficción como práctica cultural es, sin duda, una consecuencia y un escenario de estas transformaciones. Al respecto, Lyon propone que:

El postmodernismo se refiere aquí a fenómenos culturales e intelectuales, a la producción, consumo y distribución de bienes simbólicos. Intelectualmente, un ejemplo es el abandono del “fundacionalismo” (la idea de que la ciencia se apoya sobre la firme base de hechos

observables, en la filosofía de la ciencia [...] Pero en la vida diaria, la postmodernidad puede verse en la confusión de las fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura, el desmoronamiento de las jerarquías del conocimiento, el gusto y la opinión y en el interés por lo local más que por lo universal. (Lyon 26)

Alimentándose de influencias diversas como la música de Wagner, las historias de viajeros espaciales al estilo *Doctor Who*, el cine de serie B, la pintura de Chirico o la narrativa de Mary Shelley y de H. G. Wells, Bowie, Kubrick y Clarke propusieron nuevas formas de comprender y representar lo humano en ese contexto histórico. En este sentido, pusieron en crisis las habituales distinciones entre la alta y la baja cultura, mostrando cómo estas jerarquías obedecían más a formas sociales de consumir el arte y menos a características esenciales de las obras. A modo de ejemplo, basta mencionar cómo el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss), habitualmente inscrito en el canon de la música culta, ha pasado a ser un referente inevitable de la cultura pop, gracias a su aparición en la secuencia inicial de la película de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, estrenada en 1968.

En el contexto posmoderno de influencias recíprocas, cruces y préstamos, la relación que estableció la ciencia ficción con la música rock contribuyó, a su vez, a la legitimación de este tipo de música como campo de producción cultural. Al enriquecer su propuesta con elementos visuales y literarios provenientes de otros campos, en este caso de la ciencia ficción, los artistas del rock de mediados de los años sesenta iniciaron un proceso de desprenderse del estigma de ser únicamente una música destinada al baile y al consumo, asumiendo que también podía proponer una experiencia estética significativa. De esta forma, un proceso doble de influencias y cruces artísticos contribuyó a que la ciencia ficción y el rock trascendieran su estatuto cultural: pasaron de ser vistos como entretenimiento adolescente a ser aceptados como formas dominantes de la producción artística en el marco de la cultura pop.

Siguiendo estas ideas, en este artículo analizaremos cómo la canción “Space Oddity” (Bowie 1969) absorbió y reinterpretó el tema de la soledad cósmica, motivo que también es central en la película de Kubrick que a su vez se inspira en el relato “The Sentinel” (Clarke 1951) y en la versión novelada escrita en colaboración entre Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick. Estas obras, en formatos diferentes (cine, música y literatura), dialogan para formar un entramado de experimentación formal y temática que contribuyó al proceso de renovación del discurso de la ciencia ficción y al cambio de su estatuto

cultural. La interacción temática entre canción, película y relato muestra esos cruces entre alta y baja cultura y pone en evidencia el carácter híbrido y abierto de toda expresión cultural que pretenda hablar a una generación sobre sus inquietudes existenciales y artísticas. Además, la conexión evidente de estas obras con los cambios que se vivían en el plano científico, político y social fue clave para que la ciencia ficción dejara de ser una proyección utópica y pasara a convertirse en relato de la distopía de ese momento. Estas obras, entonces, ratifican que con cada nuevo avance científico, con cada nuevo cuestionamiento sobre el verdadero poder emancipador de la ciencia y la razón ilustrada, la ciencia ficción aparece como un universo cultural necesario para la comprensión de la realidad.

En términos metodológicos, estos cruces discursivos entre música, literatura y cine se inscriben en lo que el investigador alemán Werner Wolf denomina *intermedialidad* (*intermediality*), es decir, cruces temáticos y formales entre lo que él denomina medios de expresión. Se trata de un concepto que abarca distintas formas que adquiere el diálogo entre expresiones artísticas, incluyendo la intertextualidad, la copia y el pastiche, entre otros. En este artículo, el elemento común entre los distintos medios de expresión sería el interés por representar los estados emocionales y psicológicos a los que se enfrenta el ser humano en su travesía espacial. Con respecto a la intermedialidad, Wolf propone que:

La intermedialidad, en este sentido amplio, se aplica a cualquier transgresión de los límites entre medios convencionalmente distintos... y, por tanto, comprende tanto las relaciones “intra” como las “extracomposicionales” entre diferentes medios (Wolf, “Intermedialidad” 252). “Relación” en este contexto denota, desde una perspectiva principalmente sincrónica y con referencia a los artefactos individuales, la gestación, la similitud, la combinación o la referencia, incluida la imitación. (3)¹

¹ *Todas las traducciones al español, tanto de fragmentos de la canción de Bowie, como de comentarios críticos sobre las obras aquí mencionadas, han sido realizadas por los autores del artículo.

[...] intermediality, in this broad sense, applies to any transgression of boundaries between conventionally distinct media ... and thus comprises both “intra-” and “extra-compositional” relations between different media (Wolf, “Intermediality” 252). “Relation” in this context denotes, from a mainly synchronic perspective and with reference to individual artefacts, gestation, similarity, combination, or reference including imitation.

Esta aproximación general de Wolf será entonces el marco que permitirá poner en relación una canción pop, una película y una narración. Cada una de ellas tiene un lenguaje y unas especificidades semánticas y formales propias, pero ponen en común una temática que resulta esencial para comprender los cambios profundos que vivió el mundo después de la Segunda Guerra Mundial: la soledad cósmica y la posibilidad del exilio causado por la destrucción del planeta.

