

Extraterrestre, extraño, extranjero

Formas de lo alien en David Bowie

María Inés Castagnino

David Bowie ha muerto, y una palabra figura insistentemente en los tributos y apreciaciones de su vida y obra, escritos en su mayoría en inglés, que se han multiplicado en los medios: *alien*. En inglés, el término abarca tres acepciones: lo relativo a seres de otros mundos; lo desconocido e inquietante o desagradable; y lo relativo a un país o nación extranjera.¹ En español, tres palabras de similar raíz sirven para aludir a estas tres acepciones: extraterrestre, extraño, extranjero. A partir de este trío, es posible indagar en los alcances, formas y matices de lo *alien* en Bowie, desde el punto de vista de que, si bien en general se hace hincapié en el primero de los sentidos aquí listados, los otros se imbrican estrechamente con él e iluminan igualmente aspectos relevantes de su obra.

1. Extraterrestre

Es comprensible que este sentido de *alien* sea el que los medios han elegido casi unánimemente para englobar el aporte de Bowie a la cultura popular: las

¹ Me remito a los significados para alien proporcionados con el clásico diccionario de Oxford (Oxford English Dictionary), que copio a continuación en su inglés original:

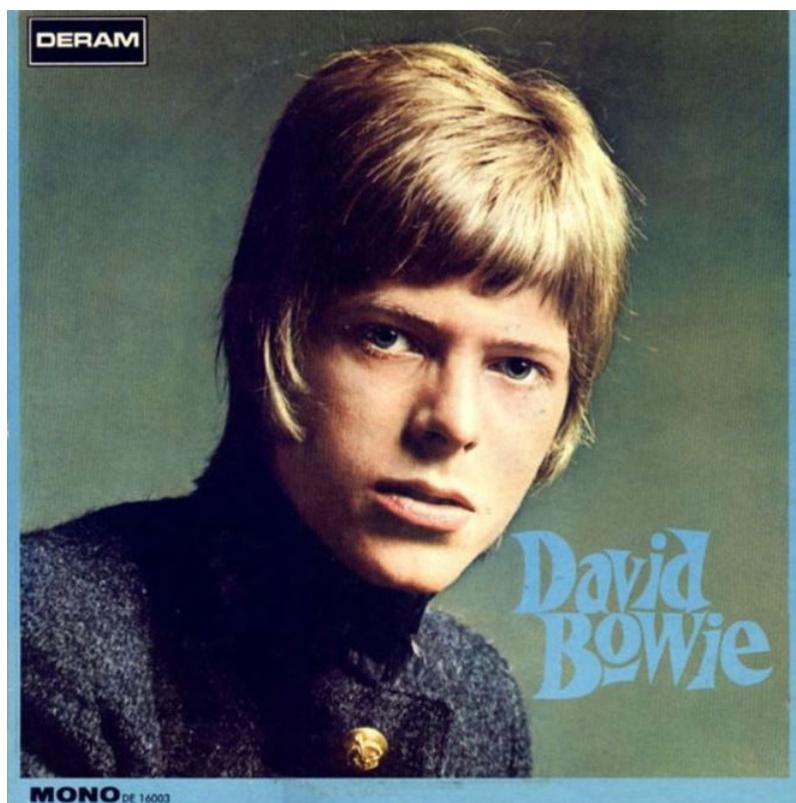
ALIEN: *Adjective* 1 *Belonging to a foreign country or nation.* - 1.1 *Unfamiliar and disturbing or distasteful* - 1.2 [ATTRIBUTIVE] *Relating to or denoting beings supposedly from other worlds; extraterrestrial: an alien spacecraft* - 1.3 *(Of a plant or animal species) introduced from another country and later naturalized.* / **Noun** 1 *A foreigner, especially one who is not a naturalized citizen of the country where they are living: an illegal alien* - 1.1 *A hypothetical or fictional being from another world.* - 1.2 *A plant or animal species originally introduced from another country and later naturalized.* .

