

# INFECTED WITH EMOTION: JANE BADLER'S MUSIC AND THE MATURATION OF DIANA IN THE V SERIES (1983-2011)

**Gerardo Rodríguez Salas**

*University of Granada*

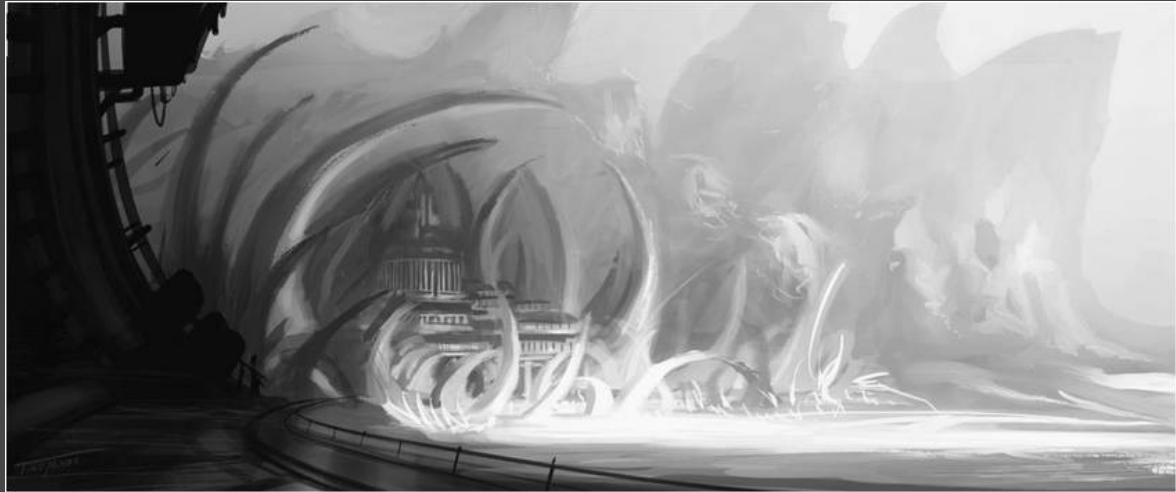
gerardor@ugr.es

**Recommended citation** || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Infected with emotion: Jane Badler's music and the Maturation of Diana in the V series (1983-2011)" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 9, 162-184, [Consulted on: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero09/09\\_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-orgnl.pdf)>

**Illustration** || CrackBag

**Article** || Received on: 18/11/2012 | International Advisory Board's suitability: 06/05/2013 | Published: 07/2013

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**Abstract** || It is a truth universally acknowledged that a single discipline is insufficient to “grasp the study of culture as a whole” (Johnson, 1986: 279). As a founding father of cultural studies, Raymond Williams already defined this field as “a vague and baggy monster” (1989: 158) that demands an interdisciplinary approach. Aware of the prejudice that the study of science fiction television shows arises in academia\*, the present study undertakes the challenge of analyzing, from a Cultural Studies perspective, a popular show—*The V Series*—which combines sci-fi and soap opera elements to catch the general viewer’s attention. This tandem will be explored in the patriarchal limitation of female agency behind the appearance of female empowerment. In opposition to these discourses, one of the show’s protagonists, Jane Badler (Diana), finally achieves a parodic effect in the alternative discourse of music, where she transcends the commonplace of female heroines/villains in audiovisual SF—e.g. Ripley in the *Alien* saga, Helena Cain in *Battlestar Galactica: Reimagined* or Elizabeth Shaw and Meredith Vickers in the latest *Prometheus*. Although mainly composed by men, Badler’s parodical music—together with her performance and self-awareness of its satirical impulse—offers an alternative realm to SF, which systematically shuts the door to empowering femininity.

**Keywords** || Science fiction television | Soap opera | Music | V Series | Gender | Jane Badler.

---

\* See J. P. Telotte’s “Introduction: The Trajectory of Science Fiction Television” (2008: 1-32).

## 0. Unmetaphoring Women: The Cooperation of Science Fiction and Soap Opera

It is undeniable that, as testified by J.P. Telotte in his *Essential Science Fiction Television Reader*, science fiction television (SFTV) has evolved from “weak imitations of cinematic science fiction” to “its own mature productions, which have, in turn, now begun to reenvision—and energize—the genre itself, making it so remarkable today” (2008: 3). Telotte’s edited collection joins books such as M. Keith Booker’s *Strange TV* (2002) and Jan Johnson-Smith’s *American Science Fiction TV* (2004) in offering a scholarly guide to the history and cultural importance of this once critically derided genre, which is nowadays “one of the key mirrors of the contemporary cultural climate” (Telotte, 2008: 3).

In his study about SFTV, Jan Johnson-Smith explains how the number of science fiction and fantasy shows skyrocketed in the United States—the context for the present study of the *V Series*—from the mid 1980s, mainly due to John Thornton Caldwell’s concept of “televisuality”<sup>1</sup>. “As the elegiac Western genre rides into the sunset, science fiction is proving a seductive replacement” (2005: 1). Regardless of the technological advances that contributed to the impact of science fiction on TV— and which, according to Telotte, represent one of the anxieties of the genre due to an increasingly sophisticated audience<sup>2</sup>—critics like Scott Bukatman argue that science fiction can be considered a “deeply American genre” because of the constant attention paid to the following themes:

Science, technology, nature run amok, alien invasion, conspiracy, disaster and space exploration that correlate with particular moments in American history such as the development of nuclear weapons, the Cold War with the Soviet Union, the Space Race, the political and social unrest caused by Vietnam, the Civil Rights movement, the growth of the blockbuster and changes to the Hollywood film industry and the complete integration of computer technology in the network society. (cf. Geraghty, 2009: 2)

For this reason, Lincoln Geraghty concludes that “[s]cience fiction, using metaphorical disguises, reflects contemporary American society” (*Ibid.*: 3). Beyond the specific American connection of SF in Geraghty, this genre offers a universal potential that has been widely discussed. Darren Harris-Fain argues that “[s]cience fiction has often been a literature of satire, critique, social commentary, or warning” (2005: 7)<sup>3</sup>. The connection between Utopian narratives (e.g. Swift’s *Gulliver’s Travels*<sup>4</sup>) and science fiction explains that the degree of fantasy allowed in both genres leads to the creation of utopias or dystopias that permit to criticize contemporary social and political models, an idea that is supported by Darko Suvin and his connection of SF with myth, fantasy, fairy tale and pastoral in opposition to

---

### NOTES

1 | I “From murky, low-quality black and white images of the 1950s ... through the action-packed but blurry and anodyne images of the 1970s to an era where far-seeing ‘tele-vision’ can finally live up to its name” (2005: 3).

2 | Telotte speaks of an “Oedipal cold war” between recent sci-fi TV shows and their antecedents, quoting Michele Pierson and Albert La Valley (2008: 4-5).

3 | Darren Harris-Fain’s introduction to his volume offers a detailed explanation of the evolution of SF and its literary merit and critical reception. In turn, Noemí Novell Monroy offers a highly illuminating background for SF and its connection with literature and film from a theoretical perspective (2008).

4 | *Gulliver’s Travels* is perceived by Harris-Fain as proto-SF (2005: 7).

naturalistic or empiricist literary genres (1979: 10). Indeed, Suvin's famous definition of SF clarifies its ultimate connection with the present-day world: "SF is a developed oxymoron, a realistic unreality... the space of a potent estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times" (*Ibid.*: viii). This is Tony Bennett's idea about cultural studies as a political project, "which focuses on the way in which cultural industries, institutions, forms and practices are bound up with, and within, relations of power" (cf. Hollows, 2000: 25)<sup>5</sup>. Indeed, this is what we find in *The V Series*, which is a symbolic, but obvious, warning against dictatorial systems through the depiction of a future dystopian model. In opposition to critics like Brian McHale, Telotte opposes the ahistorical sensibility, frequently associated with SF and its postmodernist reflexive aesthetics, and concludes that it becomes a powerful tool of "cultural deliberation and ideological exploration" (2008: 4).

This satirical dimension is what makes science fiction so appealing for gender studies<sup>6</sup>. Telotte's statement that SF is "a text of choice for a postmodern world" because of "its generic emphasis on the constructed nature of all things, including human nature" (2008: 3) is iconic to understand SF's experimentation with gender construction<sup>7</sup>. Frequently SF heroines are portrayed as powerful futuristic women. Critics like Sara Martín Alegre admit that many female readers and spectators of science fiction, including herself, become enthusiastic with the potent futuristic heroines created by men, due to purely feminist motivation or simply to the disappointment with traditional patriarchal heroes (2008). However, Martín Alegre is aware of Joanna Russ's conclusion: "There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women" (1972: 91)<sup>8</sup>. The figure of Ellen Ripley in *Alien* (1979), which, curiously enough, was conceived as a man in the original version, inaugurates the subsequent interest in female heroines of science fiction<sup>9</sup>. The study by Jeffrey A. Brown highlights the sexualized depiction of futuristic heroines. Although his focus is female cyborgs or gynoids, his conclusions can be equally applied to SF heroines, who rarely escape from this gender dimension.

The debate around the cyborg gained prominence after the publication of Donna Haraway's essay "A Manifesto for Cyborgs" (1985), where she optimistically envisioned in the cyborg new possibilities of gender reconfiguration in the blurring of human and mechanic traits. This view would break hegemonic assumptions about what she called "organistic" science and challenge cultural obsessions with master narratives. Despina Kakoudaky and Jeffrey A. Brown, however, problematize Haraway's optimism. Brown bluntly contradicts Haraway when he concludes: "[u]nfortunately, as it is envisioned in popular culture, the cyborg usually reinforces traditional gender distinctions [...]. In countless media representations the cyborg

## NOTES

5 | See also Hall (1980) and Bennet et al. (1986).

6 | This is Sara Martín Alegre's perception: "La ciencia-ficción resulta mucho más apasionante como campo abonado para los Estudios de Género académicos si se tiene en cuenta que, al proyectarse en el futuro, tiene mucho de territorio de experimentación, de alternativa a nuestro actual patriarcado" (2008). The work by Brian Attebery (2002) is highly illuminating in this respect.

7 | For a detailed study of women in SF and fantasy, see Reid (2009), particularly chapters 14 (on television) and 15 (on music).

8 | In fact, Martín Alegre devotes several articles to the study of women in science fiction, making a distinction between *soft*—with a predominance of a gender perspective—and *hard* science fiction—with a focus on technology and science—the latter of which almost invariably excludes women. In addition, she argues that SF is predominantly a masculine genre (2008: n. pag.). Joanna Russ offers a very interesting depiction of the battle of sexes in SF in her essay '*Amor Vincit Foeminam: The Battle of Sexes in Science Fiction*' (1995: 41-59). For a more detailed study of women and monstrosity in SF, Barbara Creed (1993) is a seminal source. In addition, Hollinger (1999), the volume by Penley et al, eds. (1991) and the PhD thesis by Noemí Novell (1998) shed some light on the role of women in SF.

9 | Martín Alegre (2008, 2010a: 111-12). There are iconic studies of SF with a particular focus on the *Alien* saga: Annette Kuhn's edited collection (1990), particularly chapters 6 (Kavannagh), 7 (Newton) and 11 (Creed),

continues to be gendered in a manner that very clearly armors the male version and sexualizes the female form” (2011: 95)<sup>10</sup>. Critics like Mary Ann Doane have tried to explain the appeal of gynoids in popular culture, particularly in SF. In her opinion, there is “a certain anxiety concerning the technological,” which is “often allayed by a displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea of the feminine” (2000: 110). In other words, the gynoid “unites the twin Others of technology and woman into a single commodifiable form, and the technology-based action heroine becomes the perfect fetish object” (Brown, 2011: 96)<sup>11</sup>. There seems to be consensus in the link of the cyborg and the alien with alterity and the site of the encounter with difference (Roberts, 2006: 83).

Diana in *The V Series* is not a gynoid, but the anxiety towards technology mentioned by Doane is a central idea in the series, where there is an obsession with finding answers to human illness and technology, which are projected onto the alien race. Diana epitomizes the hybrid alien—human on the surface, reptile in the inside—and, therefore, she becomes one of the recipients of this anxiety. She shares with the gynoid the alien sexualization of SF. Although Jane Badler is herself aware of the bi-dimensionality and stereotypical nature of the original Diana as a fictional *femme fatale*<sup>12</sup>, Jane Donawerth’s notion of “unmetaphor” might come handy to explain the deconstructive effect of this character over the years in the figure of her impersonator. Donawerth explains that “stories of alien women in science fiction by women thus take on, unmetaphor, and live out the cultural stereotypes of women. In each case, the narratives confront and transform the stereotypes” (1997: 107-8). Her concept of “unmetaphor” is very close to that of mimicry or masquerade of other critics like Joan Rivière (1929) or Luce Irigaray (1985)<sup>13</sup>:

This process of “unmetaphoring,” of unpacking and making explicit the metaphors by which the stereotypes work, is exactly the strength of SF as a materialist mode of writing. Instead of presenting woman as a metaphorical alien in contemporary society, an SF text can present an *actual* woman (like Ripley) as an *actual* alien, can attack the stereotype in a more direct, more vivid and more powerful manner. (Roberts, 2006: 83)

Diana is the creation of a man (Kenneth Brannath) and she thus becomes a sexual icon for male fans, but, with her music, Badler embodies Donawerth’s unmetaphor: her second album, *Tears Again* (2011), is a playful, ironic and consciously deconstructive look at her evil female roles in TV series during the 1980s, which is where the soap opera element appears. In her interview with Martin Anderson, Badler openly speaks of the soap opera dimension of the original V: “the sword-fights and the lizard wedding to Charles [...] all the seductions” (Anderson, 2008). The interviewer goes as far as to compare Jane Badler and June Chadwick—Diana’s fierce female

## NOTES

all of them with a gender-based premise; Gallardo and Smith (2004), Kaveney (2005) or the recent book by Graham (2010). The following articles are also focal in the study of Ripley: Bundtzen (1987), Cobb (1990), Miles and Moore (1992), Chien (1994), Vaughn (1995).

10 | Kakoudaki, in turn, clarifies that, “[i]nstead of creating a space outside gender, or at least having a complicated relation to sexuality, male cyborgs are represented as invincible (see *Terminator* films), whereas female cyborgs are mostly sexy and sexually exploited” (2000: 166).

11 | Brown elaborates this idea by justifying the connection of potent futuristic females (either women or machines) with the predominantly male fan-base: “The sexualized depiction of gynoids in science fiction and action film, television, comics, animation, and video games is, on the one hand, typical of the way popular culture fetishizes women in general. While visual science fiction occasionally challenges conceptions about feminine beauty, it usually panders to the more lurid expectations of male fans. Modern science fiction women are usually portrayed more in the ass-kicking action heroine mode than the erotic damsels-in-distress version popular in the pulp magazines of the 1930s and 1940s, but she is still as sexy as ever—witness the dozens of fan-run websites dedicated to cataloging the beautiful women of science fiction” (2011: 96).

12 | “It wasn’t like there were loads of dimensions to that character [Diana]. It was pretty much that she was just one way” (Interview with David Anderson, 2008: n. pag.).

13 | Catherine Porter explains the strategy of mimicry in Irigaray: “An interim strategy

enemy in the 1984 TV series—with the Alexis and Krystle of the sci-fi world (*Ibid.*).

In its accommodation of soap opera elements, *The V Series*, particularly in its 1984 TV show sequel<sup>14</sup>, embodies the empowerment of women and the creation of an alternative gender discourse, as epitomized by the female rivalry between Diana and Lydia, which stole the show in 1984. In spite of the academic rejection of soap opera<sup>15</sup>, Martha Nochimson defends how this genre challenges male-dominated Hollywood formulas and invents strong, active female characters, thereby creating unorthodox narratives of feminine desire<sup>16</sup>. In opposition to mainstream discourses that have defined soap opera as the “backward child of media,” Nochimson defends its potential as an anxiety *locus*, which inevitably reminds of the cyborg anxiety previously discussed in Doane and Roberts: “Soap opera is too often viewed as a cheap version of the most melodramatic and conventional movies. This derogation bespeaks not the real nature of soap opera but a combined denial or anxiety shared by otherwise unlikely allies: most power brokers, most academics, and some feminists” (1992: 4)<sup>17</sup>. Nochimson also speaks about its ironic potential (“ironic recovery of the feminine through a most unexpected means,” *Ibid.*), which is close to Donawerth’s unmetaphor.

The connection of SF and soap opera as generating, in Nochimson’s words, “renegade discourse[s]” (1992: 11) will be central to understanding their *apparently* cooperative task in transcending the depiction of essentialist gender in *The V Series*. On the surface, Diana’s evolution from the original show to the remake suggests a psychological complexity and control that evince an empowered woman who goes beyond the sexual reductionism of patriarchal discourses. However, the present study questions Dannielle Blumenthal’s perception of soap opera (and of SF) as “praxis,” that is, as “purposeful, transformative, and empowering for women” (1997: 5). Badler is aware of the reductionism of this tandem in audiovisual SF female representations and resorts to the musical field as a deconstructive alternative that will allow her to envision an alternative realm for powerful and self-conscious femininity. The link between SFTV in the particular case of *The V Series* and Jane Badler’s musical career as deconstructing her SFTV roles will be the focus of the present analysis.