2. SOBRE LA CIENCIA FICCIÓN: DE LO POPULAR A LO CULTO Y DE REGRESO AL POP

A fines de los años cincuenta, la ciencia ficción había ganado reconocimiento como un género literario establecido y en constante transformación, con un público amplio y un grupo de autores y editoriales que se exigían cada vez más en términos formales y temáticos. De la mano de escritores como Isaac Asimov y Ray Bradbury en Estados Unidos, Arthur C. Clarke y Michael Moorcock en Inglaterra, y con tribunas especializadas como *Astounding Science Fiction* y la naciente *New Worlds*, el género en su vertiente literaria estaba cada vez más establecido. En cuanto al cine y otro tipo de expresiones como el cómic, la estética de la ciencia ficción era aún vista desde el filtro de la baja cultura, como entretenimiento dirigido a sectores obreros, adolescentes y al público masculino en general, como lo revela el nacimiento de la denominada serie B en el mundo del cine. A partir de 1964, cuando Moorcock asume la dirección editorial de la revista *New Worlds*, la estética de la ciencia ficción empieza a romper con el estigma de ser paraliteratura², para empezar a problematizar las jerarquías entre alta y baja cultura. En palabras de Asimov:

La primera indicación clara de que era la gente que escribía y leía ciencia ficción la que vivía en el mundo real, y todos los demás los que vivían en el reino de la fantasía, llegó el 6 de agosto de 1945, cuando el mundo descubrió que una bomba atómica había explotado sobre Hiroshima [...] Esto no significó que todo el mundo se pusiera de pronto a leer ciencia ficción, pero sí significó que la ciencia ficción,

² Se entiende paraliteratura en el sentido que le da Solotarevsky como una escritura que se aprovecha del lugar común y la fórmula para obtener un efecto de asombro superficial y pasajero. Según esta autora, la paraliteratura carece de la función poética que, según Jakobson, subyace a la literatura.

de una vez para siempre, dejara de ser considerada como un disparate. La ciencia ficción se convirtió en algo respetable ante lo cual uno ya no se podía reír. (91)

Apostando a la publicación de relatos cada vez más experimentales y menos inscritos en la denominada *hard science fiction* (Seed 48), Moorcock abrió la puerta a propuestas más amplias, menos autorreferenciales, asociadas luego a la denominada *soft science fiction* (Seed 49-50). Además de abrir el camino a nuevos autores, los escritores asociados a la etapa clásica (*the golden age* [1938-1946]) fueron resignificados y leídos desde una óptica menos restringida a un público específico. La nueva dirección que tomó la revista *New Worlds* (fundada en 1946) resultó ser una influencia clave en la ampliación del público y en el surgimiento de propuestas más eclécticas que harían más compleja la estética de la ciencia ficción. Este proceso marcaría el nacimiento de la *new wave of science fiction* (1964-1971), definida por Edward James y Farah Mendlesohn como:

El movimiento emergente, una reacción contra el agotamiento del género, pero nunca formalizada del todo y a menudo repudiada por sus grandes ejemplares, se conoció como la Nueva Ola, adaptando la *nouvelle vague* del cine francés. Autores como Jean-Luc Godard y François Truffaut rompieron con la tradición narrativa a principios de los años sesenta, deslumbrando o desconcertando a los espectadores con los tapices del 49 (...) Christopher Priest se apropió del término para una ciencia ficción casi igualmente perturbadora, existencialmente tensa y formalmente atrevida, que se desarrolló en torno a la revista británica de ciencia ficción *New Worlds* a mediados y finales de los años sesenta. (49)³

Atento al impacto de este nuevo rumbo, un David Bowie (aún David Jones) en formación, cayó fascinado ante las posibilidades visuales y narrativas de autores como Robert Heinlein, Ursula K. Le Guin, Arthur C. Clarke y Ray Bradbury, entre otros. No es gratuito que uno de sus temas más

³ “The emergent movement, a reaction against genre exhaustion but never quite formalized and often repudiated by its major exemplars, came to be known as the New Wave, adapting French cinema’s *nouvelle vague*. Auteurs such as Jean-Luc Godard and François Truffaut broke with narrative tradition at the start of the sixties, dazzling or puzzling viewers with tapestries of 49 (...). Christopher Priest appropriated the term for an sf almost equally disruptive, existentially fraught and formally daring, that evolved around the British sf magazine *New Worlds* in the mid to late 1960s”.

emblemáticos, “Starman”, tenga el mismo nombre que una de las novelas de Robert Heinlein, *Starman Jones* (1953). La ciencia ficción adquirió un papel central en la estética de este cantante británico en sus años de formación. Esta fascinación perduró durante toda su carrera, tal y como se revela en canciones como “Life on Mars” (*Hunky Dory* 1971), “Ashes to Ashes” (*Scary Monsters* 1980) y “Blackstar” (*Blackstar* 2016) en las que explora la temática del viaje espacial. Más allá, su figura de artista excéntrico, andrógino y glamuroso está inspirada en más de un sentido por su relación con el universo de la ciencia ficción. En su célebre ensayo titulado *Subculture. The meaning of style* (1979), el sociólogo británico Dick Hebdige advertía sobre la fascinación de Bowie con la ciencia ficción. Al respecto, Hebdige propone que se trata de una forma de representar una necesidad de huida, de escapar hacia un lugar y un tiempo distintos; en la que está implícita una crítica al presente y la anticipación del porvenir:

El metamensaje de Bowie era la huida –de la clase, del sexo, de la personalidad, del compromiso obvio– hacia un pasado de fantasía (el Berlín de Isherwood, poblado por un fantasmagórico casting de bohemios malditos) o un futuro de ciencia-ficción. Cuando abordaba la “crisis” contemporánea lo hacía oblicuamente, representándola en forma metamorfoseada como un mundo sin vida de humanoides, ambiguamente celebrado y denostado. (Hebdige 88)