alusiones a lo extraterrestre constituyen un motivo que atraviesa sus álbumes con inédita consistencia. Es posible rastrearlas desde una línea en un tema de su primer disco (*David Bowie*, 1967) hasta el concepto detrás del último (*Blackstar*, 2016), y se extienden incluso a su papel en la película *The man who fell to Earth* (1976). De este modo, Bowie llevó al extremo una asociación que el rock como género explotó desde sus albores en la década de 1950 –coincidentes con los de la era espacial–, como una afinidad natural, con temas como "Rocket 88" de Jackie Brenston y bandas como Bill Haley y sus Cometas: la nueva música era de otro mundo. En paralelo, el imaginario del espacio exterior se afianzaba en el dominio popular con la expansión del género de la ciencia ficción a través de revistas, novelas, películas y series de televisión. Si bien contenía el tema "Love you till Tuesday", que a su vez contenía la línea "Don't be afraid of the man in the moon because it's only me",² el primer disco solista de Bowie operaba en general sobre un imaginario local, incluso costumbrista, en consonancia con la tendencia literaria de la narrativa inglesa de los '50, que reaccionó contra la revolución del Modernismo con una vuelta a un realismo tradicional y produjo a los Jóvenes Iracundos.³ Así lo refleja la imagen de tapa, con sus colores neutros y el corte de pelo *mod* del solista, de una rebeldía 'normal', apenas subrayada por el leve estilo psicodélico de las letras del título.

La metáfora de lo extraterrestre comenzó a cristalizar con el primer *hit* de Bowie: el tema "Space Oddity", incluido en el álbum homónimo de 1969. En él, y en estrecha sintonía con su época (el disco se editó unos meses después de la llegada del hombre a la luna), Bowie emplea el imaginario espacial, tanto en un plano visual a través de la letra del tema como en un plano sonoro a través del empleo de sonidos distorsionados y efectos maquinales. Se inscribe así entre los músicos de rock que comienzan a utilizar la tecnología, especialmente

² La alusión al hombre en la luna en este contexto obedece, a mi parecer, a una imagen visual antes que a una intención de aludir concretamente al espacio: el personaje que canta se describe esperando fuera de la casa de la chica de sus amores, de noche, subido a la rama de un árbol. La línea en cuestión sugiere que la chica, al mirar por su ventana, puede ver al enamorado recortado contra la luna de fondo.

³ Conviene señalar, no obstante, que la letra del tema "We are hungry men" de ese disco prefigura los personajes mesiánicos y los futuros distópicos de temas posteriores. Por otra parte, en la medida en que la figura del outsider es central a lo que se ha construido como poética de los Iracundos, podría formularse una afinidad con la raíz *ex-/ extra-* que hace a nuestros sentidos de lo *alien* en cuanto a la idea de lo que está o proviene de afuera.