## 1. “She was just one way:” Diana in the original *V* and 1983-4 spin-offs

The original *V*, both in the 1983 TV mini-series and its sequel and full-length TV series (1984), uses science fiction not precisely to

---

### NOTES

for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her” (Irigaray, 1985: 220).

14 | Badler herself admits that the TV sequel to the original miniseries “wasn’t actually as good” and “spiraled into a soap-opera in outer space” (Anderson, 2008: n. pag.; Cullen, 2008: n. pag.).

15 | Nochimson speaks of “a priori rejection by the intellectual and power establishments” and a “[t] rivialization of the genre” which is “built into the very term *soap opera*—a name the industry did not give itself: stories that sell soap” (1992: 12). Nochimson argues that “good soap opera provides a cultural experience for the spectator as valid as that provided by any good production of any art form” and concludes that “academics who enjoy soap opera are hesitant to enshrine their fascination in print. In so doing, they acquiesce to the prevailing opinion of critics, who view any extended discussion of the topic as unnecessary, preferring to register disdain in parenthetical asides” (12). Hollows is even more blunt: “Those forms which have been or were classified as ‘feminine’ were often also classified as ‘rubbish’ and ‘unworthy’ of analysis” (2000: 30).

16 | She follows the feminist tradition of critics like Tania Modlesky, Mary Ann Doane, Nancy Chodorow, Carol Gilligan, Mary Field Belenky, and Mary Daly.

17 | This anxiety is further clarified in the following statement: “A narrative form

recreate an alternative and novel alien society. On the contrary, the series is Kenneth Johnson's adaptation of Sinclair Lewis' anti-fascist novel *It Can't Happen Here* (1935), where American fascists are changed into man-eating aliens in order to make the script more marketable. With its evident changes, the futuristic structure of the visitors proves to be a faithful copy of earthly patriarchal models, thus fulfilling Harris-Fain's goal in SF: it has often been "a literature of satire, critique, social commentary, or warning" (2005: 7). *V* is a clear warning against any Nazi or dictatorial system and an allegory of the animal condition of mankind beneath our human skin, just like the visitors are reptiles behind their human appearance. However, as regards gender politics, the series reproduces what Nochimson calls "essential gender" (1992: 4) and is full of stereotypes.

Diana, Commander of the Visitors, epitomizes the sexually charged and charismatic female icon of SF. However, a close inspection of this character reveals that she is a prototypical gender construction that stands for male sexual fantasy in her connection with alterity. She embodies the illusion of female hegemony through the inversion of the so-called "scopophilic economy." Laura Mulvey defines *scopophilia* as the economy which "arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight" (1993: 18). Mulvey considers that woman has always been the object of desire within this scopophilic economy while man has always been the subject or voyeur. In this sense, she argues that "pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly" (*Ibid*: 19)<sup>18</sup>. This scopophilic economy is broken in *V*, when in episode 1 of the original miniseries, while the journalists Mike Donovan and Kristine Walsh are kissing, Diana is the voyeur actively looking at them through the TV set with obvious undertones of George Orwell's *1984*, whose hypothetical society in the future coincides with the date of the TV series.

Diana is presented as unscrupulous when it comes to attaining her goal. The show is full of examples where she is aware of using her sex appeal to control mostly men, but also women. There are countless studies that expose the absence of lesbians and bisexual women from history. Critics like Lori B. Girshick conclude that "[m]ale dominance demands lesbian invisibility, since the threat of total independence from men is implied. If heterosexuality were not compulsory, women might not choose it, given the inequality built into the system of patriarchy" (2002: 50)<sup>19</sup>. Girshick mentions pornography as a form of male power over women, which might explain the ever-present fantasy of bisexual and even lesbian women in it, as a safe way to calm male anxiety over women's control. Diana in *V* frequently flirts with the bisexual role, but there is always a hint that causes no real harm in the spectator and is mostly interpreted as a role she plays to

---

## NOTES

associated primarily with women, soap opera tends to provoke the same mix of desire and disdain that femininity itself produces in our culture" (Nochimson, 1992: 11).

18 | She elaborates on this idea by stating that "[w]oman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle ... and plays to and signifies male desire" (19).

19 | Girshick elaborates this idea in the chapter "The Societal Context of Homophobia, Biphobia, and Transphobia" (2002: 31-48).

gain control. The most evident case is her homoerotic flirtation with Kristine Walsh in the two miniseries. In 1x01 Diana touches Kristine's shoulder in a very sensual way while praising her for her physical look and loyalty to the visitors—a clear indication of her ulterior motif. In 2x01, their apparent homoerotic sisterhood is enhanced but, when Kristine is caught by Stephen—one of the visitors-in-chief, and Diana's lover—in a forbidden area of the mother ship, so that her loyalty to the visitors is put at stake, Diana confesses that she has no friends among humans. This cold revelation is confirmed when, after Commander John is unmasked, Diana kills Kristine in cold blood upon discovering that she supports The Resistance, which proves that her friendship with Kristine was interested as a way to control the visitors' public persona.

Whether Diana's homoeroticism is real or not, she uses her sexual appeal to control men and thus becomes a symbolic queen bee surrounded by male drones eager to impregnate her—she openly keeps affairs with visitor soldiers like Bryan or Stephen and uses her body to try to seduce humans like Donovan—, an idea that seems to be taken from W.H. Hudson's dystopian novel *The Crystal Age* (1887)<sup>20</sup>. Although Diana does not hierarchically occupy the highest position in the visitors' rank, the impression on the viewers is that she is the queen of a matriarchal system where male visitors are as easily ensnared by women's sexuality as men from earth. There are several suggestions that Diana is also having an affair with the leader John. It is interesting to see how alien women can perceive their own sexual strategies in opposition to men's blindness, just like in our patriarchal system. Women's rivalry on their way to power is epitomized by the tension between Pamela and Diana in the second miniseries, a soap opera touch that anticipates a more consistent exploitation in the classic rivalry between Diana and Lydia in the TV series. Sex and power are clearly connected when Pamela reminds Diana not to forget her lower rank, to which Diana replies that she has the leader's special favor. If her sexual affair with John is not sufficiently clear, Pamela clarifies that “sex for favors is as old as ambition. And sex is too fragile a foundation to handle your ambition” and, in order to hurt Diana, she reminds her that her “lover” has sent her 56 trillion miles away (2x02).

Behind the mask of extreme femininity<sup>21</sup>, there is a masculine side in these alien amazons, which justifies their subsistence in the visitors' patriarchal system. Pamela is clearly presented and highly respected—and so is Diana—as an expert in military issues. This military respect to alien women contrasts with Mike Donovan's chauvinistic comment about Julie Parish's commandship of The Resistance, when he asks: “Who's in charge here?” and, after knowing it is Julie, he condescendingly replies: “Who? Her? That kid? She's one smart kid” (1x02). In the visitors' world, women are allowed to express their

---

## NOTES

20 | The corporeity of women is mainly reflected in the sexual use of their body for ulterior motifs, but it is also a locus to reflect their subjugation. In 1x02, a visitor called Barbara, who sympathizes with The Resistance and belongs to the Fifth Column, asks to be shot in order to help Mike Donovan escape from the mother ship.

21 | In the shuttle confrontation over the mountain camp (1x02), Diana's facial skin is damaged, thus revealing her reptile appearance. She orders retreat as she does not want anybody to see her in that state, a clear indication of her feminine coquetry.



masculine, sanguinary side, which, curiously enough, finds a perfect outlet in the female rivalry promoted in patriarchal systems—an idea that Jane Badler would playfully explore in her song “I Don’t Trust Women.” Diana is the clearest example. She develops an obsession with destroying Julie Parish, which might represent her hatred for womankind<sup>22</sup>. In 1x02, she openly expresses her desire “to kill *that woman*” and, when she captures her in 2x01, Julie represents the subjugation of womankind (*i.e.* Diana’s “masterpiece”) when Diana states that the prize has been “almost worth the price we paid tonight” and slaps her in the face while stating: “You need an attitude adjustment, my dear. And it will be my pleasure to give it to you.” The symbolic presentation of Diana as a woman dictator is reflected in her expertise in the conversion process, by which she manipulates human minds. The concept of conversion might have religious connotations, but it might also suggest the patriarchal view of women as having the ability to manipulate. Diana pretends, once again, to befriend Julie, but that is only part of her strategy: when Julie refuses to give in to the conversion process and goes into a heart attack that almost kills her, Diana does not stop and even increases intensity to maximum.

However, Diana is a stylized version of the female ambition and corporeity that is also found in women from earth. Kristine Walsh also uses her body and sex appeal to lay an ambush for Donovan (1x01) and becomes a central figure in the visitors’ control of the country. Likewise, Eleanor Dupres (Donovan’s mother) becomes one of the strongest supporters of the aliens’ cause due to economic interests—she hopes that her husband’s refinery plant will be used to aid the aliens and thus get economic profit. Being a vapid, power-hungry, and selfish woman, she becomes the spokesperson for the visitors after Kristine’s death. She also uses her sex appeal to befriend Stephen (the visitors’ security chief), but she ends up being the one used by the visitors. Her ambition leads to her self-destruction: she rejects her own son, is abandoned by her husband and is finally killed by Steven during the Resistance attack to Los Angeles Visitor Embassy. The body is instrumental in other female characters that represent the Resistance side. One of the resisters, Maggie Blodgett, is central in Los Angeles Medical Center Raid by seducing Daniel Bernstein to gain information. Although this affair causes trouble in her relationship with fellow resistor Mark, it is perceived, even by her boyfriend, as important to the cause. Robin Maxwell, in turn, stands for the impulsive, romantic teenager, who epitomizes the female body, used by Diana and the visitors to experiment with inbreeding. The only female character who seems to escape this feminine stereotyping is Julie Parish. She is the perfect combination of intelligence, docility and aggressiveness: a fourth-year medical student, she founds the Resistance in Los Angeles. She was the lead person in the assault at the medical center and personally

---

## NOTES

22 | Curiously enough, female confrontation in the series is almost marked by the contrast between brunette and blonde women, and Diana epitomizes the brunette type. This confrontation between Diana and the rest of female characters in the series gives special prominence to her later song “I Don’t Trust Women.”

7 | “Realism problematizes the relationship between representation and reality, not—as in modernism—by insisting on the difference between the two, but by blurring the boundary between them while at the same time making it clear that representation is unreliable. This, I would argue, is more disturbing” (2000: 208).

8 | Furthermore, the hysterical and emotional outbreaks experienced by most male characters who encounter Fortunata at the end—Maxi her husband, Ido de la Iglesia, Ballester the pharmacist—bear witness to the power of this subjective and epistemological shuttering provoked by Fortunata. Even Juanito Santa Cruz, Fortunata’s bourgeois lover, does not escape her destructive effect: he is exiled by his wife, Jacinta, from the heart of the bourgeois house—the order to which he always returned after each excursion in Fortunata’s subaltern world of darkness (2004: 647)—after the latter woman receives a child from the former.

ripped John's mask off in front of the world. After suffering Diana's conversion process, John Tyler tries to steal leadership from her by stating that she "thinks like a lizard now", which, following Creed's theorization (1993), could be interpreted as a symbolic projection of otherness and monstrosity upon women, but she is supported by The Resistance. She is probably the only round female character in the whole original series, as when she has doubts of her own after catching herself using her left hand on more than one occasion. The coexistence of a human and an alien side in her might corroborate this perception of Julie as a complex female character rather than a stereotype. Curiously enough, during the second invasion after Diana's escape, Julie joins the reformed Resistance movement, but no longer as the leader, as she had to retain her position at Science Frontiers to throw off suspicion. Her place as the leader is occupied by Mike Donovan, a clear indication that, in spite of her overcoming stereotypical femininity and intelligence, she is eventually shadowed by a man's figure.

## 2. "She was always mine:" Diana's maturation in *V* 2009-11

In spite of Diana's success among the audience, Jane Badler is herself aware of the flatness of this character in the original series and is given a second chance in the 2009 remake, where she gets a psychological introspection and complexity that only Julie Parish intermittently showed in the original *V*. Although her role in the remake is very short<sup>23</sup>, Diana is probably the only character in the new *V* that becomes flesh and blood, not just the one-dimensional type that we normally find in SF. Although Diana seems very straightforward and self-determined, Badler's experience with her is not so simple. She admits how her role as Diana in the first mini-series was quite small—just four scenes—and how shocked she was at the amount of popularity her character received, which led to a central role in the second mini-series and in the full-length TV show. However, in spite of her success and obvious synergy between the actress and the character, Badler admits, to our dismay, that she had to audition for her role as Diana in the remake, even after having the unconditional support of fans for three decades: "how could I possibly be asked to audition for Diana? But audition I did. Glad there was a happy ending. There was never a second thought about leaving Australia and re-connecting with *Diana*. It was always 'mine' and felt an urgency to do it" (MDM 2010). This tautological audition only reveals the symbolic fight of women to prove their identity in patriarchy, but at least, in this case, Diana is allowed to mature and to gain 3D prominence as a woman, beyond the SF amazon product of the 80s. This TV opportunity and onscreen display of psychological complexity is

---

### NOTES

23 | In her interview with Alan Mercer, Badler is asked about her "small yet memorable role" in the new version of *V*, and she replies: "once again they didn't give me much to do. They just stuck me in a dungeon. They didn't understand how good it could have been. I was very frustrated by that but very excited to be back in the market again" (Mercer, 2011: n. pag.).

a reflection of her final control over the character that marked her acting career, which she completed through her music, as will be argued in the next section.

Diana's one-dimensional evil side is taken over by her daughter Anna in the remake, who has locked her up in the bowels of the New York mother ship to become the visitors' queen. Although most characters in the remake are still stereotypical figures, there is always a duality in them that breaks away from the characters' stylization in the 80s. Anna, for example, portrays a seeming benevolence and charm that hides her ruthless, tyrannical personality; her beauty does not have Diana's fierce look, but a restrained, seemingly angelic appearance that contributes to her complexity. Indeed, there is an epic moment in the series when, after all her soldier eggs have been destroyed, she shouts and cries and wonders: "What's happening to me?" Marcus, second-in-command, replies: "I believe you are experiencing your first human emotion" and she cries desperately: "No!" (1x12). Even Anna displays a vulnerable side that Diana never did in the original series, and when she is exposed, she denies it: "Don't be ridiculous!" (2x02).

Diana appears for the first time in the second season of the remake. Fifteen years have passed and her maturation is clearly connected with emotion and weakness. Anna reveals the reason why she deposed her mother: "I had no choice. Your human skin was infecting you with emotion. It was weakening you [...] I did what I felt I had to do to protect our species" (2x02). Anna displays the same amount of cold blood as Diana in the original series, like when she slaps her in the face for not providing an answer to human emotion, or when she kills her own mother at the end of the season. The key to Diana's maturation is offered in one of the pivotal scenes of the series: the connection of human emotion and music, which will offer the link with Badler's musical career. In order to reveal the truth about human emotion to her daughter, Diana requests to be confronted with those moving feelings by listening to music again. A necklace is put around her neck and a melancholic piano music sounds. The dialogue between mother and daughter is highly revealing:

*Diana:* I first heard this music on earth. No, I didn't hear it. I felt it. I carried it around in my head. For fifteen years it was my only companion.

*Anna:* Tell me the key to human emotion.

*Diana:* You're listening to it, daughter. Heartache, pain, sorrow—I felt it all. And still, where it strikes me, it's even deeper. Don't just listen. Hear. Within it, such beauty. And yet, it's called 'Sadness of the Soul'.

*Anna:* Is that what I'm looking for? What makes humans human... the soul?

*Diana:* The soul is what lies beneath. It is the core of all humans. It is the wellspring of emotion.

*Anna:* I always dismissed it as fantasy.

*Diana:* It can't be looked at solely with a scientific mind. It's too complex.

*Anna:* Nothing's too complex for our technology. I will isolate it in the medical bay.

*Diana:* Not in a lab, not there. It's here (*she points to her heart.*)

*Anna:* The soul is the single greatest threat to our species. If it's there, I'll find it, and I'll destroy it.

Anna goes away and returns telling Diana: "I will succeed where you failed." When Diana warns her that she will fail too, Anna takes away the necklace and the piano music is replaced by the unsettling soundtrack and by Diana's evil look from old times while saying: "tic-toc, tic-toc," thus showing her combination of a good and an evil side. As she confesses, music has been her only companion, and indeed it has, as it will be the source of her triumph over the one-dimensional Diana of the past.