El alter ego más celebrado de todos los que creó durante su vida, Ziggy Stardust, era un extraterrestre que traía un mensaje en forma de glam rock para ser escuchado por los rockeros terrícolas. De hecho, el disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (1972) es un trabajo conceptual que cuenta la historia de este personaje en su paso por la Tierra. El extraterrestre, de ahí en adelante, fue metáfora de la alienación y la soledad, al mismo tiempo que el pretexto perfecto para experimentar con la apariencia física y la indumentaria. En este sentido, Bowie es el artista posmoderno por excelencia: ambiguo, inclasificable, pero sobre todo dispuesto a moverse sin límites entre las fronteras de la cultura, entre la celebración y la crítica en torno a los avances científicos, entre la profundidad filosófica y la superficialidad pop. En síntesis, un artista hecho de citas de otros textos; como él mismo acostumbraba a decir: “I’m not an artist. I’m a collector” (*Cracked Actor* 1975).

En este sentido, las relaciones entre el surgimiento de la *new wave of science fiction* y la cultura pop de los sesenta, de la que el rock era elemento central, se hicieron manifiestas en un artista como Bowie, que se inspiró de

forma indistinta en el cine de Kubrick, la literatura de Clarke o Moorcock, la performance de Marcel Marceau y el teatro kabuki, entre muchos otros. De esta forma, opera lo que el sociólogo israelí Motti Regev (1994) define como elemento central de la cultura pop, esto es, su capacidad de romper las distinciones entre alta y baja cultura, objetos cotidianos y objetos artísticos, para crear un nuevo espacio donde las formas y los lenguajes de expresión se cruzan, enriqueciendo la experiencia estética. Al respecto, Lyon, citando a Jacques Derrida, menciona que: “La vida cultural implica la producción de textos [...] que se solapan con otros textos que influyen en ellos de maneras que nunca podremos desentrañar” (Lyon 37).

3. LA CIENCIA FICCIÓN COMO DISCURSO POP

En gran medida, el proceso de consolidación de la ciencia ficción se debió a la convergencia de hechos históricos, científicos y artísticos que apuntaron en una misma dirección: extender los horizontes de la acción humana fuera del mundo conocido. En este sentido, la desmesurada y a veces artificial carrera por el desarrollo espacial, impulsada por la Guerra Fría, fue el contexto general que definió el ascenso de la ciencia ficción al centro de las prácticas y los consumos culturales. Sin embargo, este proceso de legitimación se inscribe dentro de un movimiento más amplio en el que las expresiones culturales difundidas a través de los medios masivos de comunicación empezaron a ampliar su presencia e influencia cotidiana, especialmente por el crecimiento generalizado de las clases medias en países occidentales. La cultura pop, impulsada por su inusitada ubicuidad, empezó a disputar terreno a la alta cultura, absorbiéndola a través de la parodia, el pastiche, el tributo y la imitación, dándole nuevos significados y poniéndola en diálogo con lo popular, lo extravagante, lo *kitsch* e incluso lo grotesco.

A pesar de la falta de consenso a la hora de definir lo pop, en este artículo lo entendemos como el conjunto de la producción artística que, después de la Segunda Guerra Mundial, ha sido difundida a través de los medios masivos de comunicación. Esta producción artística nace en el seno de las industrias culturales y, por ende, no es concebible fuera de la reproducción técnica y el consumo masivo. De esta forma, la música rock, el cómic, el cine y la novela de ciencia ficción son cultura pop. Esto no excluye que la pintura impresionista o la música sinfónica puedan ser citadas en el contexto de lo pop, pues una de sus características esenciales es que, a través de formas

como el pastiche y el collage, absorbe e iguala los productos de la cultura. Para Michael Compton, el pop:

se refería a las artes comerciales de circulación masiva –foto-publicidad, estilo automovilístico, películas de Hollywood y ciencia ficción– artes que tenían la misma relación con la pintura, la escultura, el teatro y la literatura que la música pop tenía con la música de la sala de conciertos (...) La gente que usaba el término valoraba estas artes urbanas y quería relacionarlas con las bellas artes. (12)⁴

Uno de los ejemplos más claros del advenimiento de lo pop a un nuevo estatuto cultural fue el trabajo intermedial de síntesis, apropiación y promoción que hizo David Bowie con las problemáticas asociadas a la ciencia ficción. Además de ser un tema que trató en casi todos sus discos de estudio, en más de una veintena de canciones e incluso en un par de sus apariciones en el cine, la figura misma de Bowie como artista encarna lo que es la ciencia ficción: utilizó su cuerpo, su apariencia física, su sexualidad y su puesta en escena para construirse a sí mismo como un personaje de ciencia ficción. Tal y como lo afirma Angela Ndalians en un ensayo sobre el tema:

Estableciendo la conexión con la ciencia ficción al principio de su carrera, Bowie se convirtió en un ‘replicador activo’ de la ciencia ficción, siendo sus vehículos su música, actuaciones escénicas, videos musicales, películas, personajes, disfraces, etc. Con cada nuevo ejemplo de un tema de ciencia ficción, con cada personaje, música o narración que Bowie presentaba, se volvía aún más activo como replicador de este género hasta el punto en que, incluso en los últimos años, cuando su música y su personaje habían abandonado el gran enfoque de la ciencia ficción, David Bowie seguía siendo asociado con la “*science fictionness*”. (145)⁵

⁴ “referred to the commercial, mass circulation arts –photo-advertising, automobile styling, Hollywood films and science fiction– arts which had the same relation to painting, sculpture, theatre and literature that pop music had to the music of the concert hall (...) The people who used the term valued these urban arts and wanted to relate them to fine art”.