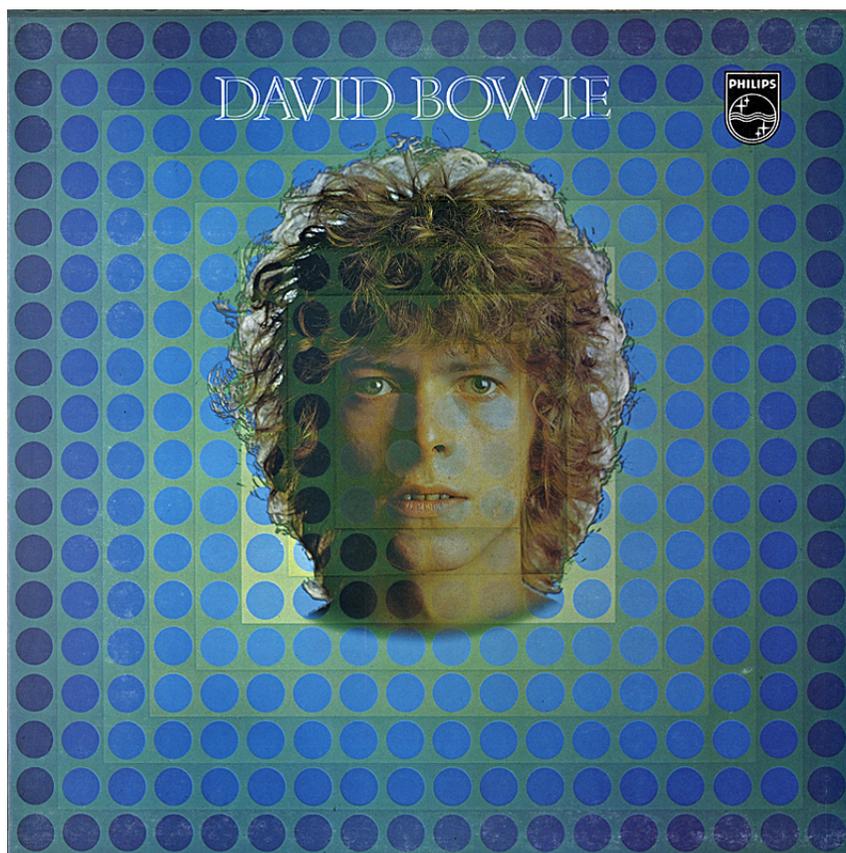


aquella puesta a disposición por los estudios de sonido, no solamente con fines técnicos, sino también artísticos. El crítico Ken McLeod señala:

En "*Space Oddity*" Bowie utiliza una serie de efectos atonales rítmicamente irregulares y sonidos electrónicos, combinados con sonidos etéreos de instrumentos de cuerdas, para representar la experiencia alienante del espacio. La combinación de sonidos electrónicos de vanguardia con timbres familiares del rock, notablemente una guitarra acústica y un redoblante, que evocan en lo sonoro la estabilidad del hogar y la tradición, provee una analogía musical para el contenido de la letra, que advierte acerca de los peligros del nihilismo tecnológico y de la alienación en un mundo cada vez más deshumanizado. (2003, 341)⁴

⁴ En todos los casos en los que se cita a McLeod y a Buckley, como sucederá a continuación,

David Buckley, biógrafo de Bowie, concuerda en que lo que hace notable a la canción es "el tradicionalismo casero de la instrumentación acústica en contraste con la extensión tecnológica de la orquestación" (2005, 55). El arte de tapa refuerza esta técnica al presentar a David Bowie visualmente decapitado, como una cabeza flotante en un espacio oscuro, distorsionada por la superposición de círculos y con un esquema de colores que la hace irradiar luz como un astro.



Bowie tenía una formación teatral, y "*Space Oddity*" es una canción dramática, por cuanto su letra está estructurada como un diálogo entre un astronauta y el control espacial en tierra que dirige su misión. El relato así configurado responde a algunos de los rasgos que Daniel Link ha rescatado como distintivos de la ciencia ficción. Por ejemplo, los términos que emplea Bowie en la traducción de las citas es de mi autoría.

la letra no son técnicamente los correctos, sino más simples e inocentes;⁵ y en el Comandante Tom ("*Major Tom*") hay algo infantil: al astronauta no se lo llama por su apellido, ni siquiera por su nombre, sino por su apodo. Esto, además de habilitar una analogía entre el viaje espacial y el juego infantil, que sugiere que ante ese espacio exterior el hombre es como un niño asomando al mundo por primera vez, evidencia el rasgo a la vez pueril y puerilizador del género (Link 1994, 7). La letra describe la curiosa epifanía/desilusión experimentada por el astronauta/niño cuando sale de su cabina y flota en el espacio.