Not only has Diana discovered the truth to human emotion, but also she aims to spread the word. In the series finale, she escapes from her prison and confronts her stolen community as the real queen: "The human soul is a gift. We must embrace the soul. Embrace humanity. Together, humans and visitors can live side-by-side and in peace. [They kneel]. Your rightful queen has returned to lead you on a new beginning. From this moment on..." At this moment she is killed by Anna in what becomes a public display of her power. Diana has grown to represent the symbolic process of hybridization, as epitomizing the maturation of humans who embrace alterity and respect difference. When Anna displays her dictatorial behavior, just before she dies, Diana says: "You've just doomed us all." The series ends with a very apocalyptic touch, so that Diana's words are corroborated. The religious connotation that was suggested in the conversion chamber of the original *V* becomes evident in the remake. Anna is presented as a false Messiah who has a hypnotic effect over humans by offering protection while she cries blood: "You feel only peace, sense only peace. Only my bliss can comfort you ... I'm your protector and your keeper." However, that she is a false Messiah is highlighted by the fact that her role as spiritual guidance does not seem to come to her naturally. She needs the help of the hybrid child Amy—a mixture of a male visitor and a female human—to carry out this task, so that Anna tells Amy: "You really are a miracle, my child." The double potential of hybridization is shown: supernatural power—something that also happened with Elizabeth in the original *V*—but also an evil projection if not channeled properly. Amy strangles her own father to support Anna, a clear indication of the power of manipulation. There is a final image of Anna and Amy holding hands and wearing the same white dress, with a hint at their mimetic process and their joint effort to destroy humankind, as the series ends with the appearance of myriad mother ships across the globe threatening to enslave humanity. This finale is obviously tinted with an apocalyptic nuance, and it is Diana the one who offers an interesting inside evolution that, in her connection with music, might

point at this artistic form as the key to understand the impersonator's control over the character through the years.

Through her role as Diana in the original *V* and the remake, Badler is fully aware that audio-visual SF offers no alternative for strong women. She clarifies that the script writers of the remake did not allow her to be sexy (Barragán, 2011: 13), probably because within the patriarchal audio-visual creation of fantasy 57-year-old women are no longer sex symbols—in clear contrast, she takes control of the highly sexualized image of her musical career. Helena Cain from *Battlestar Galactica: Reimagined* (2005-06, eps. 2x10-12) and the television film *Razor* (2007) is another highly interesting example of how a credible SF heroine needs to give in to patriarchal militarism to be respected. Martín Alegre argues that the lesbian plot of *Razor* “convierte [el] debate en torno a la ética militar en mero melodrama personal, al sugerir que la conducta de Cain rebasa los límites del código militar por culpa de un desequilibrio emocional” (2010: 213). The suggestion is that, from a highly sexist viewpoint, only the masculinized lesbian can aspire to high military rank, and there still is the danger that she might break down for emotional reasons due to her ultimate femininity (*Ibid.*: 222). We cannot forget that these SF heroines are always male products. In the case of Helena Cain, she condones male violence on women, when she allows the rape of the female *cylon* Gina by Thorne and his crowd. In addition, in a series where Greek mythology is central, the name of Helena Cain—which actually comes from a male character in the 1978 original series—suggests an extension of patriarchal negativity on women through the figure of the biblical Cain. Helena becomes a modern Cain, complicated through the guilt complex she experiences after abandoning her sister Lucy to her own luck—hence the connection with Cain and Abel. And yet, her agency is a mirage that acquires magnitude through a masculine looking glass, as enhanced in her image as a lesbian.

We may think that only Ripley in the *Alien* saga offers a defense of SF *femaleness* as empowering. In *Alien 3* (1992) and *Alien Resurrection* (1997) Ripley is clearly connected with maternity. Although in *Alien 3* she kills herself to avoid the alien embryo which is growing inside her from erupting from her chest and, therefore, she prevents the Weyland-Yutani Corporation from using it as a biological weapon, in *Resurrection* maternity is clearly linked with alterity, as she has been affected by the Alien's DNA, but it creates an empathic link with the Aliens. She ends up killing the new-born Alien with her own acidic blood, but at least the movie offers an empowering vision of femininity through this negative maternity. And yet, maternity is seen under this negative light that suggests that femaleness is not fully developed in connection with a positive femininity in audio-visual SF<sup>24</sup>. Indeed, if we consider the recent *Prometheus*—which was

---

## NOTES

24 | For a detailed study of maternity in the *Alien Saga*, see Bundtzen (1987), Creed (in Kuhn, 1990), Cobb (1990), Miles and Moore (1992) and Vaughn (1995).

originally conceived as a prequel to *Alien*—we do not even find a woman worth commenting: Elizabeth Shaw stands for the negative stereotype of the over-emotional, hysterical woman, interestingly presented as infertile in contrast with Ripley. Meredith Vickers, on the contrary, stands for the overtly evil woman without moral principles, who is a flat and cold figure in contrast with Ripley. Jane Badler seems to have noticed this lack of space for strong, credible women in SF and she cleverly offers an alternative realm for parody: music.

### 3. “The key to human emotion; you’re listening to it:” Unmetaphoring Diana through Jane Badler’s music

Music and acting are inseparable in Badler’s career. When speaking about her second album, A.H. Cayley describes it as “one of Badler’s best acting roles to date” (2011: n. pag.), and Badler herself clarifies: “For me, singing is also acting and, although they use different techniques, they both demand a connection with yourself to be truly exciting” (Cullen, 2008: n. pag.). In this sense, Badler also finds her music “cinematic” and thinks “it could be developed into a film” (Mercer, 2011: n. pag.)<sup>25</sup>. Badler thus offers her peculiar microcosm where to explore an alternative realm to SF for women<sup>26</sup>. When speaking about her second album, *Tears Again*, she admits that it “reflects, musically and lyrically, my varied career in Hollywood B films and television soaps throughout the 70’s and 80’s, the smoothness and melodrama of that era” (Badler’s webpage, 2012: n. pag.). This remark together with the description of her albums as “clever” and “self-aware works”—“rare work[s] of pop culture genius” (Cayley, 2011: n. pag.)—prove Badler’s and her team’s conscious effort to constructively parody her acting career and shed light on the link between music and acting. In fact, she is also aware of her marginal position in music, which matches the marginal quality of her film and television roles<sup>27</sup>.

Her debut album, *The Devil Has My Double* (2008), displays an indie rock and blues influence that has led to comparisons with Alice Cooper and Shakespeare’s Sister. The album narrates a story by the intertwined nature of all the songs: it refers to a cold blooded woman who cannot control her impulses to the point of destruction, a woman who reminds of Diana in *The V Series*. Speaking about *Tears Again*, Cayley clarifies its deconstructive purpose, which can easily be applied to Badler’s first album: “It’s a caricature of womanity that would be offensive if not so deftly played with the occasional wry smile peeping through” (2011: n. pag.). Except for the different atmospheres developed in both albums—dark and gothic in *The Devil*<sup>28</sup>; sultry and haunting jazz with a feel of a ‘70s lounge club in *Tears Again*—*The Devil* is an exercise in sarcasm that anticipates its

---

#### NOTES

25 | At this point in her life, Badler seems to prefer music to acting, emphasizing the link between both of them: “When you act you go somewhere. You can lose what you have. You say good-bye husband and children. It’s an obsessive thing. It’s a great thing but it’s dangerous. I feel safer singing. I feel like I go sing and fantasize for the night and then I’m home. It’s healthier for me” (Mercer, 2011: n. pag.).

26 | The book chapter “Música popular y género” (Viñuela & Viñuela, 2008) is extremely useful to understand the keys for feminist musicology and the complexity that characterizes Badler’s music creation in this particular study.

27 | “I was in jazz obscurity. I was going around town singing jazz but, let’s be honest, I was never going to be Ella Fitzgerald. I wasn’t changing the mold here (...) I’m not really mainstream” (Mercer, 2011: n. pag.). “It’s really great—I’ve found this kind of cult niche for myself” (Anderson, 2008: n. pag.).

28 | Badler admits that she has a dark side (Mercer, 2011: n. pag.).

more obvious subsequent application to TV melodrama<sup>29</sup>.

The resemblance of the singing voice with the Diana of the original TV series is evident. The woman in this album is a femme fatale, excessive in her femininity, and, precisely because of that, there is always that wry smile peeping through to parody the one-dimensionality of that character. Women's active use of sexuality—which Badler missed in the Diana of the remake—is pervasive in her album to the point of showing blunt references to sex, as in “I Love Everything”: “I love screwing in the backseat of your car/touching you up in the cinema/the way that your pants are always too tight.” She is presented as a controller without moral principles, who was clearly parodied in her live performance of the song with guest Paul Capsis at the Spiegeltent Melbourne Season 2011. Dressed and made-up in gothic fashion, Badler performed a playfully earnest, aggressive sexuality. In “Who Did You Wear That Dress For?,” apart from the focus on women's coquetry, there is a clear indication of this woman's infidelity to her partner, whose extreme jealousy is finally justified: “Did you ever guess, baby?/He was lying on my floor,/stroking and kissing,/staining my pink pinafore/And I couldn't stop giggling/at you hammering on my door/screaming ‘Who did you wear that dress for?’” Not only is she performing an immoral action, but she is also sneering at her partner, just like Diana did in the original series. After the discovery of the kind of woman the singing persona is, the song “The Devil Has My Double” enhances her evil side by making an explicit connection of this lady with the devil and highlighting the dangerous side of love with this femme fatale. The song presents an emasculated version of the man—“You've been watching porn all day,/you haven't once got hard”—, with a demystification of the pornographic discourse, which is no longer the idyllic fantasy realm to project dreams of rebellious women. With a clear focus on the metaphoric power of the dream throughout the album—one of the songs is even called “A Dream Only Lasts”—, Badler symbolically questions the erotic empowerment of men through their fantasy projection on alien women. This discourse is no longer working for men and the harmless alien fantasy epitomized by Diana becomes a flesh and blood woman in the song—for her male partner—, a woman who, in turn, is a caricature acted out by Badler: a dream within a dream. She warns the man endless times: “Be watchful, be watchful, be watchful... Please, tell me you'll protect yourself.” Since this woman's infidelity has already been exposed, in this song it is suggested as a way to hurt her partner with his best friend: “I'd like to ask your best friend/I know he'd love to go.” Infidelity is also the topic of “Single Tonight.”

In consonance with this emasculation of men, the next two songs elaborate a feminist demystification of the male hero. In “Everybody Knows My Secrets” the hardened female voice, who refers to her heart

---

## NOTES

29 | Speaking about *The Devil*, Badler clarifies that “it's very David Lynch-ian in its twisted and surreal way of looking at life. It's not to be taken literally; based in truth, but kind of super-real” (Anderson, 2008: n. pag.).

---

as “made of lead,” is responsible for the change in her male partner from “my superman” to “my poor little superman.” This trivialization of men is clarified in the next song, “I Never Throw Anything Away,” where “too many comics, too many plastic toys/remind me of you and the boys.” With the reference to “plastic toys,” there might be a reversal of erotic control in favor of women. This woman is no longer the domestic version of the housewife—“The fridge is full, but it’s all out of date./I would cook but I get home too late”. In Badler’s albums the home becomes a recurrent, powerful spatial trope to signify the female self. In “I Never Throw Anything Away” there is a clear correlation between this dangerous woman and her place: “You know the cops came over the other day,/And they said ‘Lady, this place is a death trap,/one match and boom the whole thing goes up/like a giant Christmas tree.” Feminine innocence is broken by means of the symbolic destruction of Christmas’ idealization. However, this woman seems not to be happy with her femme fatale role either, and thus there is a latent longing for suicide as the way to escape from all gender stereotypes: “Dreaming of the flames/dreaming of the flames/carrying all my problems away, away but not today/no, not today.” Suicide is only suggested here, but it seems to be fulfilled in “A Dream Only Lasts,” where the chimerical quality of the dream gives way to fatal reality: “A dream only lasts while you’re sleeping/a dream only lasts ‘til you open your eyes.” This woman’s sudden suicide is suggested: “Baby, you looked surprised./Well, the tales of my demise/all have been grossly exaggerated [...]. There’s a world for you outside/but there ain’t no world for a girl like me.” While the home reflects women’s encapsulation, Badler is pessimistic about the existence of a place for women, particularly, the symbolic place of SF.

The last songs of the album enhance this woman’s role as a femme fatale with no real insight. She uses the trope of love as a hunting game, where the woman is the victimizer behind her apparent innocence: “Do you know how to shoot a tiger?/You tie a goat to a stake, go lie out in the blind/light a cigarette and wait./ You know I was a goat for you/I longed to be your bait.” On the surface, the woman is the bait, but it is just a strategy “to shoot the tiger.” She clarifies her loss of innocence: “You know I never much did care/for my inner child.” She ends the album with a demystified version of love—“True love is a bore”—and suggests that, behind her attack to feminine types—including her adoption of the femme fatale—, there is a craving for real womanhood, epitomized by her image of “The Doll that Cries Real Tears.”

Her second album, *Tears Again* (2011), with Jesse Jackson Shepherd’s songwriting and Paul Grabowsky’s production, goes beyond the gloomy atmosphere of *The Devil* and could be described as a combination of faded starlet jazz-pop, high-camp, and strongly



---

melodic, middle-aged MOR pop (Street, 2001: n. pag.). Doug Wallen perfectly summarizes the double goal of this album by dividing its songs into two groups: subtler vs. outsized, tragicomic tunes. Badler's role is to perform and act in each of the songs. As clarified by Wallen, this album "turns out to be a lot like her acting: razor sharp, highly stylised, and set in a soapy world of betrayal and boozy melancholy." Wallen insists upon the "deadpan grotesquery" and how Badler "inverts the brassy, empowering pop of gals like Nancy Sinatra into a blackly comic creation of her own." Badler's acting role is enhanced: "she may not have written the lyrics, but she makes us believe she's lived them" (Wallen, 2011: n. pag.).

The album develops the image of a woman in exile. She is running from her past and herself and proves to be an "aloof loner" (Cayley, 2011: n. pag.). In the second song she offers her radical generalized rejection of men: "Men who lie are the only men I've ever known ... Alone and forsaken, I don't know how I became so hard ... The only thing I've ever learnt about love, I learnt it from men who lie." The official video for the song (directed by Hot New Production team) enhances the stylized representation of gender roles with men covering their faces with a black mask, who accompany the female vocalist in all her domestic tasks. Domesticity is highly parodied in the glamorous depiction of the woman who is cooking in high fashion and consciously addressing the camera at times so as to suggest her self-awareness of the artificial femininity that she is performing. This rejection of men is completed with a rejection of women, very much in line with female rivalry in the *V Series*: "I don't trust women, don't take it personal. Don't like the sisterhood, never have and I never will." Her degree of pessimism in human relations is such that she becomes a philanthropic agnostic: "I don't trust women. I don't trust myself and, of course, I don't trust you." This extreme rejection of men and women is a reaction to gender encapsulation, but the result is emptiness. This vision is rounded up in her song "All of Our Friends Are Lonely."

As in the previous album, the female voice is a sexualized femme fatale. In "Four Corners To My Bed," the sexual connotations of the bed are tainted with a dangerous approach to the male recipient where agency and control are attributed to the woman: "four corners to my bed. So don't hurt your pretty head ... on the sharp edge. I'll teach you tie a knot to keep everything in its place." Her frivolity and self-centeredness as a music diva and actress are the central concern of "I Want A Lot Of Boys To Cry At My Funeral." As Cayley clarifies, this song is "a seemingly obvious display of girlish conceit, but it's in the asides that the humanity of these thoughts peek through" (2011: n. pag.). References to the male addressee are linked with frivolity: "your mother's apartment," "photos of you," "newspapers," "your dad's things." When it comes to herself, the gothic reference to her

---

brother opening the casket is pivotal to discover the interiority of this woman with the symbolic statement that “all of the scars are gone.” There is a suggestion that the actress she used to be, the characters she used to play are dead and, as she openly says: “it’s time to move on.” In the song (and in the video, directed by John Ibrahim), men are used like decorative figures, with a clear inversion of gender roles. In spite of the female vocalist’s excessive take on a gothic femininity, there is a deep need to come to terms with loneliness, a topic that transcends the apparent frivolity of the song and of the whole album. *Tears Again*, with its obvious link with the previous album—particularly to the song “Tears Are Made Of Water”—and the emphasis on melodrama, is crowded with spatial images that show the connection between the speaker’s empty house and her empty self. “What A Mess I’ve Made” is revealing in this sense: “There’s a place you’ll never know, in a room you’ll never go, full of all things I own. I can barely close the door; I can barely see the floor; to find my secret drawer.” With the obvious reminiscence of Virginia Woolf and the room of her own, the implications seem to be that her inner self is full of disposable identities, just like her acting role, but there is an optimistic touch: although she cannot find her secret drawer, there is a suggestion that it exists, that there is a possibility for her to find her real identity. Indeed, she compares herself with a leaf in the tree, “falling to be free.” The song “Did I Leave The House Today?” elaborates on this topic and insists on this domestic imagery. One of the mistaken identities inside her house is the one elaborated by her closest circle: “You and your brother would dress me up like a clown” with a suggestion that her constructed femininity is the product of masculine creation. She is oppressed by the wrong identities imposed on her in the past: “I often wonder if it’s later than I think. This carpet’s quicksand and I’m starting to sink.” The past is starting to be a heavy burden—“When memories are more important than dreams; and candles more important than sunbeams”—and is connected with an artificial existence, just like candles vs. sunbeams. Suddenly, the optimistic perception of the house as connected with her inner freedom is changed into a prison of past memories which she cannot escape from, hence the rhetorical question with which she opens and ends the song: “Did I leave the house today?”