⁵ “Establishing the connection with science fiction early in his career, Bowie became an “active replicator” of science fiction, his vehicles being his music, stage performances, music videos, films, personas, costumes, and so on. With each new example of a science-fiction theme, character, music, or narrative that Bowie introduced, he became even more active as a replicator of science fiction to the point at which, even in the later years when his music and

La canción “Space Oddity” marcó el inicio de este proceso de apropiación y sirve como referente fundamental para entender cómo este músico fue clave en el posicionamiento de la ciencia ficción y del rock en el mundo occidental. Con un título inspirado en la película de Kubrick lanzada un año antes, esta canción llevó temas como el distanciamiento físico, la nostalgia del planeta Tierra, el extrañamiento frente al otro y la posibilidad de dejar el hogar a un plano profundo de reflexión y, al mismo tiempo, accesible para el público masivo. Las atmósferas psicodélicas de la canción, la letra que toma al artista de rock como metáfora del *alien* en un mundo convencional, su novedosa instrumentación, el video minimalista que sugiere el viaje interplanetario y la forma lúcida como Bowie habla de la nostalgia que siente al dejar el planeta de forma inevitable, son los elementos que apuntan a convertir esta canción en un punto de referencia clave para entender por qué la ciencia ficción adquiere tanta relevancia en la vida cultural de la segunda posguerra.

4. “SPACE ODDITY”: CRÓNICA MUSICAL DE LA SOLEDAD CÓSMICA

Lanzado tan solo nueve días antes del alunizaje del Apolo 11, en julio de 1969, el single “Space Oddity” se convirtió en el primer manifiesto musical significativo de David Bowie. La coincidencia temporal de estos dos acontecimientos, uno técnico y político, el otro estético y cultural, no es gratuita. Mientras que el ahora polémico alunizaje supuso para muchos un cambio en la forma de entender nuestro lugar en el sistema solar, el lanzamiento de la canción de Bowie era una especie de constatación artística de ese cambio, una síntesis audiovisual y literaria (intermedial) de las muchas inquietudes humanas que generaba nuestra relación con el espacio exterior.

Al integrar, desde el lenguaje de la música pop, referencias al cine de Kubrick y a la literatura de Clarke, Bowie no solo estaba sentando las bases para su extensa y compleja incorporación de la ciencia ficción, sino que estaba ayudando a enriquecerla con temas como la alienación, la nostalgia de dejar la Tierra, la soledad del espacio exterior, entre otros. Como ya lo vimos en la cita de Asimov, estos temas no solo resultaban novedosos en el arte, sino que hacían parte del clima cultural y social del momento, cuando

persona had abandoned the grander focus on science fiction, he nevertheless had come to be associated with “science fictionness”.

muchas personas sintieron estos asuntos como posibilidades reales y no como amenazas distópicas. Bowie desarrolló un discurso estético a medio camino entre la espectacularidad masiva del pop y la profundidad filosófica y estética del arte supuestamente “serio”. En palabras de Ndalianis, Bowie es “un ‘fenómeno extratextual’ cuya producción y persona representaba ‘un cuerpo de textos’ que estaban embebidos de ‘pensamientos de ciencia ficción’” (Ndalianis 141)⁶. En una de las partes de la canción se escucha:

And I'm floating in a most peculiar way	Y estoy flotando de una manera
And the stars look very different today	muy peculiar
[Chorus]: For here am I sitting in a tin can	Y las estrellas se ven muy diferentes hoy en día
Far above the world	[Coro]: Porque aquí estoy sentado en una lata
Planet Earth is blue	Muy por encima del mundo
And there's	El planeta Tierra es azul
nothing I can do	Y no hay nada
	que pueda hacer

Evocando con nostalgia el mundo que deja atrás mientras contempla el planeta, acentuando a su vez en la palabra *blue* (que en la cultura pop está llena de connotaciones melancólicas), Bowie retoma esa sensación de distanciamiento que puede rastrearse en *2001: A Space Odyssey* y en el relato de Clarke. La canción, una balada folk, narra el lanzamiento al espacio del astronauta Major Tom, quien, al dimensionar su situación, empieza a reflexionar sobre la soledad y alienación que siente al alejarse de la Tierra y de aquello que ama y conoce. Es importante mencionar que la instrumentación de la canción, en la que se usa de forma novedosa un sintetizador llamado estilófono, permite la creación de atmósferas futuristas. Por su parte el trabajo de superposición (*dubbing*) que hace con la voz es un complemento para crear la imagen de un personaje que está alejándose.

Como se señaló anteriormente, uno de los rasgos que definieron el rumbo de la ciencia ficción desde la posguerra fue la incorporación de ideas y reflexiones asociadas con la experiencia psicológica y espiritual que traían consigo los viajes espaciales. Superando la idea de que se trataba solo de una aventura plagada de heroísmo, se abandona la clásica estructura del viaje del héroe (Campbell), en favor de una exploración de cuestiones relativas a la psique de los personajes, sus ansiedades, miedos y distintos estados emocionales a los que se enfrentaban en sus travesías espaciales. Porque a partir del Sputnik

⁶ “‘an extratextual phenomenon’ whose output and persona represented ‘a body of texts’ that were imbued with ‘science-fiction thinking’”.

el viaje espacial se hizo real, superando la fantasía romántica que propusiera, por ejemplo, *Flash Gordon* (Raymond). Este giro de conciencia, muy en la línea de la ciencia ficción cinematográfica de *Alphaville* (Jean-Luc Godard 1965) o *Solaris* (Andrei Tarkovsky 1972), se materializó en propuestas más arriesgadas, menos lineales y repletas de simbolismo y experimentación formal: uso de elipsis, monólogos interiores y descripciones más elaboradas de los estados de ánimo, entre otros recursos. La reconfiguración que vive la estética de la ciencia ficción en este período, le planteó al lector/espectador una experiencia más compleja que, al final, dejaba más interrogantes que certezas y le exigía una participación más activa. Estas transformaciones, como venimos argumentando, se extendieron al cine y la música a fines de la década del sesenta.