<p>'<i>Though I'm past one hundred thousand miles, I'm feeling very still, And I think my spaceship knows which way to go... Tell my wife I love her very much – she knows.'</i> '<i>Ground Control to Major Tom: Your circuit's dead, there's something wrong. Can you hear me, Major Tom? Can you hear me, Major Tom?</i> '<i>Here am I floating round my tin can Far above the Moon. Planet Earth is blue And there's nothing I can do.'</i></p>	<p>'Aunque estoy a más de cien mil millas. Me siento muy quieto, Y creo que mi nave sabe hacia dónde ir... Díganle a mi esposa que la amo. Ella sabe.' 'Control Terrestre a Comandante Tom: Su circuito está muerto, algo anda mal. ¿Puede oírme, Comandante Tom? ¿Puede oírme, Comandante Tom?' 'Aquí estoy flotando en torno a mi lata, muy por encima de la Luna. El planeta Tierra es azul / triste Y no hay nada que yo pueda hacer.'</p>
---	--

La perspectiva desde arriba constituye una súbita revelación, que el doble sentido de *blue* vuelve a la vez visual (desde el espacio, la Tierra se ve azul) y espiritual (la Tierra se ve triste, melancólica, deprimente), y ante la cual el astronauta se siente llamado a quedar en el espacio; "*Space Oddity*" es un camino de ida, y como tal narra la conversión de un ser terrestre en un ser extraterrestre. Por otra parte, la estrecha seguidilla de adhesión a la voluntad de la nave y despedida de la esposa coincide con el "investimiento libidinal de la máquina" por el cual la misma "está en el lugar de la mujer." (Link 1994, 7) Relegada en los dos discos siguientes, la metáfora de lo extraterrestre se literalizó y expandió en el clásico *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), un álbum obsesionado particularmente con las estrellas en su sentido literal de astros celestes y metafórico de celebridades. No fue concebido en primera instancia como un disco conceptual, pero derivó paulatinamente en eso, merced a que el mismo David Bowie fue desarrollando en entrevistas y comentarios posteriores la idea de que "El álbum cuenta la

⁵ Lo técnicamente correcto sería emplear "*Mission Control*" en vez de "*Ground Control*", "*ignition sequence*" en vez de "*countdown*", y algún término más preciso en vez de "*spaceship*".

historia de una súper estrella del rock, extraterrestre y bisexual, que termina siendo víctima de su propio éxito y comete un suicidio de rock and roll" (McLeod 2003, 341). Se trata del recorrido inverso al de "Space Oddity", con el inminente descenso del extraterrestre narrado específicamente en el tema "Starman". El rasgo infantil de "Space Oddity" se renueva: la voz narrativa de la canción es la de un niño que ha captado a través de la radio un mensaje del "hombre estelar" anunciando su venida.⁶

<i>There's a starman waiting in the sky. He'd like to come and meet us, But he thinks he'd blow our minds. There's a starman waiting in the sky. He's told us not to blow it 'Cause he knows it's all worthwhile.</i>	Hay un hombre estelar esperando en el cielo. Le gustaría venir y encontrarse con nosotros, pero cree que nos volaría la cabeza. Hay un hombre estelar esperando en el cielo. Nos dijo que no lo estropeáramos, Porque sabe que vale la pena.
---	---

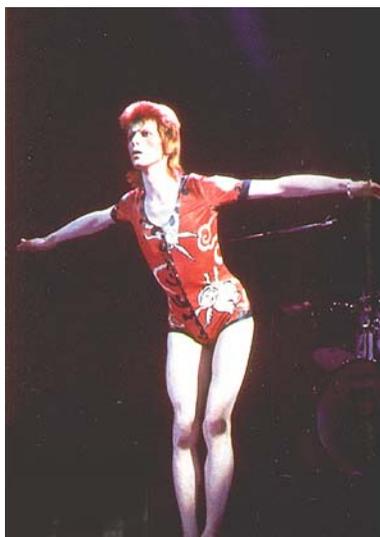
Se expresa cierto resquemor a que la mente humana no esté preparada para el contacto con este ser, pero los niños tienen la mente lo suficientemente abierta como para captar su mensaje, a diferencia de sus padres adultos, que, según la canción, se preocuparán y encerrarán a los niños si llegan a enterarse. El advenimiento del rockero marciano se da en el marco de un futuro distópico esbozado en el tema que abre el disco, "Five Years", donde una voz describe en primera persona reacciones propias y ajenas ante la noticia oficial del inminente colapso ecológico del planeta Tierra. Cual Jesucristo superstar, en "Ziggy Stardust" el mesías marciano llega, triunfa y se extingue absorbido por su propia mente y sus propios acólitos.