“Snow Carnival Queen” is a central song in the album because it seems to encapsulate her role as Queen Diana and her own experience as being appointed the snow carnival queen as a young woman (Levin, 2011: n. pag.). The connotations of the words are worth considering: the coldness of that character (snow), its artificiality (carnival) and her command as a woman (queen). However, once again, Badler questions Diana’s reality. She makes use of the dream trope in combination with the oneiric atmosphere of the song, and there is a progressive presentation of the Queen as unreal: “it all just seemed like a dream: I was the Snow Carnival Queen.” This same structure

---

is repeated but in the form of a rhetorical question: “Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?” At the end of the song, questions become the pervasive structure: “Now was it just a dream? Could it have been just a dream? Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?” There is a possibility that this female voice opens up to the addressee: “If you will be kind, I’ll let you read my mind.” But the pessimistic note takes over: “But no, you’re not there.” “Nursery Rhyme,” written by Badler, offers an interesting insight to this woman’s vulnerable side. There is a suggestion of revenge: a woman invites an old lover who hurt her in the past into her home years later; she wants to seduce and torture him—“Don’t hate me, Baby, for playing with crime”. The title appears as a metaphor for the loss of innocence. This woman’s vulnerability is reflected in her resentment—“I know you’re human, but you stole my prime”—and, if we follow the natural progression of the album, the scars that were apparently gone in “I Want A Lot Of Boys” are still present in this song: “They say that time heals all wounds. Wounds leave a scar.” This woman is not over her past, in spite of her attempts to overcome it: “Every time I see your face, I see her laughing in your car.”

The past, for dramatic purposes, is connected in the album with love, but we have seen throughout the analysis that this fictional woman’s identity is forged in the process. With “Why Don’t I Fall In Love Anymore?” and “The Springs” she closes the album. Spatial images are still present: “It’s like my sea no longer has itself a shore. And this heart of mine is a revolving door.” She desperately wants to cling to an image of shelter, which in this case is “the shore” that no longer exists. Even the heart is linked with a door and its spatial connotation. This song seems to offer the answer to this lady’s evil role: she is a desperate loner who, in spite of her gender resentment, is looking for companionship: “Why are you here now, telling me to watch the door? Why don’t you take my hand, and take me on the hard, wood floor?” The final pessimism is reflected in the song’s title. Badler’s EP titled *Mistaken Identity* (2012) seems to be more assertive in the playful criticism of her past. The first song, “Yesterday’s Tomorrows” offers a consistent revision of the past: “Before the shadow in my bed completely disappears like it was never here [...]. I’m moving on, I’m moving fast, I’m praying disappointment doesn’t follow. I wanna leave you in the past along with yesterday’s tomorrows [...]. I learned my lesson long and well [...]. That girl can go to hell along with yesterday’s tomorrows.” The second song, “Mistaken Identity,” is a playful rendition and ambiguous presentation of the gender identity she has been discussing from the beginning of her music career. She uses society’s point of view to show how her public persona is fake: “They recognize me but it’s just a case of mistaken identity. I’m not the girl they want, but look at me, I used to be [...]. ‘Aren’t you?’ they start to say. They know it couldn’t be. ‘There’s a slight resemblance except isn’t she diseased?’ It’s just

---

a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but secretly I used to be." To clarify the reference to her acting career, she sings that her face "once lit up the screen." However, the key to this identity debate is offered in this song: she rejects her past identity as mistaken but then, secretly, she used to be that girl, she felt identified with Diana, as when Badler openly stated: "Diana has always been mine." As she playfully sings in her last song from this EP, "Don't let me get what I want, 'cos what I want is to want and to want and to want forever." In a postmodern era of fragmented identities, we have known better as to embrace a kaleidoscopic assemblage of selves. As far as it seems, Jane Badler wants to still keep Diana as hers but, most importantly, to reinvent it parodically in her music and to want and to want forever.

#### 4. "Fantasy covered my eyes". Conclusion

Science fiction television is a men's world. As testified by the critics explored in this study, it needs to still find a smooth incorporation of femininity that does not simply accommodate feminine stereotypes. Jane Badler is a paradigmatic case that illustrates this encapsulation of bland femininity in her role as Diana, both in the original series and spin-offs (1983-1984) and in its 2009-2011 remake, where she was not even allowed to explore a sexualized version of the original femme fatale due to her maturity as a woman and as an actress. In sharp contrast, Badler manages to offer an alternative realm for the exploration of femininity in her music career. Although she has only co-written occasional songs in her albums, she has been given total freedom to perform and impersonate the characters of her music, thus gaining control over her fictional persona that she never had in the sci-fi TV series (as admitted by herself). Although there is still a long way to envision alternative worlds for women in sci-fi television, at least Badler's and her team's playful deconstruction of the female alien is an interesting step to make the audience aware of the necessity to question gender roles in SF. As stated in the lyrics of her latest single "Stuck on you" (the first of her oncoming new album): "my fantasy covered my eyes so I can't see I'm falling down". The fantasy of SF needs revision and a new projection where women are portrayed in a different light, and Badler and her team have been able to realize this need and playfully sing about it.

## Works Cited

### a. Primary Sources

#### DVDs

- V: *The Original TV Miniseries* (1983). K. Johnson (dir.). Warner. 2001.  
 V: *The Final Battle* (1984). R. T. Heffron (dir.). Warner. 2002.  
 V: *The Complete Series* (1984-5). K. Hooks, G. M. Shilton and C. Bole (dirs.). Warner. 2004.  
 V: *The Complete First Season* (2009-10). Warner. 2010.  
 V: *The Complete Second Season* (2010-11). Warner. 2011.

#### Music Albums

- BADLER, J. with SIR (2008): *The Devil Has My Double*. Unstable Ape.  
 BADLER, J. (2011): *Tears Again*. Inertia Records.  
 BADLER, J. (2012): *Mistaken Identity* (EP). Ninthwave Media.

### b. Secondary Sources

- ALEXIS, J. E. (2010): *Christianity's Dangerous Idea*, Bloomington, IN: AuthorHouse.  
 ANDERSON, M. (2008): "The Den of Geek Interview: Jane Badler," <[http://www.denofgeek.com/television/99507/the\\_den\\_of\\_geek\\_interview\\_jane\\_badler.html](http://www.denofgeek.com/television/99507/the_den_of_geek_interview_jane_badler.html)>, [4/4/2012].  
 ATTEBERY, A. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, New York: Routledge.  
 BADLER, J. (2010): *Jane Badler's Website*, <<http://www.janebadler.com>>, [4/4/2012].  
 BARRAGÁN, S. (2011): "'Los guionistas no me dejan ser sexy.' La lagarta Diana regresa 25 años después para ser la madre de Anna, la manipuladora líder de la nueva V," *Revista Pantalla Semanal*, 1216, 13 <[es.scribd.com/mobile/doc/49123917](http://es.scribd.com/mobile/doc/49123917)>, [17/11/2012].  
 BENNETT, T., MERCER, C. and WOOLLACOTT, J., eds. (1986): *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.  
 BLUMENTHAL, D. (1997): *Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective*, Westport: Praeger.  
 BOOKER, M. K. (2002): *Strange TV: Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT: Greenwood.  
 BROWN, J. A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Mississippi: The University Press of Mississippi.  
 BUNDTZEN, L. K. (1987): "Monstrous Mother: Medusa, Grendel, and now *Alien*," *Film Quarterly* 40.3: 11-17.  
 CAYLEY, A. H. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.messandnoise.com/releases/2000847>> [4/4/2012].  
 CHIEN, J. (1994): "Containing Horror: The *Alien* Trilogy and the Abject," *Focus Magazine* 14: 7-17.  
 COBB, J. L. (1990): "Alien as an Abortion Parable," *Literature/Film Quarterly* 18.3: 198-201.  
 CREED, B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.  
 CULLEN, I. M. (2008): "The Devil Has Jane Badler," <<http://scifipulse.net/2008/05/the-devil-has-jane-badler>>, [17/11/2012].  
 DOANE, M. A. (2000): "Technophilia: Technology, Representation, and The Feminine," in KIRKUP, G. et al. (eds.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London and New York: Routledge, 110-121.  
 DONAWERTH, J. (1997): *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, New York: Syracuse University Press.

- GALLARDO, X. C. and SMITH, C. J. (2004): *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*, London and New York: Continuum.
- GERAGHTY, L. (2009): *American Science Fiction Film and Television*, Oxford and New York: Berg.
- GIRSHICK, L. B. (2002): *Woman-to-Woman Sexual Violence. Does She Call It Rape?*, Virginia: Northeastern University Press.
- GRAHAM, E., ed. (2010): *The Alien Quadrilogy and Gender*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- HALL, S. (1980): "Cultural Studies: Two Paradigms," *Media, Culture and Society* 2: 57-72.
- HARAWAY, D. (1991 [1985]): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 149-181.
- HARRIS-FAIN, D. (2005): *Understanding Contemporary American Science Fiction. The Age of Maturity, 1970-2000*, Columbia: University of South Carolina.
- HOLLINGER, V. (1999): "(Re)Reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender," *Science Fiction Studies* 26.1: 23-40.
- HOLLOWS, J. (2008): *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- IRIGARAY, L. (1996 [1985]): *This Sex Which is Not One*, trans. C. Porter, New York: Cornell University Press.
- JOHNSON, R. (1986): "The Story So Far: And Further Transformations?," in PUNTER, D. (ed.), *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, London: Longman, 277-313.
- JOHNSON-SMITH, J. (2005): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*, London and New York: I.B. Tauris.
- KAKOUDAKI, D. (2000): "Pin-Up and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence," in BARR, M (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, New York: Rowman & Littlefield, 165-195.
- KAVENEY, R. (2005): *From Alien to The Matrix: Reading Science Fiction Film*, London and New York: I.B. Tauris.
- KUHN, A., ed. (2003 [1990]): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London and New York: Verso.
- LEVIN, D. (2011): "Track by Track: Jane Badler with SIR," <<http://www.messandnoise.com/articles/4212648>>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2008): "Mujeres y ciencia ficción," *Observatori de les Dones*, <[http://www.observatoridelesdones.org/articles\\_pdf/Sara\\_Martin.pdf](http://www.observatoridelesdones.org/articles_pdf/Sara_Martin.pdf)>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010a): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo," *Dossiers Feministes* 14: 108-128.
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010b): "Los límites morales de la autoridad military: la Almirante Helena Cain en *Galáctica, Estrella de Combate*," *Cuadernos Kóre* 1.2: 193-224.
- MERCER, A. (2011): "Jane Badler Is Hot!," <<http://amprofile.blogspot.com.es/2011/08/jane-badler.html>> [4/4/2012].
- MILES, G. and MOORE, C. (1992): "Explorations, Prosthetics, and Sacrifice: Phantasies of the Maternal Body in the *Alien* Trilogy," *CineAction!* 30: 54-62.
- MULVEY, L. (1993 [1989]): "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, London: The MacMillan Press, 14-26.
- NOCHIMSON, M. P. (1992): *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- NOVELL MONROY, N. (2008): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, Ph.D. thesis, Dir. M. Torras Francés, Barcelona.
- PENLEY, C. et al., eds. (1991): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- REID, R. A., ed. (2009): *Women in Science Fiction and Fantasy. Vol. 1*, Westport, CT: Greenwood.
- RIVIÈRE, J. (1991 [1929]): "Womanliness As a Masquerade," in HUGHES, A. (ed.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, London and New York: Karnac Books, 90-101.
- ROBERTS, A. C. (2006): *Science Fiction*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- RUSS, J. (1972): "The Image of Women in Science Fiction," in KOPPLEMAN, S. (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspective*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Press, 79-94.
- RUSS, J. (1995): *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana: Indiana University Press.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- STREET, A. P. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.au.timeout.com/sydney/music/features/8738/jane-badler-with-sir-tears-again>> [4/4/2012].
- TELOTTE, J. P., ed. (2008): *The Essential Science Fiction Television Reader*, Kentucky: U of Kentucky Press.
- THE MDM WONDERLANCE (2010): "Jane Badler," <[http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011\\_twww\\_janebadler.html](http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011_twww_janebadler.html)> [4/4/2012].
- VAUGHN, T. (1995): "Voices of Sexual Distortion: Rape, Birth, and Self-Annihilation Metaphors in the *Aliens* Trilogy," *Quarterly Journal of Speech* 81.4: 423-435.
- VIÑUELA, E. and VIÑUELA, L. (2008): "Música popular y género," in CLÚA, I. (ed.), *Género y cultural popular. Estudios culturales 1*, 293-326.
- WALLEN, D. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.thevine.com.au/music/album-reviews/jane-badler-with-sir-'tears-again'20110317.aspx>> [4/4/2012].
- WILLIAMS, R. (1989): *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney, London: Verso.

# INFECTADA POR LA EMOCIÓN: LA MÚSICA DE JANE BADLER Y LA MADURACIÓN DE DIANA EN LA SERIE V (1983-2011)

**Gerardo Rodríguez Salas**

*University of Granada*

gerardor@ugr.es

**Cita recomendada** || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Infectada por la emoción: la música de Jane Badler y la Maduración de Diana en la serie V (1983-2011)" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 162-184, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero09/09\\_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-es.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-es.pdf) >

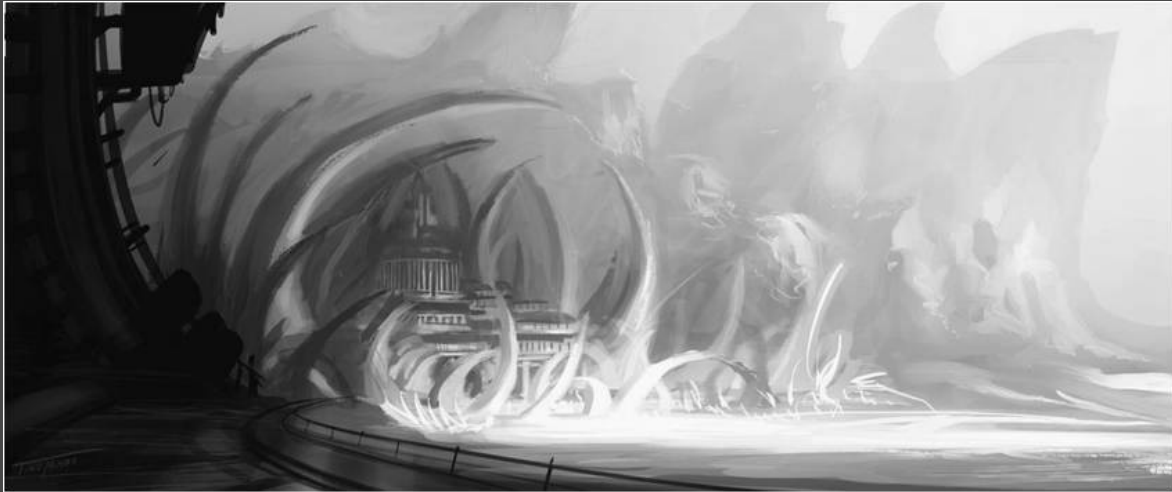
**Ilustración** || CrackBag

**Traducción** || Beatriz Burdman

**Artículo** || Recibido: 18/11/2012 | Apto Comité Científico: 06/05/2013 | Publicado: 07/2013

**Licencia** || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License





**Resumen** || Es una verdad universalmente conocida que una sola disciplina es insuficiente para cubrir el alcance de la cultura como un todo (Johnson, 1986: 279). Como padre fundador de los estudios culturales, Raymond Williams definía este campo como «*a vague and baggy monster*» (1989: 158) que demanda una aproximación interdisciplinaria. Consciente del prejuicio que el estudio de las series televisivas de ciencia ficción despierta en el mundo académico\*, el presente estudio se adentra en el reto de analizar, desde una perspectiva de Estudios Culturales, la popular serie *V*, que combina elementos de ciencia ficción y de telenovela para hacerse con el interés del espectador. Se explorará este tándem teniendo en cuenta su limitación patriarcal de la agencia femenina tras una apariencia de empoderamiento de sus mujeres. En oposición a estos discursos, una de las protagonistas de la serie, Jane Badler (Diana), finalmente alcanza un efecto paródico a través del discurso alternativo de la música, donde trasciende el cliché de heroínas/villanas en la ciencia ficción audiovisual —*e.g.* Ripley en la saga *Alien*, Helena Cain en *Battlestar Galactica: Reimagined* o Elizabeth Shaw y Meredith Vickers en la reciente *Prometheus*. Aunque mayoritariamente compuesta por varones, la música paródica de Badler, así como sus actuaciones y autoconsciencia satírica, ofrecen un espacio alternativo a la ciencia ficción, que sistemáticamente cierra la puerta al empoderamiento femenino.