Entre estas nuevas inquietudes, la idea del desarraigo se destaca particularmente como eje narrativo o temático de la ciencia ficción que asimila Bowie en su propuesta musical. Inspirado por las múltiples historias de exilio y desplazamiento que dejó la Segunda Guerra, pero más íntimamente motivado por su carácter excéntrico, que veía en la ciencia ficción una forma de representar su visión del arte y de la vida, comprendió que el viaje espacial o la vida en otro planeta implicaba también dejar atrás un mundo. El personaje de Major Tom evoca su pasado inmediato, en este caso familiar:

Tell my wife
I love her very much
She knows

Dile a mi esposa
La quiero mucho.
Ella sabe

Luego se lamenta de no poder hacer nada mientras se aleja. Años después, cuando reaparece en la canción “Ashes to Ashes” (*Scary Monsters* 1980), Major Tom es un adicto, incapaz de recuperarse de los estragos de ese viaje que algunos entienden como metáfora de la fama y de su soledad creciente. En este tema de 1980 vuelve sobre su personaje:

Do you remember a guy that's been
in such an early song?
I've heard a rumor from ground control
Oh no, don't say it's true [...]
Ashes to ashes, funk to funky
We know Major Tom's a junkie
Strung out in heaven's high
Hitting an all-time low

¿Recuerdas a un tipo que ha estado
en una canción tan temprana?
He oído un rumor de Control de Tierra
Oh, no, no digas que es verdad [...]
Cenizas a las cenizas, funk a funky
Sabemos que el Mayor Tom es un adicto
Encadenados en el cielo
Alcanzando un mínimo histórico

En este sentido, se trata de una soledad cósmica producto del exilio, del verse desarraigado de su lugar de origen, del mundo conocido. Al respecto, las ideas del historiador palestino Edward Said sobre el exilio resultan pertinentes:

El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobio a pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre. (179)

En las obras que analizamos aquí, los logros del astronauta (del viajero espacial) adquieren también ese matiz sombrío, nostálgico, de un exiliado que, pase lo que pase, nunca estará en casa, pues su hogar es el planeta que dejó atrás. Major Tom es un exiliado y acepta su condición, aunque se sabe despojado de algo. Como todo astronauta, sabe que su viaje representa un logro, una hazaña. Sin embargo, siempre se muestra solitario, melancólico. Esta preocupación por el estado emocional y psicológico del personaje ya estaba presente en la película de Kubrick: sus personajes convirtieron el viaje espacial en un viaje de conocimiento interior. Se trataba de ideas presentes en la cultura del momento: la pregunta por cómo nos sentiríamos a nivel espiritual y psicológico en un posible viaje fuera de la atmósfera terrestre dejó de ser algo restringido al dominio científico y se volvió asunto de interés general. En el relato de Clarke, “The Sentinel”, fuente de inspiración de la película de Kubrick y a su vez de la canción de Bowie, podemos evidenciar una preocupación por caracterizar la experiencia emocional del personaje, Wilson, especialmente al final del relato:

Piense en tales civilizaciones, atrás en el tiempo contra el desvanecimiento del resplandor de la Creación, amos de un universo tan joven que la vida aún no había llegado más que a un puñado de mundos. Suya habría sido una soledad que no podemos imaginar, la soledad de los dioses que miraban al infinito y no encontraban a nadie con quien compartir sus pensamientos. (Clarke 6)⁷

⁷ “Think of such civilizations, far back in time against the fading afterglow of Creation, masters of a universe so young that life as yet had come only to a handful of worlds. Theirs

Narrado en primera persona del singular, “The Sentinel” relata el encuentro de un astronauta con un objeto misterioso que fue dejado en la superficie lunar. Testimonio de otros tiempos y otros mundos, este objeto fue un punto de inflexión en la experiencia espacial del personaje. Fatigado por el letargo y la monotonía de la vida en la estación espacial, el descubrimiento del objeto supone para él un cambio de actitud que lo lleva a enfrentar su vida en el espacio con mayor curiosidad. Pese a que parece estar muy habituado a la cotidianidad extraterrestre, su medida para todo son los recuerdos de su vida anterior: “Acabo de decir que no hay nada excitante en la exploración lunar, pero por supuesto eso no es cierto. Uno nunca podría cansarse de esas increíbles montañas, mucho más escarpadas que las suaves colinas de la Tierra” (Clarke 1)⁸.

La sensación de aventura se disipa cuando el personaje empieza a reflexionar acerca de la irrelevancia de lo humano, de su soledad cósmica, manteniendo una postura siempre introspectiva y nostálgica que, a través de las frecuentes evocaciones del hogar y de la vida en la Tierra, lo llevan a replantearse sus ideas sobre el tiempo, el destino de la humanidad y su significado. Más allá de los vínculos temáticos evidentes, especialmente el motivo de la piedra o pirámide como testimonio de otra civilización, la descripción de la experiencia psicológica y el cambio de consciencia cuando se da cuenta de las implicaciones de su descubrimiento constituyen el verdadero punto de conexión entre las obras, el eje de sus relaciones intermediales. Asistimos aquí a un movimiento dialéctico, en el que el público se ve motivado a reflexionar sobre los problemas de la ciencia ficción a causa de los estímulos intelectuales y estéticos que evidencia en sus consumos culturales. A su vez, la producción cultural de ciencia ficción no hubiera ampliado sus horizontes temáticos si no hubieran existido cambios concretos en la dinámica social, científica y cultural.