<i>Making love with his ego Ziggy sucked up into his mind (Oh!). Like a leper messiah, When the kids had killed the man I had to break down the band.</i>	Haciendo el amor con su ego Ziggy fue absorbido por su mente (¡Oh!). Como un mesías leproso, Cuando los chicos mataron al hombre Tuve que desmembrar la banda.
---	--

Bowie le puso el cuerpo a Ziggy en la serie de recitales que dio en 1972/73. El personaje hacía emblema de su filiación celeste al llevarla escrita en el rostro, mediante la esfera astral mística o el icónico rayo de la tapa del disco *Aladdin Sane* (1973), ambas obra del maquillador francés Pierre Laroche. Además del vestuario, el maquillaje y el corte y color de pelo, la extremada delgadez de

⁶ El rasgo dialógico del antecedente también se renueva en cierto modo, puesto que el niño comparte la excitante noticia por teléfono con un amigo, aunque sólo oímos su mitad del diálogo.

Bowie, su particular belleza y la apariencia de tener ojos de distinto color (a raíz del efecto de una pupila permanentemente dilatada) hacían de su físico un instrumento adecuado para sugerir lo extraterrestre.



Lo extraterrestre necesariamente tuvo que dar paso a otro tipo de imaginarios e inquietudes en la carrera posterior de Bowie, pero nunca fue abandonado por completo, y reapareció con potencia en los álbumes finales. *The Next Day* (2014) lo actualizó con "*The stars are out tonight*", y el último disco volvió a poner lo estelar en el centro de su concepción.⁷ El arte de tapa de *Blackstar* (2016) incluye imágenes del cielo nocturno, un ícono por título y el nombre "Bowie" escrito con fragmentos de la estrella negra.



⁷ Quizás desde un nuevo juego polisémico: "estrella negra" es también el nombre de un tipo de lesión cancerosa, aunque no de las más características del cáncer que padecía Bowie.

2. Extraño

Desconocido, inquietante, desagradable, ajeno, otro: este sentido de lo *alien* deriva de la concepción de lo extraterrestre, que necesariamente tendrá los atributos anteriores. Para McLeod,

El uso de tropos alien en la música popular es típicamente una resistencia al concepto burgués de normalidad que, en palabras de Adorno, lleva a la mismísima desintegración del sujeto.⁸ Del mismo modo las lecturas deconstructivistas de la música rock típicamente buscan explicar la música popular en términos de otredad o diferencia o cualquier otro término que aluda a su capacidad para reflejar, reprimir, dar poder o codificar al *alien*. (2003, 339)

La premisa implícita en el empleo del tropo es que, por ser ajeno a este mundo, el *alien* puede trascender binarismos inextricablemente ligados a él, como blanco-negro, rico-pobre, masculino-femenino. La llegada del hombre a la Luna remató una década de marcada turbulencia en Occidente y especialmente en los Estados Unidos, surcados por el conflicto en Vietnam y los movimientos en contra de la discriminación racial y de género, de modo tal que algunos artistas emplearon el imaginario espacial y el concepto del *alien* para representar la alienación política, sexual y racial de sectores cada vez más significativos en la sociedad. La década también es sinónimo de psicodelia: la experimentación con los efectos de expansión mental ocasionados por el consumo de drogas dotó de un nuevo sentido al viaje cósmico, que en esos casos se trasladaba al interior de la propia cabeza. Ambigüedad sexual, adicción y locura son formas de lo extraño de las que se hace eco la obra de Bowie. Él venía borroneando la dicotomía masculino-femenino desde antes del andrógino Ziggy Stardust, "La máscara *alien* de Bowie" que "era emblemática de su alienación bisexual con respecto al mundo heterosexual dominado por hombres de la música de rock" (McLeod 2003, 341). Para la época de *The Man Who Sold the World* (1970) y *Hunky Dory* (1971), Bowie había construido su imagen en base a vestidos