**Palabras clave** || ciencia ficción | telenovela | música | Serie V | género | Jane Badler.

**Abstract** || It is a truth universally acknowledged that a single discipline is insufficient to “grasp the study of culture as a whole” (Johnson, 1986: 279). As a founding father of cultural studies, Raymond Williams already defined this field as “a vague and baggy monster” (1989: 158) that demands an interdisciplinary approach. Aware of the prejudice that the study of science fiction television shows arises in academia\*, the present study undertakes the challenge of analyzing, from a Cultural Studies perspective, a popular show—*The V Series*—which combines sci-fi and soap opera elements to catch the general viewer’s attention. This tandem will be explored in the patriarchal limitation of female agency behind the appearance of female empowerment. In opposition to these discourses, one of the show’s protagonists, Jane Badler (Diana), finally achieves a parodic effect in the alternative discourse of music, where she transcends the commonplace of female heroines/villains in audiovisual SF—*e.g.* Ripley in the *Alien* saga, Helena Cain in *Battlestar Galactica: Reimagined* or Elizabeth Shaw and Meredith Vickers in the latest *Prometheus*. Although mainly composed by men, Badler’s parodical music—together with her performance and self-awareness of its satirical impulse—offers an alternative realm to SF, which systematically shuts the door to empowering femininity.

**Keywords** || Science fiction television | Soap opera | Music | V Series | Gender | Jane Badler.

\* J. P. Telotte, “Introduction: The Trajectory of Science Fiction Television” (2008: 1-32).

## 0. Desmetaforizando a las mujeres: La cooperación de la ciencia-ficción y la telenovela

Es innegable que, como declaró J.P. Telotte en su *Essential Science Fiction Television Reader*, la ciencia-ficción televisiva (SFTV) ha evolucionado de ser una «weak imitations of cinematic science fiction» a «its own mature productions, which have, in turn, now begun to reenvision —and energize— the genre itself, making it so remarkable today» (2008: 3). La colección editada de Telotte se une a libros tales como *Strange TV* de M. Keith Booker (2002) y *American Science Fiction TV* de Jan Johnson-Smith (2004) en ofrecer una guía erudita a la historia e importancia cultural de este género anteriormente despreciado por la crítica, que es ahora «one of the key mirrors of the contemporary cultural climate» (Telotte, 2008: 3).

En este estudio acerca de la ciencia-ficción televisiva, Jan Johnson-Smith explica cómo el número de series de ciencia-ficción y fantásticas se ha disparado en los Estados Unidos —el contexto del presente estudio de la serie *V*—, desde mediados de los 1980, mayormente debido al concepto de «televisuality»<sup>1</sup> acuñado por John Thornton Caldwell. «As the elegiac Western genre rides into the sunset, science fiction is proving a seductive replacement» (2005: 1). Sin tener en cuenta los avances tecnológicos que contribuyeron al impacto de la ciencia-ficción en televisión —y que, de acuerdo a Telotte, representa una de las preocupaciones del género debido a una creciente sofisticación de la audiencia<sup>2</sup>—, algunos críticos como Scott Bukatman argumentan que la ciencia-ficción puede ser considerada un «deeply American genre» a causa de la constante atención prestada a los siguientes temas:

Science, technology, nature run amok, alien invasion, conspiracy, disaster and space exploration that correlate with particular moments in American history such as the development of nuclear weapons, the Cold War with the Soviet Union, the Space Race, the political and social unrest caused by Vietnam, the Civil Rights movement, the growth of the blockbuster and changes to the Hollywood film industry and the complete integration of computer technology in the network society. (cf. Geraghty, 2009: 2)

Por esta razón, Lincoln Geraghty concluye que «science fiction, using metaphorical disguises, reflects contemporary American society» (*Ibid.*: 3). Más allá de la conexión específicamente estadounidense de la ciencia-ficción en Geraghty, este género ofrece un potencial universal que ha sido tratado ampliamente. Darren Harris-Fain argumenta que «science fiction has often been a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7)<sup>3</sup>. La conexión entre las narrativas utópicas (por ejemplo, los *Gulliver's Travels*<sup>4</sup> de Swift) y la ciencia-ficción, explica que el grado de fantasía

### NOTAS

1 | «From murky, low-quality black and white images of the 1950s [...] through the action-packed but blurry and anodyne images of the 1970s to an era where far-seeing “tele-vision” can finally live up to its name» (2005: 3).

2 | Telotte habla de una «Oedipal cold war» entre series recientes de ciencia-ficción y sus antecedentes, citando a Michele Pierson y Albert La Valley (2008: 4-5).

3 | La introducción de Darren Harris a este volumen ofrece una detallada explicación de la evolución de la ciencia-ficción y su mérito literario y recepción crítica. A su vez, Noemí Novell Monroy ofrece un muy iluminador fondo para la ciencia-ficción y su relación con la literatura y el cine desde una perspectiva teórica (2008).

4 | Los *Gulliver's Travels* son percibidos por Harris-Fain como «proto-SF» (2005: 7).

permitido en ambos géneros lleve a la creación de utopías o anti-utopías que permiten criticar algunos modelos sociales y políticos contemporáneos, una idea que es compartida por Darko Suvin y su conexión de la ciencia-ficción con el mito, la fantasía, los cuentos de hadas y los géneros pastoriles en oposición a los géneros naturalistas o empiristas (1979: 10). De hecho, la famosa definición de Suvin de la ciencia-ficción aclara su conexión, en última instancia, con el mundo actual: «SF is a developed oxymoron, a realistic unreality [...] the space of a potent estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times» (*Ibid.*: viii). Esta es la idea de Tony Bennett acerca de los estudios culturales como proyecto político, «which focuses on the way in which cultural industries, institutions, forms and practices are bound up with, and within, relations of power» (cf. Hollows, 2000: 25)<sup>5</sup>. De hecho, esto es lo que encontramos en la serie *V*, que es una advertencia simbólica, aunque obvia, en contra de los sistemas dictatoriales, a través de la representación de un futuro con un modelo anti-utópico. Contrariamente a algunos críticos como Brian McHale, Telotte se opone a la sensibilidad ahistórica, frecuentemente asociada con la ciencia-ficción y su estética reflexiva posmoderna, y concluye que esta se vuelve una poderosa herramienta de «cultural deliberation and ideological exploration» (2008: 4).

Esta dimensión satírica es lo que hace tan atractiva a la ciencia-ficción para realizar estudios de género<sup>6</sup>. La declaración de Telotte de que la ciencia-ficción es «a text of choice for a postmodern world» debido a «its generic emphasis on the constructed nature of all things, including human nature» (2008: 3) es emblemática para entender la experimentación de la ciencia-ficción con la construcción del género<sup>7</sup>. Frecuentemente, las heroínas de la ciencia-ficción son retratadas como poderosas mujeres futuristas. Algunos críticos, como Sara Martín Alegre, admiten que muchas mujeres lectoras y espectadoras de la ciencia-ficción, incluida ella misma, se entusiasman con las potentes heroínas futuristas creadas por hombres, debido a motivaciones puramente feministas o simplemente por la decepción de los tradicionales héroes patriarcales (2008). Sin embargo, Martín Alegre es consciente de la conclusión de Joanna Russ: «There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women» (1972: 91)<sup>8</sup>. La figura de Ellen Ripley en *Alien* (1979), que, curiosamente, fue concebida como un hombre en la versión original, inaugura el interés posterior por las heroínas femeninas en la ciencia-ficción<sup>9</sup>. El estudio de Jeffrey A. Brown destaca la representación sexualizada de las heroínas futuristas. Aunque su centro de interés son los cíborgs femeninos o *gynoids*, sus conclusiones pueden ser igualmente aplicadas a las heroínas de la ciencia-ficción, que raramente escapan a su dimensión de género.

El debate alrededor del cíborg ha ganado prominencia después

## NOTAS

5 | Ver también Hall (1980) y Bennet et al. (1986).

6 | Esta es la percepción de Sara Martín Alegre: «La ciencia-ficción resulta mucho más apasionante como campo abonado para los Estudios de Género académicos si se tiene en cuenta que, al proyectarse en el futuro, tiene mucho de territorio de experimentación, de alternativa a nuestro actual patriarcado» (2008). El trabajo de Brian Attebery (2002) es altamente iluminador al respecto.

7 | Para un detallado estudio de las mujeres en la ciencia-ficción y la fantasía, ver Reid (2009), particularmente los capítulos 14 (sobre televisión) y 15 (sobre música).

8 | De hecho, Martín Alegre dedica varios artículos al estudio de las mujeres en la ciencia-ficción, haciendo una distinción entre *soft* —con una predominancia de una perspectiva de género— y *hard science-fiction* —centrándose en la tecnología y la ciencia—, el último de los cuales casi excluye invariablemente a las mujeres. Además, argumenta que la ciencia-ficción es un género predominantemente masculino (2008: n. pag.). Joanna Russ ofrece una muy interesante representación de la guerra de sexos en la ciencia-ficción, en su ensayo «*Amor Vincit Foeminam: The Battle of Sexes in Science Fiction*» (1995: 41-59). Para un estudio más detallado acerca de las mujeres y la monstruosidad en la ciencia-ficción, véase, Barbara Creed (1993). Además, Hollinger (1999), el volumen editado por Penley et al. (1991) y la tesis de doctorado de Noemí Novell (1998) arrojan alguna luz sobre el rol de las mujeres en la ciencia-ficción.

9 | Martín Alegre (2008, 2010a: 111-12). Hay estudios icónicos

de la publicación del ensayo de Donna Haraway «A Manifesto for Cyborgs» (1985), donde, de forma optimista, visualiza en el cibernauta nuevas posibilidades de reconfiguración de género en la mezcla borrosa de rasgos humanos y mecánicos. Esta visión rompería las suposiciones hegemónicas acerca de lo que ha llamado ciencia «organística» y desafía las obsesiones culturales con las narrativas dominantes. Despina Kakoudaky y Jeffrey A. Brown, sin embargo, problematizan el optimismo de Haraway. Brown la contradice directamente cuando concluye: «Unfortunately, as it is envisioned in popular culture, the cyborg usually reinforces traditional gender distinctions [...]. In countless media representations the cyborg continues to be gendered in a manner that very clearly armors the male version and sexualizes the female form» (2011: 95)<sup>10</sup>. Algunos críticos como Mary Ann Doane han tratado de explicar la atracción de los *gynoids* en la cultura popular, especialmente en la ciencia-ficción. En su opinión, hay «a certain anxiety concerning the technological» que es «often allayed by a displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea of the feminine» (2000: 110). En otras palabras, el *gynoid* «unites the twin Others of technology and woman into a single commodifiable form, and the technology-based action heroine becomes the perfect fetish object» (Brown, 2011: 96)<sup>11</sup>. Parece haber consenso en la conexión del cibernauta y el *alien* con la alteridad y el sitio del encuentro con la diferencia (Roberts, 2006: 83).

En la serie V, Diana no es un *gynoid*, pero la preocupación por la tecnología mencionada por Doane es una idea central en la serie, donde hay una obsesión por encontrar respuestas a la enfermedad en los humanos y la tecnología, lo que se proyecta sobre la raza extraterrestre. Diana encarna a la perfección al híbrido extraterrestre —humano en la superficie, reptil en el interior— y, por lo tanto, se convierte en uno de los receptores de esta preocupación. Comparte con el *gynoid* la sexualización alienígena de la ciencia-ficción. Aunque Jane Badler es ella misma consciente de la bidimensionalidad y de la naturaleza estereotipada de la Diana original como una *femme fatale* de ficción<sup>12</sup>, la noción de Jane Donawerth de la «unmetaphor» podría ser útil para explicar el efecto deconstructivo de su personaje a lo largo de los años, en la figura de su suplantadora. Donawerth explica que «stories of alien women in science fiction by women thus take on, unmetaphor, and live out the cultural stereotypes of women. In each case, the narratives confront and transform the stereotypes» (1997: 107-8). Su concepto de «unmetaphor» está muy cercano a aquel del mimetismo o mascarada de otros críticos como Joan Rivière (1929) o Luce Irigaray (1985)<sup>13</sup>:

This process of “unmetaphoring,” of unpacking and making explicit the metaphors by which the stereotypes work, is exactly the strength of SF as a materialist mode of writing. Instead of presenting woman as a

## NOTAS

de ciencia-ficción con un particular interés en la saga *Alien*: Kuhn's edited collection (1990), especialmente los capítulos 6 (Kavannagh), 7 (Newton) y 11 (Creed), todos ellos basados en una premisa de género; Gallardo and Smith (2004), Kaveney (2005) o el reciente libro de Graham (2010). Los siguientes artículos están también focalizados en el estudio de Ripley: Bundtzen (1987), Cobb (1990), Miles and Moore (1992), Chien (1994), Vaughn (1995).

10 | Kakoudaki, a su vez, aclara que «[i]nstead of creating a space outside gender, or at least having a complicated relation to sexuality, male cyborgs are represented as invincible (see *Terminator* films), whereas female cyborgs are mostly sexy and sexually exploited» (2000: 166).

11 | Brown elabora esta idea para justificar la relación de las potentes mujeres futuristas (mujeres al tiempo que máquinas) con la predominante base de fans masculina: «The sexualized depiction of gynoids in science fiction and action film, television, comics, animation, and video games is, on the one hand, typical of the way popular culture fetishizes women in general. While visual science fiction occasionally challenges conceptions about feminine beauty, it usually panders to the more lurid expectations of male fans. Modern science fiction women are usually portrayed more in the ass-kicking action heroine mode than the erotic damsels-in-distress version popular in the pulp magazines of the 1930s and 1940s, but she is still as sexy as ever—witness the dozens of fan-run websites dedicated to cataloging the beautiful women of science fiction» (2011: 96).

12 | «It wasn't like there were

metaphorical alien in contemporary society, an SF text can present an *actual* woman (like Ripley) as an *actual* alien, can attack the stereotype in a more direct, more vivid and more powerful manner. (Roberts, 2006: 83)

Diana es la creación de un hombre (Kenneth Brannath) y, en consecuencia, se transforma en un icono sexual para los fans masculinos pero, con su música, Badler corporiza la desmetaforización de Donawerth: su segundo álbum, *Tears Again* (2011), es una mirada juguetona, irónica y conscientemente deconstructiva sobre sus personajes maléficos en las series de TV durante la década de 1980, que es donde aparecen los elementos de telenovela. En su entrevista con Martin Anderson, Badler habla abiertamente acerca de la dimensión de telenovela de la *V* original: «the sword-fights and the lizard wedding to Charles [...] all the seductions» (Anderson, 2008). El entrevistador llega tan lejos como para comparar a Jane Badler y June Chadwick —la archienemiga femenina en la serie de 1984—, con las Alexis y Krystle del mundo de la ciencia-ficción (*Ibid.*).

En su adaptación de los elementos de la telenovela, la serie *V*, particularmente en la secuela de la serie de 1984<sup>14</sup>, encarna el empoderamiento de las mujeres y la creación de un discurso de género alternativo, como ejemplifica la rivalidad femenina entre Diana y Lydia que acaparó la atención de la serie en 1984. A pesar del rechazo académico a la telenovela<sup>15</sup>, Martha Nochimson defiende la manera en que este género desafía las fórmulas de Hollywood dominadas por lo masculino, e inventa personajes femeninos fuertes y activos creando consecuentemente una narrativa no ortodoxa del deseo femenino<sup>16</sup>. En oposición al discurso mayoritario que ha definido a la telenovela como el «backward child of media», Nochimson defiende su potencial como un *locus* de preocupación, que inevitablemente recuerda a la preocupación del cibernético previamente expuesta en Doane and Roberts: «Soap opera is too often viewed as a cheap version of the most melodramatic and conventional movies. This derogation bespeaks not the real nature of soap opera but a combined denial or anxiety shared by otherwise unlikely allies: most power brokers, most academics, and some feminists» (1992: 4)<sup>17</sup>. Nochimson también habla acerca de su potencial irónico, que está cerca de la desmetaforización de Donawerth.

La conexión de la ciencia-ficción y de la telenovela como generadora, en palabras de Nochimson, de «renegade discourse[s]» (1992: 11) será central para entender su *aparente* tarea cooperativa para trascender la representación esencialista del género en la serie *V*. Superficialmente, la evolución de Diana de la serie original al *remake*, sugiere una complejidad psicológica y un control que evidencia una mujer empoderada que va más allá del reduccionismo del discurso

## NOTAS

loads of dimensions to that character [Diana]. It was pretty much that she was just one way» (Interview with David Anderson, 2008: n. pag.).

13 | Catherine Porter explica la estrategia de mimesis en Irigaray: «An interim strategy for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her» (Irigaray, 1985: 220).

14 | Badler misma admite que la secuela televisiva a la miniserie original «wasn't actually as good» y «spiraled into a soap-opera in outer space» (Anderson, 2008: n. pag.; Cullen, 2008: n. pag.).