En la película, especialmente en el viaje a Júpiter, la soledad y el distanciamiento del personaje se van haciendo cada vez más fuertes, evidentes en la lentitud de los planos, en el silencio que caracteriza casi todos los momentos del filme, especialmente por su falta de diálogos. En palabras de Sergi Sánchez, “A pesar que el conflicto entre Bowman y HAL 9000 es

would have been a loneliness we cannot imagine, the loneliness of gods looking out across infinity and finding none to share their thoughts”.

⁸ “I said just now that there was nothing exciting about lunar exploration, but of course that isn’t true. One could never grow tired of those incredible mountains, so much more rugged than the gentle hills of Earth”

electrizante, Kubrick no está interesado en la noción de suspenso: lo que quiere mostrarnos es la soledad de ambos frente a la muerte” (109). Por su parte, en la novela de Clarke que sirve de base para la película, leemos:

Y el pánico era algo que Bowman entendía mejor de lo que deseaba, ya que lo había conocido dos veces en su vida. La primera vez fue de niño, cuando quedó atrapado en una línea de olas y casi se ahogó; la segunda, como un astronauta en entrenamiento, cuando un indicador defectuoso le convenció de que su oxígeno se agotaría antes de que pudiera llegar a estar a salvo. (103)⁹

Esa soledad latente, tanto en el cuento como en el filme, fue el elemento que Bowie quiso trasladar a su propuesta musical, pues entendió esta problemática como central en el universo de la ciencia ficción. La descripción que se hace en la canción de este viaje espacial se complementa con un videoclip que sugiere la experiencia del astronauta (Major Tom) dejando toda su vida para emprender un camino sobre el que apenas tiene una idea teórica. En otra parte de la canción se escucha:

Though I'm past 100,000 miles	Aunque ya he pasado las 100.000 millas
I'm feeling very still	Me siento muy quieto
And I think my spaceship knows which way to go	Y creo que mi nave espacial sabe qué camino tomar
Tell my wife I love her very much	Dile a mi esposa que la amo mucho
She knows	Ella sabe
Ground Control to Major Tom	Control de Tierra al Mayor Tom
Your circuit's dead, there's something wrong	Tu circuito está muerto, hay algo que no funciona.
Can you hear me, Major Tom?	¿Puede oírme, Mayor Tom?
Can you hear me, Major Tom?	¿Puede oírme, Mayor Tom?

En este punto, el paralelo con la película resulta evidente. En la tercera parte del filme, cuando se embarcan en la misión a Júpiter, la progresiva desconexión de la nave con la base de control, causada por la insurrección de la computadora HAL 9000, arrojó al astronauta a una situación de orfandad cósmica, lejos de su hogar y de todo contacto humano. En sus investigaciones

⁹ “And panic was something that Bowman understood better than he had any wish to, for he had known it twice during his life. The first time was as a boy, when he had been caught in a line of surf and nearly drowned; the second was as a spaceman under training, when a faulty gauge had convinced him that his oxygen would be exhausted before he could reach safety”.

sobre la estética del rock, Regev propone que las formas de arte nacidas en el contexto de la cultura pop han tenido que luchar por legitimar su significado artístico (*artistry*) frente a los apocalípticos (Eco) que profetizan el fin de la verdad en el arte por cuenta de su masificación. Según Regev, el proceso de legitimación depende casi siempre del enriquecimiento del campo autónomo de significados, es decir, de cómo se va enriqueciendo históricamente la experiencia estética al referirse a otras artes, al plantear más y mejores preguntas sobre la condición humana y sobre todo, al ganar cierto grado de autonomía formal y discursiva:

La producción de aparatos de significado de las formas culturales contemporáneas ha sido interpretada, analizada y evaluada como una estrategia discursiva de ‘probar’ su habilidad creativa. La tendencia general ha sido la de señalar la existencia de una entidad creativa, y el compromiso de esta entidad con la verdad de la obra (y no solo con su rentabilidad). El principal esfuerzo, sin embargo, ha sido demostrar la existencia de significados serios y de complejidad formal-estética en estas expresiones artísticas. (87)¹⁰

En este sentido, el cruce de ideas y significados propuesto en “Space Oddity” abrió una nueva dimensión expresiva para la ciencia ficción, decisiva para su legitimación y la del rock como prácticas artísticas. Esto ya lo había hecho Kubrick en 1968, un año atrás, en su obra *2001*, una película con un despliegue de sofisticación impresionante en el diseño de vestuario, en la escenografía, en la música, sin dejar de lado la complejidad de su apuesta narrativa y temática. Tanto la película de Kubrick como la canción de Bowie apuestan a una experiencia estética compleja, intermedial, que involucra elementos de otras artes y problemas hasta ese momento extraños al universo de la ciencia ficción. De forma paralela, el trabajo de relectura y síntesis que hace “Space Oddity” arroja una nueva luz sobre las obras de las que toma elementos, permitiendo una actualización que resulta vital para la buena salud de cualquier campo artístico. A eso alude el ensayista y crítico musical Greil Marcus cuando afirma que:

¹⁰ “The production of meaning apparatuses of the contemporary cultural forms have been interpreting, analyzing and evaluating them as a discursive strategy of “proving” their artistry. The general tendency has been to point to the existence of a creative entity, and the commitment of this entity to the truth of the work (and not solely to its profitability). The principal endeavor, however, has been to demonstrate the existence of serious meanings and of formal-aesthetic complexity in this form”.