⁸ La referencia corresponde a: Adorno, T. (1987). 'Alienation as objectivity'. En *Philosophy of Modern Music*. London, s/d.



y cabello igualmente largos; el arte de tapa del primero de estos álbumes refuerza esa imagen con un marco de calculado decadentismo wildeano.⁹

Pero aquello que, menos de ochenta años antes, a Oscar Wilde le costó un par de años de cárcel que precipitaron su muerte, Bowie lo proclamó a los cuatro vientos en 1972, cuando declaró ser gay en una entrevista para el medio *Melody Maker*. La declaración fue de todos modos impactante, e involucró a Bowie en la causa de los homosexuales, que entonces estaban luchando fervientemente por sus derechos. Aunque algunos han considerado que Bowie usó promocionalmente la cuestión sin comprometerse efectivamente en la lucha, el mero gesto parece haber bastado. En su libro titulado *Queer Noises*, John Gill sostiene que "El mito del David 'raro' (*queer* David) fue lo suficientemente fuerte para permitir que 'raros' verdaderos como yo saliéramos del closet." (citado en Buckley 2005, 106) Así atribuye a la intervención de Bowie un sentido similar al de la declaración que Tom Stoppard pone en boca de Oscar Wilde como personaje de su obra teatral *La invención del amor*: "El resplandor de mi sacrificio iluminó cada rincón de una tierra en la que incontables jóvenes se encontraban, cada uno, en su propia oscuridad." Los matices mesiánicos de Ziggy Stardust podrían correr en un sentido similar. Bowie señaló sintéticamente la derivación natural del *alien*-extraterrestre al *alien*-extraño al parodiar el título de la película *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick,

⁹ La posibilidad de considerar a Oscar Wilde como un antecedente significativo de las actitudes de Bowie, explotada en la película *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), ha encontrado desde hace un tiempo formulaciones teórico-críticas entre las cuales se puede mencionar *The Aesthetics of Self-Invention: Oscar Wilde to David Bowie* (2004), de Shelton Waldrep, y el curioso artículo "Fame, Fashion & Fascism: The Many Masks of David Bowie", de Joseph Pearce, disponible en <http://www.theimaginativeconservative.org/2016/01/fame-fashion-fascism-the-many-masks-of-david-bowie.html>.

1968) en el título de su tema "Space Oddity". La "odisea" del título de Kubrick, que resuena con los tonos épicos y hegemónicos de su película, deviene en *oddy*, que proviene de *odd*: extraño, raro, singular. El desdoblamiento oral de Bowie al interpretar a los dos interlocutores de su letra se traslada a lo visual cuando Bowie interpreta a los dos personajes en el video original del tema; la misma persona viaja y queda en tierra a la vez, sugiriendo una dimensión mental más que física para el viaje. Se entiende la afirmación de Buckley según la cual "Space Oddity" fue "La primera indicación del interés de Bowie en el espacio exterior como metáfora del espacio interior" (2005, 60). Este desdoblamiento también refleja la esquizofrenia que, según el mismo Bowie, era el rasgo principal de Aladdin Sane, la mutación del personaje de Ziggy Stardust. Sane quiere decir "cuerdo", pero combinado con la terminación en "-in" de "Aladdin" evoca auditivamente la palabra *insane*: loco. El alto grado de mimetismo entre Bowie y su personaje abrevaba en forma alarmante en los espesos antecedentes de enfermedad mental por parte de la familia de su madre. Cuando Bowie retoma el personaje del Comandante Tom en el tema "Ashes to ashes", incluido en el álbum significativamente titulado *Scary Monsters* (1980), traza explícitamente el vínculo entre los viajes espacial, mental e inducido por el consumo de drogas.¹⁰

*We know Major Tom's a junkie,
Strung out in heaven's high.
Hitting an all-time low.*

Sabemos que el Comandante Tom es un adicto,
Colgado [10] en lo alto del cielo,
Experimentando el bajón del siglo.