15 | Nochimson habla de «a priori rejection by the intellectual and power establishments» y una «[t] rivalization of the genre» que está «built into the very term *soap opera*—a name the industry did not give itself: stories that sell soap» (1992: 12). Nochimson argumenta que «good soap opera provides a cultural experience for the spectator as valid as that provided by any good production of any art form» y concluye que «academics who enjoy soap opera are hesitant to enshrine their fascination in print. In so doing, they acquiesce to the prevailing opinion of critics, who view any extended discussion of the topic as unnecessary, preferring to register disdain in parenthetical asides» (12). Hollows es aun más tajante: «Those forms which have been or were classified as “feminine” were often also classified as “rubbish” and “unworthy” of analysis» (2000: 30).

patriarcal. Sin embargo, el presente estudio cuestiona la percepción de la telenovela de Dannielle Blumenthal (y la ciencia-ficción) como un «praxis» muy «purposeful, transformative, and empowering for women» (1997: 5). Badler es consciente del reduccionismo de este tándem en la representación de las mujeres en la ciencia-ficción audiovisual y recurre al campo musical como una alternativa deconstructiva que le permitirá visualizar un espacio alternativo para una feminidad poderosa y auto-consciente. La conexión entre ciencia-ficción televisiva, en el particular caso de la serie *V*, y la carrera musical de Jane Badler como destructor de sus roles en la ciencia-ficción televisiva, será el foco del presente análisis.

## 1. «She was just one way:» Diana en la *V* original y en los *spin-offs*\* de 1983-1984

La *V* original, tanto en la mini-serie (1983) como en su secuela y serie completa (1984), no utiliza la ciencia-ficción para recrear una nueva sociedad extraterrestre alternativa. Por el contrario, la serie es una adaptación de Kenneth Johnson de la novela antifascista de Sinclair Lewis, *It Can't Happen Here* (1935), donde unos fascistas estadounidenses se transforman en extraterrestres come-hombres para hacer el guión más comercial. Con estos cambios evidentes, la estructura futurista de los visitantes prueba ser una fiel copia de modelos patriarcales terrestres y, así, satisface el objetivo de Harris-Fain respecto a la ciencia-ficción, según quien esta ha sido a menudo «a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7). *V* es una clara advertencia contra cualquier sistema nazi o dictatorial y una alegoría de la condición animal de la humanidad que subyace bajo nuestra piel humana, igual que los visitantes son reptiles detrás de su apariencia humana. Sin embargo, en lo que concierne a las políticas de género, la serie reproduce lo que Nochimson llama «essential gender» (1992: 4) y está llena de estereotipos.

Diana, Comandante de los Visitantes, encarna el icono femenino carismático y con carga sexual de la ciencia-ficción. Sin embargo, una inspección cercana de este personaje revela que es una construcción prototípica de género que representa la fantasía sexual masculina en su conexión con la alteridad. Ella personifica la ilusión de la hegemonía femenina a través de la inversión de la llamada «scopophilic economy». Laura Mulvey define la *escopofilia* como la economía que «arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight» (1993: 18). Mulvey considera que la mujer siempre ha sido el objeto de deseo dentro de esta *scopophilic economy* mientras que el hombre ha sido siempre

### NOTAS

16 | Sigue la tradición feminista de críticos como Tania Modlesky, Mary Ann Doane, Nancy Chodorow, Carol Gilligan, Mary Field Belenky, y Mary Daly.

17 | Esta preocupación queda clara en la siguiente declaración: «A narrative form associated primarily with women, soap opera tends to provoke the same mix of desire and disdain that femininity itself produces in our culture» (Nochimson, 1992: 11).

\* NdellT: nueva serie a partir de uno o más personajes extraídos de una anterior.

sujeto o voyeur. En este sentido, argumenta que «pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (*Ibid*: 19)<sup>18</sup>. Esta *scopophilic economy* se rompe en V en el primer episodio de la miniserie original. Mientras el periodista Mike Donovan y Kristine Walsh se están besando, Diana es la voyeur que los mira de forma activa a través de un televisor con obvias referencias a 1984 de George Orwell, cuya sociedad hipotética del futuro coincide con la fecha de la serie de televisión.

Diana se presenta como poco escrupulosa cuando trata de lograr su meta. El programa está plagado de ejemplos donde ella es consciente de utilizar su *sex appeal* para controlar mayormente a los hombres, pero también a mujeres. Hay una incontable cantidad de estudios que exponen la ausencia de mujeres lesbianas y bisexuales en la historia. Algunos críticos como Lori B. Girshick concluyen que «[m]ale dominance demands lesbian invisibility, since the threat of total independence from men is implied. If heterosexuality were not compulsory, women might not choose it, given the inequality built into the system of patriarchy» (2002: 50)<sup>19</sup>. Girshick menciona la pornografía como una forma del poder masculino sobre las mujeres, lo que podría explicar la fantasía siempre presente de mujeres bisexuales, e incluso lesbianas, como una forma segura de calmar la preocupación masculina por el control de las mujeres. En V, Diana flirtea frecuentemente con su rol bisexual, pero siempre hay una alusión que no causa verdadero daño al espectador y es interpretada mayormente como un rol que ejerce para tener el control. El caso más evidente es su flirteo homoerótico con Kristine Walsh en las dos miniseries. En 1x01, Diana toca el hombre de Kristine de una forma muy sensual mientras la elogia por su apariencia física y su lealtad hacia los visitantes —una clara indicación de su tema ulterior. En 2x01 crece su aparente hermandad homoerótica, pero cuando Kristine es atrapada por Stephen —uno de los jefes de los visitantes, y amante de Diana— en un área prohibida de la nave nodriza y se pone en duda su lealtad a los visitantes, Diana confiesa que no tiene amigos entre los humanos. Esta fría revelación será confirmada cuando, después de que el Comandante John sea desenmascarado, Diana mate a Kristine a sangre fría, tras descubrir que simpatiza con La Resistencia, lo cual prueba que su amistad con Kristine era interesada y constituía una forma de controlar la personalidad pública de los visitantes.

Sea o no real el homoerotismo de Diana, ella utiliza su atracción sexual para controlar a los hombres y, de ese modo, se vuelve simbólicamente una abeja reina rodeada de zánganos dispuestos a dejarla embarazada —ella mantiene relaciones abiertamente con algunos soldados de los visitantes como Bryan o Stephen y usa su cuerpo para intentar seducir humanos como Donovan—, una idea

## NOTAS

18 | Ella reflexiona sobre esta idea declarando que «[w]oman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle [...] and plays to and signifies male desire» (19).

19 | Girshick elabora esta idea en el capítulo «The Societal Context of Homophobia, Biphobia, and Transphobia» (2002: 31-48).

que parece sacada de la novela anti-utópica de W.H. Hudson, *The Crystal Age* (1887)<sup>20</sup>. Aunque Diana no ocupa jerárquicamente la posición más alta en la escala de los visitantes, la impresión de los espectadores es que es la reina de un sistema matriarcal donde los visitantes masculinos son fácilmente atrapados por la sexualidad de las mujeres como los hombres de la Tierra. Hay varios indicios de que Diana está teniendo, además, una aventura con el líder John. Es interesante ver cómo las mujeres extraterrestres pueden percibir sus propias estrategias sexuales en oposición a la ceguera de los hombres, igual que en nuestro sistema patriarcal. La rivalidad entre las mujeres en su camino hacia el poder es personificada por la tensión entre Pamela y Diana en la segunda miniserie, un toque de telenovela que anticipa una explotación más consistente de la clásica rivalidad entre Diana y Lydia en la serie de televisión. El sexo y el poder están claramente relacionados cuando Pamela le recuerda a Diana que no olvide su baja jerarquía, a lo que Diana responde que ella tiene el favor especial del líder. Si su aventura sexual con John no está suficientemente clara, Pamela clarifica que «sex for favors is as old as ambition. And sex is too fragile a foundation to handle your ambition» y, para lastimar a Diana, le recuerda que su «amante» la ha enviado a 56 trillones de millas (2x02).

Detrás de la máscara de una feminidad extrema<sup>21</sup>, hay una parte masculina en estas amazonas extraterrestres que justifica su subsistencia en el sistema patriarcal de los visitantes. Pamela, muy respetada —al igual que Diana—, es claramente presentada como una experta en cuestiones militares. Este respeto a las mujeres extraterrestres contrasta con el comentario chovinista de Mike Donovan sobre la comandancia de La Resistencia de Julie Parish, cuando él pregunta: «Who's in charge here?» y, después de enterarse que es Julie, responde con condescendencia: «Who? Her? That kid? She's one smart kid» (1x02). En el mundo de los visitantes, a las mujeres les está permitido expresar su lado sanguinariamente masculino lo cual, curiosamente, encuentra una salida perfecta en la rivalidad femenina promovida en el sistema patriarcal —una idea que Jane Badler exploraría alegremente en su canción «I Don't Trust Women». Diana es el ejemplo más claro. Desarrolla la obsesión de destruir a Julie Parish, lo cual puede representar su odio hacia todas las mujeres<sup>22</sup>. En 1x02, expresa abiertamente su deseo de «to kill *that woman*» y, cuando la captura en 2x01, Julie representa el sojuzgamiento de todas las mujeres (es decir, la obra maestra de Diana) cuando Diana declara que el premio ha «almost worth the price we paid tonight» y la abofetea mientras declara: «You need an attitude adjustment, my dear. And it will be my pleasure to give it to you». La presentación simbólica de Diana como una mujer dictatorial se refleja en su experiencia en el proceso de conversión por el cual manipula las mentes humanas. El concepto de conversión podría tener connotaciones religiosas, pero podría también sugerir la visión

## NOTAS

20 | La corporeidad de las mujeres se refleja mayormente en la utilización sexual de su cuerpo para motivos ulteriores, pero es también un lugar para reflejar su sojuzgamiento. En 1x02, una visitante llamada Barbara, que simpatiza con La Resistencia y pertenece a la Quinta Columna, pide recibir un tiro para ayudar a Mike Donovan a escapar de la nave nodriza.

21 | En la confrontación por el campamento de montaña (1x02), la piel de la cara de Diana es dañada, revelando así su apariencia reptil. Ella ordena retirarse porque no quiere que nadie vea su estado, una clara indicación de su coquetería femenina.

22 | Es muy curioso que la confrontación femenina en la serie esté marcada por el contraste entre mujeres castañas y rubias, y Diana personifica el tipo castaño. Esta confrontación entre Diana y el resto de los personajes femeninos en la serie da especial importancia a su canción «I Don't Trust Women».



---

patriarcal de las mujeres como poseedoras de la capacidad de manipular. Diana simula, una vez más, entablar una amistad con Julie, pero es solo parte de una estrategia: cuando Julie rechaza rendirse al proceso de conversión y tiene un ataque al corazón que casi la mata, Diana no detiene, sino que incluso aumenta, la intensidad al máximo.

Sin embargo, Diana es una versión estilizada de la ambición femenina y la corporeidad que también se encuentra en las mujeres de la Tierra. Kristine Walsh también usa su cuerpo y su atractivo sexual para tender una emboscada a Donovan (1x01) y se vuelve una figura central en el control del país por los visitantes. Asimismo, Eleanor Dupres (la madre de Donovan), se vuelve uno de los más fuertes seguidores de los extraterrestres a causa de intereses económicos —espera que la refinería de su esposo sea utilizada para el auxilio de los visitantes y, entonces, tener ganancias económicas. Es una mujer sosa, egoísta y hambrienta de poder y se vuelve la portavoz de los visitantes después de la muerte de Kristine. También utiliza su atracción sexual para fingir amistad con Stephen (el jefe de seguridad de los visitantes), pero termina siendo utilizada por los visitantes. Su ambición la lleva a la autodestrucción: rechaza a su propio hijo, es abandonada por su marido y, finalmente, es asesinada por Steven durante el ataque de la Resistencia a la Embajada Visitante en Los Ángeles. El cuerpo es instrumental en otros personajes femeninos que forman parte del bando de la Resistencia. Una de las resistentes, Maggie Blodgett, es central en el raid al Centro Médico de Los Ángeles al seducir a Daniel Bernstein para conseguir información. Aunque esta aventura causa problemas a su relación con el compañero resistente Mark, es percibida, incluso por su novio, como importante para la causa. Robin Maxwell, a su vez, representa al adolescente impulsivo, romántico, que personifica el cuerpo femenino, utilizado por Diana y los visitantes para experimentar con la endogamia.

El único personaje femenino que parece escapar a este estereotipo es Julie Parish. Es la perfecta combinación de inteligencia, docilidad y agresividad: estudiante de Medicina de cuarto curso, se une a la Resistencia en Los Ángeles. Será la líder del asalto al Centro Médico y personalmente arrancará la máscara de John frente al mundo. Después de sufrir el proceso de conversión de Diana, John Tyler intenta robarle el liderazgo declarando que ella «thinks like a lizard now», lo cual, siguiendo la teorización de Creed (1993), puede interpretarse como una proyección simbólica de la otredad y monstruosidad sobre las mujeres, pero es sostenida por La Resistencia. Es probablemente el único personaje femenino complejo en toda la serie original, lo que se muestra por ejemplo cuando tiene dudas sobre sí misma después de verse utilizando su mano izquierda en más de una ocasión. La coexistencia de una parte humana y otra extraterrestre en ella podría corroborar esta

percepción de Julie como un personaje femenino complejo en lugar de representar un estereotipo. Curiosamente, durante la segunda invasión después del escape de Diana, Julie se une al reformado movimiento de la Resistencia, pero ya no como líder, porque tiene que conservar su posición en la *Science Frontiers* para aventar las sospechas. Su lugar como líder es ocupado por Mike Donovan, una clara indicación de que, a pesar de su superación de la feminidad estereotipada y de su inteligencia, es deslucida por una figura masculina.

## 2. «She was always mine»: la maduración de Diana en las temporadas 2009-2011 de *V*

A pesar del éxito de Diana entre la audiencia, Jane Badler es consciente de lo plano que es su personaje en la serie original y se le da una segunda oportunidad en el *remake* de 2009, donde presenta una introspección psicológica y una complejidad que solo Julie Parish mostró, intermitentemente, en la serie *V* original. Aunque su rol en el *remake* es muy corto<sup>23</sup>, Diana es probablemente el único personaje en la nueva *V* que se convierte en uno de carne y hueso, superando el tipo unidimensional que normalmente encontramos en la ciencia-ficción. Aunque Diana parece muy directa y determinada, la experiencia de Badler con ella no es tan simple. Ella admite que su papel como Diana en la primera miniserie fue bastante pequeño —solo cuatro escenas— y cómo le impactó la popularidad que adquirió su personaje, lo que la llevó a un papel central en la segunda miniserie y en la serie de TV completa. Sin embargo, a pesar del éxito y la obvia sinergia entre la actriz y el personaje, Badler admite, para nuestra consternación, que tuvo que hacer una prueba para el papel de Diana en el *remake*, incluso después de recibir el apoyo incondicional de los fans durante tres décadas: «How could I possibly be asked to audition for Diana? But audition I did. Glad there was a happy ending. There was never a second thought about leaving Australia and re-connecting with *Diana*. It was always “mine” and felt an urgency to do it» (MDM 2010). Esta prueba tautológica solo revela la lucha simbólica de las mujeres para probar su identidad en el patriarcado, pero al menos, en este caso, a Diana se le permite madurar y ganar prominencia tridimensional como mujer, más allá del producto como amazona de ciencia-ficción de los ochenta. Esta oportunidad de que en la televisión y en las pantallas se despliegue esa complejidad psicológica es un reflejo de su control final sobre el personaje que ha marcado su carrera como actriz, lo que ha completado a través de su música, como será argumentado en la siguiente sección.

El lado maléfico unidimensional de Diana es asumido en el *remake*

---

### NOTAS

23 | En su entrevista con Alan Mercer, se le pregunta a Badler acerca de su «small yet memorable role» en la nueva versión de *V*, y ella contesta: «once again they didn't give me much to do. They just stuck me in a dungeon. They didn't understand how good it could have been. I was very frustrated by that but very excited to be back in the market again» (Mercer, 2011: n. pag.).

---

por su hija Anna, quien la ha encerrado en las bodegas de la nave nodriza de New York para convertirse en la Reina de los Visitantes. Aunque la mayoría de los personajes del *remake* son aún figuras estereotipadas, hay siempre una dualidad en ellos que los separa de la estilización de los personajes en los ochenta. Anna, por ejemplo, presenta una benevolencia y un encanto aparentes que ocultan su personalidad ruda y tiránica; su belleza no tiene la apariencia de fiereza de Diana, sino un aspecto refrenado, aparentemente angelical, que contribuye a su complejidad. De hecho, hay un momento épico en la serie cuando, después de que todos los embriones de sus soldados han sido destruidos, ella grita, llora y se pregunta: «What's happening to me?». Marcus, el segundo al mando, responde: «I believe you are experiencing your first human emotion» desperately ella grita desesperadamente: «No!» (1x12). Incluso Anna muestra un lado vulnerable que Diana nunca expuso en la serie original y, cuando ella es descubierta, lo niega: «Don't be ridiculous!» (2x02).