En la cultura, la cuestión de la ascendencia resulta espuria. Toda nueva manifestación cultural reescribe el pasado, convierte a los antiguos malditos en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado para los antepasados, pues la ascendencia es legitimidad y la novedad es duda, aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como ancestros, sino como amigos íntimos. (30)

Esa especie de relectura-exorcismo del pasado implica entonces descubrir caminos no lineales desde los que ya se gestaban estéticas, modos de crear. Inspirado por Kubrick, Clarke y otros artistas, Bowie apunta a crear sinergia entre los elementos visuales, musicales y líricos, proponiendo una relectura del viaje espacial como tema que se expresa en todos los niveles: la letra de su canción, el uso del sintetizador, los arreglos vocales, el videoclip y sus particulares atuendos. Este último aspecto merece una mención especial, pues nos muestra que el trabajo de apropiación y síntesis hecho por Bowie abarca incluso aspectos de la moda. Educado artísticamente en el contexto londinense de los años sesenta, en el que la estética mod replanteó radicalmente las ideas sobre la elegancia y la apariencia juvenil, David Bowie siempre fue consciente de la importancia de los elementos visuales en la música, razón por la cual se esforzó con éxito en crear atuendos y escenografías extravagantes. Esa extravagancia era una forma de reafirmar su visión del mundo, marcada por la tensión entre el reconocimiento público como *rock star* y el aislamiento y soledad que dijo experimentar desde niño. En palabras de Jason, en un artículo para la revista *Pitchfork*:

Para Bowie, la apropiación de la ciencia ficción por parte del glam rock era una forma de expresar la otredad y el aislamiento que había sentido desde niño, sentimientos que lo llevaron a las páginas de la ciencia ficción en primer lugar. También era una forma de ocultar la fría e introvertida reserva de la ciencia ficción en la llama de la rebelión de la cultura pop. (párr. 6)¹¹

Se sentía un exiliado en su propio país y la música y su puesta en escena eran una forma de comunicarse para romper esa alienación. “Space Oddity”

¹¹ “For Bowie, glam rock’s co-opting of science fiction was a way to express the otherness and isolation he had felt since a child, feelings that drew him to the pages of science fiction in the first place. It was also a way to cloak the cold, introverted reserve of sci-fi in the flame of pop-culture rebellion”.

fue el primer intento de dar forma a su *performance* de astronauta que se va de la Tierra y cada tanto regresa con un mensaje cifrado en forma de música pop.

5. CRUCES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN: LA EXPERIENCIA DEL ASTRONAUTA

En mayo del año 2013, el astronauta canadiense Chris Hadfield grabó una versión acústica de “Space Oddity” desde la Estación Espacial Internacional (ISS, por sus siglas en inglés). El video, compartido a través de YouTube (Hadfield 2013) alcanzó más de dos millones de visitas en los primeros meses, llamando la atención sobre la pertinencia del *cover* realizado por Hadfield, quien a través de su página de Internet declaró al respecto: “Poder grabar Oddity en la Estación Espacial Internacional fue un intento de completar el círculo del arte. Fue pensado como una forma de permitir a la gente experimentar, sin que fuera dicho, que nuestra cultura ha llegado más allá del planeta” (Hadfield párr. 2). Con su trabajo de apropiación, Hadfield mostró en qué medida la canción se anticipó a crear una atmósfera sonora y poética que ayudaría a los astronautas a comprender y transmitir la naturaleza compleja de su viaje a un público que, posiblemente, jamás podrá experimentarlo.

“Space Oddity” trasciende su estatuto ficcional para ser asimilada por experiencias reales en las que un viajero espacial describe y comunica su experiencia emocional. En este sentido, la propuesta innovadora de Bowie en su aproximación a la ciencia ficción pasa de ser un hecho posible y se convierte en experiencia vivida. Al respecto, Hadfield plantea que el arte de Bowie “definió una imagen del espacio exterior, del ser interior y de un mundo que cambia rápidamente para una generación que se encuentra en la convergencia”¹² (párr. 1). La versión interpretada por Hadfield sirve para cerrar un ciclo artístico que no solo definió la trayectoria de Bowie, sino que permitió mostrar en qué medida la cultura es un proceso complejo de intercambios y asimilaciones que, al final, amplía nuestra comprensión del mundo y de nuestra experiencia vital. Michael Collins, uno de los astronautas que participó en la misión del Apolo 11, expresó mientras

¹² ““Being able to record Oddity on the International Space Station was an attempt to bring that art full circle. It was meant as a way to allow people to experience, without it being stated, that our culture had reached beyond the planet”

esperaba, completamente solo, a sus compañeros que estaban alunizando: “Estoy solo ahora, realmente solo, y absolutamente aislado de cualquier vida conocida. Yo soy todo lo que hay. Si se hiciera un recuento, el resultado sería tres mil millones más dos al otro lado de la Luna, y uno más Dios sabe qué en este lado”¹³ (Jacobs párr. 5). De esta forma, el tema de Bowie es la celebración de una conquista científica, que, al mismo tiempo, explora el costado trágico y humano de esa gesta. Es, a su manera, una crítica a la modernidad y su visión de progreso: hemos sabido llegar a la luna, pero seguimos sintiéndonos tan solos y desorientados como antes. Es una ratificación de que la ciencia ficción pudo anticiparse, desde sus orígenes en el siglo XIX, a la crisis de la modernidad y al surgimiento de nuevas narrativas sobre el progreso y el futuro de la humanidad.