Como de pasada, la relación trazada por Bowie hace notar que los extremos físicos del viaje vertical al espacio son los mismos que los extremos metafóricos del viaje mental por drogas: *high* y *low*, arriba y abajo, excitación y depresión. El tema termina con el recuerdo de la fútil admonición materna, irónica a la luz de la severa adicción de Bowie a la cocaína a mediados de los '70:

*My mamma said, "To get things done,
You'd better not mess with Major Tom."*

Mi mamá decía: "Para hacer las cosas bien,
Mejor no te metas con el Comandante Tom".

Ya es tarde. En el lapso que va de 1969 a 1980, el héroe de antaño se ha convertido en el arrojado (*jeté*) del abyecto kristeviano, "un extraviado", "un

¹⁰ Traduzco de esta manera algo caprichosa textitStrung out, cuyo sentido se vincula con la adicción. Según OED: **Strung out**: a. *Stupefied from ingestion of or withdrawal from a drug*. b. *Addicted to a drug*. 2. a. *Severely debilitated from long-term drug use*. b. *Physically or emotionally exhausted*.

viajero en una noche de huido fin" (Kristeva 2006: 16). Para él, "En un tiempo ya borroso [extrapólese 1969], lo abyecto [extrapólese el espacio exterior] debió haber sido un polo imantado de codicia. Pero ahora [...] lo solicitado hace un viraje hacia lo desterrado, la fascinación hacia el oprobio." (Kristeva 2006, 17) "Quiero bajar ya mismo" ("*Wanna come down right now*"), dice el Comandante Tom; mas no puede. Ya fuera en *épatant le bourgeois* por ostentar femineidad, rayando la demencia por la absorción en un personaje o flirteando con la muerte a través del consumo de sustancias, Bowie le puso el cuerpo tanto a lo *alien*-extraño como a lo *alien*-extraterrestre a través de Ziggy, al punto que el tema "*Loving the alien*" (Tonight, 1984) bien podría haberse llamado "*living the alien*".

3. Extranjero

En el meollo mismo del fenómeno Ziggy Stardust, lo extraterrestre se conjugaba con otra acepción de lo *alien*: lo extranjero, aquello que proviene no ya del espacio exterior, sino meramente del territorio exterior, pero que puede resultar tan extraño como si proviniera de otro planeta. La descripción de Ziggy Stardust que, en la letra del tema homónimo, lo asimila a "un gato de Japón" ("*like some cat from Japan*") con un "bronceado color blanco nieve" ("*snow white tan*"), se literalizó en los recitales de 1972/73, a medida que Bowie fue incorporando a su vestuario trajes (diseñados por Kansai Yamamoto) y maquillaje propios del estilo del teatro kabuki.

Además de señalar que "En Occidente Japón era tradicionalmente visto como una cultura '*alien*', al menos tal como se la representaba en la prensa amarilla" (Buckley 2005, 113), el biógrafo apunta:

El efecto visual general de estos shows fue el de difuminar símbolos tomados de la ciencia ficción – tacones de la era espacial, trajes con brillo y demás – con prendas estilo kabuki cuyo efecto era el de significar los códigos de otra cultura, una ajena a la sociedad occidental. En el contexto de la época, la apropiación del teatro kabuki por parte de Bowie era, para un público popular occidental, perturbador y fascinante en igual medida. (2005, 114)