Diana aparece por primera vez en la Segunda Temporada del *remake*. Han pasado quince años y su maduración está claramente relacionada con la emoción y la debilidad. Anna desvela la razón por la que ha depuesto a su madre: «I had no choice. Your human skin was infecting you with emotion. It was weakening you [...] I did what I felt I had to do to protect our species» (2x02). Anna despliega el mismo caudal de sangre fría que Diana en la serie original, como cuando la golpea en la cara por proveer una respuesta a la emoción humana o cuando mata a su propia madre al final de la temporada. La clave de la maduración de Diana se muestra en una de las escenas más importantes de la serie: la conexión de la emoción humana y la música, que ofrecerá un vínculo con la carrera musical de Badler. Para desvelarle a su hija la verdad acerca de la emoción humana, Diana pide ser confrontada con esos sentimientos conmovedores escuchando música otra vez. Se le pone un collar alrededor del cuello y suena una melancólica música de piano. El diálogo entre madre e hija es altamente revelador:

*Diana:* I first heard this music on earth. No, I didn't hear it. I felt it. I carried it around in my head. For fifteen years it was my only companion.

*Anna:* Tell me the key to human emotion.

*Diana:* You're listening to it, daughter. Heartache, pain, sorrow—I felt it all. And still, where it strikes me, it's even deeper. Don't just listen. Hear. Within it, such beauty. And yet, it's called 'Sadness of the Soul'.

*Anna:* Is that what I'm looking for? What makes humans human... the soul?

*Diana:* The soul is what lies beneath. It is the core of all humans. It is the wellspring of emotion.

*Anna:* I always dismissed it as fantasy.

*Diana:* It can't be looked at solely with a scientific mind. It's too complex.

*Anna:* Nothing's too complex for our technology. I will isolate it in the medical bay.

*Diana:* Not in a lab, not there. It's here (*she points to her heart.*)

*Anna*: The soul is the single greatest threat to our species. If it's there, I'll find it, and I'll destroy it.

---

Anna se va y vuelve a decirle a Diana: «I will succeed where you failed». Cuando Diana le advierte que ella también fracasará, Anna le quita el collar y la música de piano es reemplazada por una perturbadora banda sonora y por la antigua mirada maléfica de Diana mientras dice: «tic-toc, tic-toc», mostrando así su combinación de un lado bueno y otro malo. Como confiesa ella misma, la música ha sido su única compañía y, de hecho, ha sido y será la fuente de su triunfo sobre la Diana unidimensional del pasado.

No solo Diana ha descubierto la verdad acerca de la emoción humana, sino que está dispuesta a difundir la palabra. Al final de la serie, se escapa de la prisión y se enfrenta a la comunidad que le fue arrebatada, presentándose como la verdadera Reina: «The human soul is a gift. We must embrace the soul. Embrace humanity. Together, humans and visitors can live side-by-side and in peace. [They kneel]. Your rightful queen has returned to lead you on a new beginning. From this moment on...». En ese momento es asesinada por Anna en lo que se convierte en una muestra de su poder. Diana ha crecido para representar el simbólico proceso de hibridación, como un claro ejemplo de la maduración de los humanos que abrazan la alteridad y respetan la diferencia. Cuando Anna demuestra su comportamiento dictatorial, justo antes de morir, Diana dice: «You've just doomed us all». La serie termina con un toque apocalíptico, así que las palabras de Diana son corroboradas. La connotación religiosa sugerida en la Cámara de Conversión de la serie original se vuelve evidente en el *remake*. Se presenta a Anna como un falso Mesías que tiene un efecto hipnótico sobre los humanos a través del ofrecimiento de protección, mientras ella reclama sangre: «You feel only peace, sense only peace. Only my bliss can comfort you ... I'm your protector and your keeper». Sin embargo, el hecho de ser un falso Mesías es resaltado por el hecho de que su papel como guía espiritual no parece sobrevenirle naturalmente. Ella necesita la ayuda de la niña híbrida Amy —una mezcla de visitante masculino y humano—, para llevar a cabo esta tarea, así que Anna le dice a Amy: «You really are a miracle, my child». se muestra el doble potencial de la hibridación: el poder sobrenatural —algo que también le sucedió a Elizabeth en la *V* original—, pero también, si no se canaliza adecuadamente, una proyección diabólica. Amy estrangula a su propio padre para seguir a Anna, una clara indicación del poder de la manipulación. Hay una imagen final de Anna y Amy sosteniéndose las manos y llevando el mismo vestido blanco, con una alusión a su proceso mimético y su esfuerzo conjunto por destruir a la Humanidad, mientras que la serie termina con la aparición de una miríada de naves nodriza a través del globo, amenazando con esclavizar a la Humanidad. Este final está obviamente teñido de un matiz apocalíptico, y es Diana la que

---

ofrece una interesante evolución interna que, en su conexión con la música, puede señalar esta forma artística como la clave para entender el control del imitador sobre el personaje a través de los años.

A través de su papel como Diana en la *V* original y el *remake*, Badler es totalmente consciente de que la ciencia-ficciónciencia-ficción audiovisual no ofrece alternativas a las mujeres fuertes. Ella clarifica que los guionistas del *remake* no le permitieron ser provocativa (Barragán, 2011: 13), probablemente porque a través de la creación audiovisual fantástica y patriarcal, las mujeres de 57 años ya no son iconos sexuales —en claro contraste, ella toma el control de la imagen altamente sexualizada de su carrera musical. Helena Cain, de *Battlestar Galactica: Reimagined* (2005-2006, eps. 2x10-12) y la película para televisión *Razor* (2007) es otro ejemplo muy interesante de cómo una creíble heroína de ciencia-ficción necesita rendirse al militarismo patriarcal para ser respetada. Martín Alegre argumenta que la trama lésbica de *Razor* «convierte [el] debate en torno a la ética militar en mero melodrama personal, al sugerir que la conducta de Cain rebasa los límites del código militar por culpa de un desequilibrio emocional» (2010: 213). La sugerencia es que, desde un punto de vista altamente sexista, solo las lesbianas masculinizadas pueden aspirar al alto rango militar, y que todavía existe el peligro de que se quiebre por razones emocionales debido, en última instancia, a sufeminidad (*Ibid.*: 222). No podemos olvidar que estas heroínas de ciencia-ficción son siempre productos masculinos. En el caso de Helena Cain, permite la violencia masculina sobre las mujeres, cuando permite la violación de la *cylon* femenina Gina por Thomas y su turba. Además, en una serie en que la mitología griega es central, el nombre de Helena Cain —que realmente proviene de un personaje masculino en la serie original de 1978—, sugiere una extensión de la negatividad patriarcal sobre las mujeres a través de la figura bíblica de Caín. Helena se vuelve una moderna Caín, complicada a través del complejo de culpa que experimenta después de abandonar a su hermana Lucy a su propia suerte y queda relacionada, por lo tanto, con Caín y Abel. Aun así, su intervención es un espejismo que adquiere magnitud a través de un espejo masculino, ya que realza su imagen como la de una lesbiana.

Podríamos pensar que solo Ripley, en la saga *Alien*, ofrece una defensa de la feminidad en la ciencia-ficciónciencia-ficción como atributo de poder. En *Alien 3* (1992) y *Alien Resurrection* (1997), Ripley se relaciona claramente con la maternidad. Aunque en *Alien 3* se suicida para evitar que el embrión de *alien* que le está creciendo dentro emerja de su pecho y, consiguientemente, previene a la Corporación Weyland-Yutani de utilizarlo como arma biológica, en *Resurrection*, la maternidad está claramente ligada con la alteridad, ya que ha sido afectada por el ADN del *alien*, pero

eso crea un vínculo de empatía con los *aliens*. Termina matando al *alien* recién nacido con su propia sangre ácida, pero al menos la película ofrece una visión empoderada de la feminidad a través de esta maternidad negativa. Ahora bien, la maternidad es vista bajo esta luz negativa que sugiere que la feminidad no está totalmente desarrollada en conexión con una feminidad en la ciencia-ficción audiovisual<sup>24</sup>. De hecho, si consideramos la reciente *Prometheus* —que fue originalmente concebida con una precuela de *Alien*— no encontramos siquiera a una mujer que valga la pena comentar: Elizabeth Shaw responde al estereotipo negativo de la mujer ultraemocional, histérica, presentada curiosamente como estéril en contraste con Ripley. Meredith Vickers, por el contrario, responde a la mujer abiertamente maléfica sin principios morales, que es una figura plana y fría en contraste con Ripley. Jane Badler parece haber notado esta falta de espacio para las mujeres fuertes y creíbles en la ciencia-ficción y ofrece, inteligentemente, un espacio alternativo para la parodia: la música.

### 3. «The key to human emotion; you're listening to it:» desmetaforizando a Diana a través de la música de Jane Badler

La música y la actuación son inseparables en la carrera de Jane Badler. Hablando de su segundo álbum, A. H. Cayley lo describe como «one of Badler's best acting roles to date» (2011: n. pag.). Y Badler misma clarifica: «For me, singing is also acting and, although they use different techniques, they both demand a connection with yourself to be truly exciting» (Cullen, 2008: n. pag.). En este sentido, Badler también encuentra a su música como «cinematic» y piensa «it could be developed into a film» (Mercer, 2011: n. pag.)<sup>25</sup>. Badler, así, ofrece su peculiar microcosmos donde explorar un espacio alternativo a la ciencia-ficción para mujeres<sup>26</sup>. Hablando de su segundo álbum, *Tears Again*, admite que este «reflects, musically and lyrically, my varied career in Hollywood B films and television soaps throughout the 70's and 80's, the smoothness and melodrama of that era» (Badler's webpage, 2012: n. pag.). Esta observación, junto con la descripción de su álbum como «clever» y «self-aware works» —«rare work[s] of pop culture genius» (Cayley, 2011: n. pag.)— prueba el esfuerzo consciente de Badler y de su equipo para parodiar constructivamente su carrera de intérprete y arroja luz sobre el vínculo entre música y actuación. De hecho, ella es también consciente de su posición marginal en la música, lo cual concuerda con la cualidad marginal de sus papeles en cine y televisión<sup>27</sup>.

Su álbum de debut, *The Devil Has My Double* (2008), muestra una influencia del *rock indie* y del *blues* que ha llevado a compararlo con

## NOTAS

24 | Para un estudio detallado de la maternidad en la Saga *Alien*, ver Bundtzen (1987), Creed (in Kuhn, 1990), Cobb (1990), Miles and Moore (1992) y Vaughn (1995).

25 | En este punto de su vida, Badler parece preferir la música a la interpretación, enfatizando el vínculo entre ambas: «When you act you go somewhere. You can lose what you have. You say good-bye husband and children. It's an obsessive thing. It's a great thing but it's dangerous. I feel safer singing. I feel like I go sing and fantasize for the night and then I'm home. It's healthier for me» (Mercer, 2011: n. pag.).

26 | El capítulo «Música popular y género» (Viñuela & Viñuela, 2008) es extremadamente útil para entender las claves de la musicología feminista y la complejidad que caracteriza la creación musical de Badler en este particular estudio.

27 | «I was in jazz obscurity. I was going around town singing jazz but, let's be honest, I was never going to be Ella Fitzgerald. I wasn't changing the mold here [...] I'm not really mainstream» (Mercer, 2011: n. pag.). «It's really great—I've found this kind of cult niche for myself» (Anderson, 2008: n. pag.).

Alice Cooper y Shakespeare's Sister. El álbum narra una historia a través de la interrelación de todas las canciones: se refiere a una mujer de sangre fría que no puede controlar sus impulsos que la conducen a la destrucción, una mujer que recuerda a la Diana en la serie V. Hablando de *Tears Again*, Cayley clarifica su propósito deconstructivo, que puede ser fácilmente aplicado al primer álbum de Badler: «It's a caricature of womanity that would be offensive if not so deftly played with the occasional wry smile peeping through» (2011: n. pag.). Excepto por las diferentes atmósferas desarrolladas en ambos álbumes —oscura y gótica en *The Devil*<sup>28</sup>, jazz sofocante y evocador con un sentimiento de *lounge club* de los 70' en *Tears Again*—, *The Devil* es un ejercicio de sarcasmo que anticipa su más obvia aplicación posterior al melodrama televisivo<sup>29</sup>.

La semejanza de la voz de la cantante con la Diana de la serie de televisión original es evidente. La mujer, en este álbum, es una *femme fatale*, excesiva en su feminidad y, precisamente debido a esto, tiene siempre esa sonrisa torcida para parodiar la unidimensionalidad de ese personaje. El uso activo de la sexualidad en las mujeres —que Badler perdió en la Diana del *remake*— se expande en su álbum hasta el punto de mostrar referencias directas al sexo, como en «I Love Everything»: «I love screwing in the backseat of your car/ touching you up in the cinema/the way that your pants are always too tight». Se presenta como una controladora sin principios morales, que ha sido claramente parodiada en su actuación en vivo con el invitado Paul Copsis en la Spiegel Tent Melbourne Season 2011. Vestida y arreglada al estilo gótico, Badler interpretó alegremente una sexualidad intensa y agresiva. En «Who Did You Wear That Dress For?», aparte de centrarse en la coquetería femenina, hay una clara indicación de la infidelidad de esta mujer a su compañero, cuyos celos extremos son finalmente justificados: «Did you ever guess, baby?/ He was lying on my floor,/ stroking and kissing,/ staining my pink pinafore/ And I couldn't stop giggling/ at you hammering on my door/ screaming "Who did you wear that dress for?"». Ella no solo está llevando a cabo una acción inmoral, sino que desprecia a su compañero, igual que Diana hizo en la serie original. Después del descubrimiento de la clase de persona que es la cantante, la canción «The Devil Has My Double» realza su parte maléfica relacionándola explícitamente con el diablo y resaltando el lado peligroso del amor con esta *femme fatale*. La canción presenta una versión emasculada del hombre —«You've been watching porn all day,/ you haven't once got hard»—, con una desmitificación del discurso pornográfico, que ya no es un reino idílico de fantasía donde proyectar sueños de mujeres rebeldes. Con un claro centro de atención en el poder metafórico del sueño a través del álbum —una de las canciones es llamada incluso «A Dream Only Lasts»—, Badler cuestiona simbólicamente el empoderamiento de los hombres a través de la proyección de su fantasía sobre las mujeres extraterrestres. Este

---

## NOTAS

28 | Badler admite que tiene un lado oscuro (Mercer, 2011: n. pag.).

29 | Hablando acerca de *The Devil*, Badler aclara «it's very David Lynch-ian in its twisted and surreal way of looking at life. It's not to be taken literally; based in truth, but kind of super-real» (Anderson, 2008: n. pag.).

---

discurso ya no funciona para los hombres y la inofensiva fantasía extraterrestre personificada por Diana se vuelve una mujer de carne y hueso en la canción —para su compañero masculino—, una mujer que, en cambio, es una caricatura representada por Balder: un sueño dentro de un sueño. Ella advierte al hombre infinidad de veces: «Be watchful, be watchful, be watchful... Please, tell me you'll protect yourself». Desde que ha sido ya expuesta esta infidelidad de la mujer, en la canción se sugiere como una manera de herir a su compañero con su mejor amigo: «I'd like to ask your best friend/ I know he'd love to go». La infidelidad es también el tópico de «Single Tonight».

En consonancia con esta emasculación de los hombres, las siguientes dos canciones elaboran una demistificación feminista del héroe masculino. En «Everybody Knows My Secrets», la endurecida voz femenina, que se refiere a su corazón como «made of lead», es responsable del cambio en su compañero masculino de «my superman» a «my poor little superman». Esta trivialización de los hombres se clarifica en la canción siguiente: «I Never Throw Anything Away», donde «too many comics, too many plastic toys/remind me of you and the boys». Con la referencia a «plastic toys» podría haber una inversión del control erótico a favor de las mujeres. Esta mujer no es ya la versión doméstica de la esposa —«The fridge is full, but it's all out of date./ I would cook but I get home too late». En los álbumes de Balder, el hogar se vuelve recurrente, un poderoso tropo espacial para significar el ser femenino. En «I Never Throw Anything Away» hay una clara correlación entre esta peligrosa mujer y su lugar: «You know the cops came over the other day,/ And they said "Lady, this place is a death trap,/ one match and boom the whole thing goes up/ like a giant Christmas tree"». La inocencia femenina se rompe por medio de la destrucción simbólica de la idealización de la Navidad. Sin embargo, esta mujer parece no ser tampoco feliz con su papel de *femme fatale*, y así hay allí un anhelo latente por el suicidio como forma de escapar a toda forma de estereotipo de género: «Dreaming of the flames/ dreaming of the flames/ carrying all my problems away, away but not today/ no, not today». El suicidio es solo sugerido aquí, pero parece ser satisfecho en «A Dream Only Lasts», donde la cualidad quimérica del sueño se rinde a la fatal realidad: «A dream only lasts while you're sleeping/ a dream only lasts 'til you open your eyes». Se sugiere el repentino suicidio de esta mujer: «Baby, you looked surprised./ Well, the tales of my demise/ all have been grossly exaggerated [...]. There's a world for you outside/ but there ain't no world for a girl like me». Mientras que el hogar refleja el encapsulamiento de las mujeres, Badler es pesimista acerca de la existencia de un lugar para las mujeres, particularmente, en el espacio simbólico de la ciencia-ficción.