La semejanza con la letra de “Space Oddity” es apenas otra muestra de estos cruces entre ficción y realidad. Vale la pena resaltar que la ciencia ficción ya había hablado acerca de los posibles retos que el hombre encontraría al salir de la Tierra. Además, en la literatura popular podría ser fácil encontrar paralelos entre la sensación de aislamiento de los astronautas con el de navegantes en la mitad del océano y colonizadores del oeste americano, atravesando los desérticos parajes en débiles carretas. Se puede argumentar, sin embargo, que estos personajes se enfrentaban a un mundo conocido y tenían posibilidades de sobrevivir con lo que podían encontrar en la naturaleza que los rodeaba. El nuevo explorador, restringido a los limitados recursos que tiene en la nave, protegido únicamente por una delgada lámina de metal, incapaz de recibir ayuda y con la posibilidad de experimentar lo pequeños que somos los seres humanos y la Tierra en ese vasto universo, lleva los sentimientos de soledad, desarraigo y miedo a un plano más real, más cercano, más visceral.

Esta nueva experiencia psíquica fue el insumo para que Kubrick desafiara al espectador con esa travesía visual hacia la inmensidad y la soledad, y para que luego Bowie enfatizara en la sensación de desarraigo y nostalgia. Pero aún podían ser tomados como hipótesis o juegos emotivos propios de artistas y que, por lo tanto, eran parte de la misma ficción en la que estaban inmersos. Con la llegada del hombre a la Luna, la realidad parece un calco de lo dicho por Bowie, pues las palabras de Collins o de Hadfield están en perfecta sintonía con la sensación de soledad de la que ya se ha hablado. Esta

¹³ “I am alone now, truly alone, and absolutely isolated from any known life. I am it. If a count were taken, the score would be three billion plus two over on the other side of the moon, and one plus God knows what on this side”.

era la hora de la verdad: estábamos preparados para estar solos en el mundo, pero ¿podríamos estar preparados para enfrentar la soledad del espacio? Las palabras del guitarrista estadounidense T. Bone Burnett sirven para tratar de responder esa pregunta: “Ciencia ficción y nostalgia se han convertido en la misma cosa” (Burnett 1988)¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ASIMOV, ISAAC. *Sobre la ciencia ficción*. Barcelona: Edhasa, 1986.
- CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1959.
- CLARKE, ARTHUR C. “The Sentinel”. *Harper Collins Science Fiction & Fantasy*. Nueva York: HarperCollins, 1991.
- COMPTON, MICHAEL. *Pop Art (Movements of Modern Art)*, Dallas: Hamlyn Publishing Group, 1970.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1984.
- HADFIELD, CHRIS. “First Canadian Astronaut to Walk in Space.” *Chris Hadfield*. 2020. <https://chrishadfield.ca/>
- HEINLEIN, ROBERT A. *Starman Jones*. Wake Forest: Baen, 2012.
- HEBDIGE, DICK. *Subculturas: el significado del estilo*. Trad. Carles Rache. Barcelona: Paidós, 2004.
- HELLER, JASON. “Anthems for the Moon: David Bowie’s Sci-Fi Explorations.” *Pitchfork* 13, 2016. <https://pitchfork.com/features/article/9787-anthems-for-the-moon-david-bowies-sci-fi-explorations/>
- JACOBS, BOB. “NASA - Statement from Apollo 11 Astronaut Michael Collins.” *NASA press release*. 2020. https://www.nasa.gov/home/hqnews/2009/jul/HQ_09-164_Collins_statement.html
- JAMES, EDWARD Y FARAH MENDLESOHN. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-science-fiction/1E7AD5D8608E14786793865CFDA1C1C5>
- LYON, DAVID. *Postmodernidad*. Trad. Belén Urrutia. Madrid: Alianza, 1999.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: Teorema, 1987.
- MARCUS, GREIL. *Rastros de carmín*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1993.
- NDALIANIS, ANGELA. “Bowie and Science Fiction / Bowie as Science Fiction.” *Cinema Journal* 57/3 (2018): 139-149. <https://www.jstor.org/stable/44867594>
- RAYMOND, ALEX. *Flash Gordon*. Vol. 1. Nueva York: King Features Syndicate, 1934.
- REGEV, MOTTI. “Producing Artistic Value: The Case of Rock Music.” *The Sociological Quarterly* 35/1 (1994): 85-102. <https://www.jstor.org/stable/4121245>

¹⁴ “Science fiction and nostalgia have become the same thing”.

- SAID, EDWARD W. *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Penguin Random House, 2013.
- SÁNCHEZ, SERGI. *Películas claves del cine de ciencia-ficción*. Barcelona: Robinbook, 2007.
- SEED, DAVID. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- SOLOTOREVSKY, MYRNA. *Literatura, paraliteratura*. Gaithersburg: Hispamérica, 1988.
- WOLF, WERNER. "(Inter)mediality and the Study of Literature". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13/3 (2011). <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>

OBRAS CINEMATOGRAFICAS

- 2001: A SPACE ODYSSEY*. Dir. Stanley Kubrick. MGM, 1968.
- CRACKED ACTOR*. Dir. Alex Yentob. Actores David Bowie. BBC, 1975.
- ALPHAVILLE*. Dir. Jean-Luc Godard. Athos Films & Chaumiane Production, 1965.
- SOLARIS*. Dir. Andrei Tarkovsky. Mosfilm/Magna, 1972.

DISCOS

- BOWIE, DAVID. "Space Oddity". *David Bowie*. Philips, 1969.
- _. "Ashes to Ashes". *Scary Monsters and super creeps*. RCA, 1980.
- _. *Blackstar*. RCA/Columbia, 2016.
- _. "Life on Mars". *Hunky Dory*. RCA, 1972.
- _. "Starman". *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. RCA, 1972.
- T. BONE BURNETT. *The Talking Animals*. Columbia, 1988.