En otras palabras, los tres sentidos de lo *alien* confluían en esta combinación. Si el empleo de lo japonés traía lo *alien*-extranjero al escenario como Ziggy traía lo *alien*-extraterrestre al rock-pop, la residencia de Bowie en Berlín entre 1976-77 quizás pueda leerse como un movimiento inverso, similar a la fuga del Comandante Tom en "*Space Oddity*". Impelido a adoptar una nueva perspectiva luego del "huracán Ziggy" y una estadía nefasta en Los Angeles, Bowie se va a ejercer la extranjería por cuenta propia y termina recalando en la ciudad partida, símbolo elocuente de una esquizofrenia mundial. La elección geográfica es igualmente ambigua: sanadora como primera etapa de una transición hacia el abandono de la droga, luego del consumo astronómico de Los Angeles; comprometedora porque Bowie venía de protagonizar algunos escándalos relacionados con declaraciones poco afortunadas sobre el Nazismo ("Adolf Hitler fue una de las primeras estrellas de rock"). Donde fueres, haz como vieres: con un aspecto más despojado, Bowie frecuenta los bares locales; la música que le nace en el país que fue cuna de algunos de los filósofos

más trascendentales de la historia de Occidente - la trilogía de *Low* (1977), *Heroes* (1977) y *Lodger* (1979) – es, casi naturalmente, más abstracta y compleja que su obra anterior. Cuando Bowie editó *The next day* (2014) luego de unos inusuales diez años sin sacar un disco, incluyó un tema que revisita aquellos días. La letra de "Where are we now?", *ubi sunt* devenido en *ubi sumus*, evoca un recorrido de Berlín mediante la mención de Postdamer Platz, Bösebrücke y Nürnberger Strasse por parte de la voz de alguien "perdido en el tiempo" ("a man lost in time"), solo en la multitud y "paseando a los muertos" ("walking the dead"), de una manera no del todo ajena a la de T. S. Eliot en *The Waste Land*. La década de relativa desaparición musical de Bowie transcurrió mayormente en New York, otra gran ciudad que no es la enorme Londres que lo vio nacer; sobre los efectos de esa extranjería también reflexionó en el tema "I'll take you there" de *The next day*.

<i>What will be my name in the USA? Hold my hand and I'll take you there. Who will I become in the USA? Hold my hand and I'll take you there.</i>	<i>¿Cuál será mi nombre en los EEUU? Toma mi mano y te llevaré allá. ¿En quién me convertiré en los EEUU? Toma mi mano y te llevaré allá.</i>
---	---

En otras palabras, somos invitados a abrazar el misterio de la nueva identidad que necesariamente depara un nuevo territorio.

Las variantes de lo *alien* han sido para Bowie un paraguas lo suficientemente amplio como para problematizar varias de sus inquietudes en distintas etapas de su carrera: la fama y celebridad, la enfermedad, la adicción, la identidad en la distancia. Aunque su empleo contribuyó a la construcción de la cualidad camaleónica de Bowie, en el ápice de su alienación en los años '70 él logró establecer un nexo de afinidad inquebrantable con su público. Quizás porque, pese a acercarse mucho a lo que vuelve abyecto ("... aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto."), no incurrió en la turbidez y el disimulo de lo verdaderamente abyecto (Kristeva 2006, 11). Desde entonces Bowie fue reconocido como extraterrestre, extraño, extranjero – y extraordinario, claro –, pero a la vez, por su fundamental honestidad, *alien* como nosotrxs.

Bibliografía

Buckley, James. (2005) *Strange Fascination. David Bowie: the Definitive Story*. London, Virgin Books.

Kristeva, Julia. (2006) *Poderes de la perversión*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Link, Daniel. (1994) "Prólogo". En: Link, D. (Comp.) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca Editora.

McLeod, Ken (2003) "Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music". *Popular Music*, Vol. 22, No. 3 (Oct., 2003), pp. 337-355.