Las últimas canciones del álbum aumentan el papel de esta mujer



---

como *femme fatale*, sin verdadera profundidad. Ella usa el tropo del amor como un juego de caza en el que, bajo su aparente inocencia, la mujer es la homicida: «Do you know how to shoot a tiger?/ You tie a goat to a stake, go lie out in the blind/ light a cigarette and wait./ You know I was a goat for you/ I longed to be your bait». En la superficie, la mujer es el cebo pero esto es solo una estrategia para «to shoot the tiger». Ella aclara su pérdida de inocencia: «You know I never much did care/for my inner child». El álbum termina con una versión desmitificada del amor —«True love is a bore»— y sugiere que, detrás de su ataque a los tipos femeninos —incluida su adopción de la *femme fatale*—, hay un anhelo por una condición de mujer, personificada por su imagen de «The Doll that Cries Real Tears».

Su segundo álbum, *Tears Again* (2011), con canciones escritas por Jesse Jackson Shepherd y producción de Paul Grabowsky, va más allá de la atmósfera melancólica de *The Devil* y puede describirse como una combinación de «faded starlet jazz-pop, high-camp, and strongly melodic, middle-aged MOR pop» (Street, 2001: n. pag.). Doug Wallen resume perfectamente el doble objetivo de este álbum dividiendo sus canciones en dos grupos: las de tonos sutiles frente a las de tonos excesivos y tragicómicos. El papel de Badler es interpretar y actuar en cada una de las canciones. Como aclara Walle, este álbum «turns out to be a lot like her acting: razor sharp, highly stylised, and set in a soapy world of betrayal and boozy melancholy». Wallen insiste sobre el «deadpan grotesquery» y cómo Badler «inverts the brassy, empowering pop of gals like Nancy Sinatra into a blackly comic creation of her own». Se realza el rol de intérprete de Badler: «she may not have written the lyrics, but she makes us believe she's lived them» (Wallen, 2011: n. pag.).

El álbum desarrolla la imagen de una mujer en el exilio. Ella escapa de su pasado y de ella misma y trata de ser una «aloof loner» (Cayley, 2011: n. pag.). En la segunda canción, rechaza de modo radical y generalizado a los hombres: «Men who lie are the only men I've ever known... Alone and forsaken, I don't know how I became so hard... The only thing I've ever learnt about love, I learnt it from men who lie». El vídeo oficial de la canción (dirigido por Hot New Production Team) realza la representación estilizada de los roles de género, con los hombres que acompañan a la vocalista femenina en todas sus tareas domésticas cubriéndose sus caras con una máscara negra. La domesticidad es altamente parodiada en la glamorosa pintura de la mujer que está cocinando vestida con elegancia y que se dirige conscientemente a cámara por momentos, para sugerir su autoconciencia de la feminidad artificial que está interpretando. El rechazo de los hombres se completa con el rechazo de las mujeres, muy en línea con la rivalidad entre mujeres en la serie V: «I don't trust women, don't take it personal. Don't like the sisterhood, never have

and I never will». Su grado de pesimismo en las relaciones humanas es tal que ella se convierte en una agnóstica filantrópica: «I don't trust women. I don't trust myself and, of course, I don't trust you». Este rechazo extremo de los hombres y las mujeres es una reacción al encasillamiento de género, pero el resultado es el vacío. Esta visión se redondea en su canción «All of Our Friends Are Lonely».

Como en el anterior álbum, la voz femenina es la de una *femme fatale* sexualida. En «Four Corners To My Bed», las connotaciones sexuales de la cama están teñidas de un peligroso acercamiento al receptor masculino, donde la iniciativa y el control son atribuidos a la mujer: «four corners to my bed. So don't hurt your pretty head ... on the sharp edge. I'll teach you tie a knot to keep everything in its place». Su frivolidad y egocentrismo como diva de la música y actriz son la preocupación central de «I Want A Lot Of Boys To Cry At My Funeral». Como aclara Cayley, esta canción es «a seemingly obvious display of girlish conceit, but it's in the asides that the humanity of these thoughts peek through» (2011: n. pag.). Las referencias al destinatario masculino están vinculadas con la frivolidad: «your mother's apartment», «photos of you», «newspapers», «your dad's things». Cuando se trata de sí misma, la referencia gótica al ataúd abierto de su hermano es esencial para descubrir la interioridad de esta mujer con la declaración simbólica que «all of the scars are gone». Se sugiere que la actriz que solía ser, los personajes que solía interpretar están muertos y, como dice abiertamente: «it's time to move on». En la canción (y en el vídeo, dirigido por John Ibrahim), se utiliza a los hombres como figuras decorativas, con una inversión clara de los roles de género. A pesar del acercamiento de la vocalista a una feminidad excesivamente gótica, hay una profunda necesidad de hacer las paces con la soledad, un tópico que trasciende la aparente frivolidad de la canción y de todo el álbum.

*Tears Again*, con su obvio vínculo con el álbum previo — particularmente con la canción «Tears Are Made Of Water»— y el énfasis en el melodrama, está plagada de imágenes espaciales que muestran la conexión entre la casa vacía del hablante y su propio vacío. «What A Mess I've Made» revela en este sentido: «There's a place you'll never know, in a room you'll never go, full of all things I own. I can barely close the door; I can barely see the floor; to find my secret drawer». Con la obvia reminiscencia de Virginia Woolf y su cuarto propio, las implicaciones parecen ser que su yo interior está lleno de identidades desechables, igual que su rol de actuación, pero hay un toque optimista: aunque ella no puede encontrar su cajón secreto, hay una sugerencia de que este existe, de que hay una posibilidad para ella de encontrar su identidad real. De hecho, ella se compara con una hoja en el árbol: «falling to be free». La canción «Did I Leave The House Today?» elabora este tópico e insiste en esta imaginería doméstica. Una de sus identidades falsas dentro de

---

su casa es la elaborada por su círculo más cercano: «You and your brother would dress me up like a clown» con una sugerencia que su construida feminidad es el producto de la creación masculina. Le oprimen las identidades equivocadas que le fueron impuestas en el pasado: «I often wonder if it's later than I think. This carpet's quicksand and I'm starting to sink». El pasado está comenzando a ser una pesada carga —«When memories are more important than dreams; and candles more important than sunbeams»— y está relacionado con una existencia artificial, igual que las velas contra los rayos de sol. De repente, la percepción optimista de la casa como relacionada con su libertad interior se transforma en una prisión de memorias pasadas de las que no puede escapar, de ahí la pregunta retórica con la cual abre y termina la canción: «Did I leave the house today?».

«Snow Carnival Queen» es una canción central en el álbum porque parece sintetizar su rol como Reina Diana y su propia experiencia cuando fue designada reina del Carnaval de Nieve cuando era joven (Levin, 2011: n. pag.). Las connotaciones de las palabras merecen ser consideradas: la frialdad de ese carácter (*snow*), su artificialidad (*carnaval*) y su mando como mujer (reina). Sin embargo, una vez más, Badler cuestiona la realidad de Diana. Ella hace uso del tropo del sueño en combinación con la atmósfera onírica de la canción, y hay una progresiva presentación de la Reina como irreal: «it all just seemed like a dream: I was the Snow Carnival Queen». Esta misma estructura se repite, pero en la forma de pregunta retórica: «Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Al final de la canción, las preguntas se vuelven la estructura completa: «Now was it just a dream? Could it have been just a dream? Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Existe la posibilidad de que esta voz femenina se abra al destinatario: «If you will be kind, I'll let you read my mind». Sin embargo, la nota pesimista se impone: «But no, you're not there». «Nursery Rhyme», escrita por Badler, ofrece una interesante visión del lado vulnerable de esta mujer. Hay una sugerencia de venganza: una mujer invita a su casa, años más tarde, a un antiguo amante que la hirió en el pasado; ella quiere seducirlo y torturarlo —«Don't hate me, Baby, for playing with crime». El título resulta una metáfora de la pérdida de la inocencia. La vulnerabilidad de esta mujer se refleja en su resentimiento —«I know you're human, but you stole my prime»—y, si seguimos la progresión natural del álbum, las heridas, que aparentemente han desaparecido en «I Want A Lot Of Boys», está todavía presente en esta canción: «They say that time heals all wounds. Wounds leave a scar». Esta mujer no está por encima de su pasado, a pesar de sus intentos por superarlo: «Every time I see your face, I see her laughing in your car».

El pasado, con propósitos dramáticos, se relaciona en el álbum con

---

el amor, pero hemos visto a través del análisis que esta identidad ficcional de la mujer se forja en el proceso. Cierra el álbum con «Why Don't I Fall In Love Anymore?» y «The Springs». Están todavía presentes las imágenes espaciales: «It's like my sea no longer has itself a shore. And this heart of mine is a revolving door». Ella quiere aferrarse, desesperadamente, a una imagen de refugio, que es en este caso «the shore», que ya no existe. Incluso el corazón se vincula con una puerta y su connotación espacial. Esta canción parece ofrecer la respuesta al rol maléfico de esta dama: es una solitaria desesperada que, a pesar de su resentimiento de género, está buscando compañía: «Why are you here now, telling me to watch the door? Why don't you take my hand, and take me on the hard, wood floor?». El pesimismo final se refleja en el título de la canción.

El EP de Badler titulado *Mistaken Identity* (2012) parece ser más asertivo en la alegre crítica de su pasado. La primera canción, «Yesterday's Tomorrows» ofrece una consistente revisión de su pasado: «Before the shadow in my bed completely disappears like it was never here [...]. I'm moving on, I'm moving fast, I'm praying disappointment doesn't follow. I wanna leave you in the past along with yesterday's tomorrows [...]. I learned my lesson long and well [...]. That girl can go to hell along with yesterday's tomorrows». La segunda canción, «Mistaken Identity», es una juguetona rendición y una presentación ambigua de la identidad de género que ha argumentado desde los comienzos de su carrera musical. Utiliza el punto de vista de la sociedad para mostrar la falsedad de su personaje público: «They recognize me but it's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but look at me, I used to be [...]. "Aren't you?" they start to say. They know it couldn't be. "There's a slight resemblance except isn't she diseased?" It's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but secretly I used to be». Para aclarar la referencia a su carrera como actriz, canta que su rostro «once lit up the screen». Sin embargo, la llave de este debate sobre la identidad se ofrece en esta canción: rechaza su pasada identidad como equivocada, pero entonces, secretamente, ella se sintió identificada con Diana, como cuando Badler declaró abiertamente: «Diana has always been mine». Como canta alegremente en su última canción de este EP, «don't let me get what I want, 'cos what I want is to want and to want and to want forever». En una era posmoderna de identidades fragmentadas, hemos sabido adoptar un caleidoscópico ensamblaje de personalidades. Según parece, Jane Badler quiere todavía conservar a Diana como suya pero, más importante, reinventarla paródicamente en su música y desear y desear para siempre.

#### 4. «Fantasy covered my eyes». Conclusión

---

La ciencia-ficción televisiva es un mundo de hombres. Como han testificado los críticos explorados en este estudio, es necesario todavía encontrar una incorporación fluida de la feminidad, que no acomode simplemente los estereotipos femeninos. Jane Badler es un caso paradigmático que ilustra este reduccionismo de una feminidad insípida en su rol de Diana, tanto en la serie original y *spin-offs* (1983-1984) y en el *remake* de 2009-2011, donde no solamente le es permitido explorar una versión sexualizada de la *femme fatale* original debido a su madurez como mujer y como actriz. En marcado contraste, Badler ofrece un espacio alternativo para la exploración de la feminidad en su carrera musical. Aunque solo ha coescrito ocasionalmente canciones de sus álbumes, se le ha dado total libertad para interpretar y personificar los personajes de su música, ganando así control sobre su persona ficcional, que nunca tuvo en la serie de ciencia-ficción (como ella misma admitió). Aunque hay todavía un largo camino para visualizar mundos alternativos para las mujeres en la ciencia-ficción televisiva, por lo menos la alegre deconstrucción que hacen Badler y su equipo de las extraterrestres femeninas es un paso interesante para que la audiencia note la necesidad de cuestionar los roles de género en la ciencia-ficción. Como declaró en la letra de su último sencillo «Stuck on you» (el primero de su próximo nuevo álbum): «My fantasy covered my eyes so I can't see I'm falling down». La fantasía de la ciencia-ficción necesita una revisión y una nueva proyección donde las mujeres sean retratadas con una luz diferente, y Badler y su equipo han sido capaces de entender esta necesidad y cantar alegremente sobre ella.

## Bibliografía

### a. Fuentes primarias

#### DVDs

- V: *The Original TV Miniseries* (1983). K. Johnson (dir.). Warner. 2001.  
 V: *The Final Battle* (1984). R. T. Heffron (dir.). Warner. 2002.  
 V: *The Complete Series* (1984-5). K. Hooks, G. M. Shilton and C. Bole (dirs.). Warner. 2004.  
 V: *The Complete First Season* (2009-10). Warner. 2010.  
 V: *The Complete Second Season* (2010-11). Warner. 2011.

#### Álbumes musicales

- BADLER, J. with SIR (2008): *The Devil Has My Double*. Unstable Ape.  
 BADLER, J. (2011): *Tears Again*. Inertia Records.  
 BADLER, J. (2012): *Mistaken Identity* (EP). Ninthwave Media.

### b. Fuentes secundarias

- ALEXIS, J. E. (2010): *Christianity's Dangerous Idea*, Bloomington, IN: AuthorHouse.  
 ANDERSON, M. (2008): "The Den of Geek Interview: Jane Badler," <[http://www.denofgeek.com/television/99507/the\\_den\\_of\\_geek\\_interview\\_jane\\_badler.html](http://www.denofgeek.com/television/99507/the_den_of_geek_interview_jane_badler.html)>, [4/4/2012].  
 ATTEBERY, A. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, New York: Routledge.  
 BADLER, J. (2010): *Jane Badler's Website*, <<http://www.janebadler.com>>, [4/4/2012].  
 BARRAGÁN, S. (2011): "'Los guionistas no me dejan ser sexy.' La lagarta Diana regresa 25 años después para ser la madre de Anna, la manipuladora líder de la nueva V," *Revista Pantalla Semanal*, 1216, 13 <[es.scribd.com/mobile/doc/49123917](http://es.scribd.com/mobile/doc/49123917)>, [17/11/2012].  
 BENNETT, T., MERCER, C. and WOOLLACOTT, J., eds. (1986): *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.  
 BLUMENTHAL, D. (1997): *Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective*, Westport: Praeger.  
 BOOKER, M. K. (2002): *Strange TV: Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT: Greenwood.  
 BROWN, J. A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Mississippi: The University Press of Mississippi.  
 BUNDTZEN, L. K. (1987): "Monstrous Mother: Medusa, Grendel, and now *Alien*," *Film Quarterly* 40.3: 11-17.  
 CAYLEY, A. H. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.messandnoise.com/releases/2000847>> [4/4/2012].  
 CHIEN, J. (1994): "Containing Horror: The *Alien* Trilogy and the Abject," *Focus Magazine* 14: 7-17.  
 COBB, J. L. (1990): "Alien as an Abortion Parable," *Literature/Film Quarterly* 18.3: 198-201.  
 CREED, B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.  
 CULLEN, I. M. (2008): "The Devil Has Jane Badler," <<http://scifipulse.net/2008/05/the-devil-has-jane-badler>>, [17/11/2012].  
 DOANE, M. A. (2000): "Technophilia: Technology, Representation, and The Feminine," in KIRKUP, G. et al. (eds.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London and New York: Routledge, 110-121.  
 DONAWERTH, J. (1997): *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, New York: Syracuse University Press.

- GALLARDO, X. C. and SMITH, C. J. (2004): *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*, London and New York: Continuum.
- GERAGHTY, L. (2009): *American Science Fiction Film and Television*, Oxford and New York: Berg.
- GIRSHICK, L. B. (2002): *Woman-to-Woman Sexual Violence. Does She Call It Rape?*, Virginia: Northeastern University Press.
- GRAHAM, E., ed. (2010): *The Alien Quadrilogy and Gender*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- HALL, S. (1980): "Cultural Studies: Two Paradigms," *Media, Culture and Society* 2: 57-72.
- HARAWAY, D. (1991 [1985]): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 149-181.
- HARRIS-FAIN, D. (2005): *Understanding Contemporary American Science Fiction. The Age of Maturity, 1970-2000*, Columbia: University of South Carolina.
- HOLLINGER, V. (1999): "(Re)Reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender," *Science Fiction Studies* 26.1: 23-40.
- HOLLOWS, J. (2008): *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- IRIGARAY, L. (1996 [1985]): *This Sex Which is Not One*, trans. C. Porter, New York: Cornell University Press.
- JOHNSON, R. (1986): "The Story So Far: And Further Transformations?," in PUNTER, D. (ed.), *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, London: Longman, 277-313.
- JOHNSON-SMITH, J. (2005): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*, London and New York: I.B. Tauris.
- KAKOUDAKI, D. (2000): "Pin-Up and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence," in BARR, M (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, New York: Rowman & Littlefield, 165-195.
- KAVENEY, R. (2005): *From Alien to The Matrix: Reading Science Fiction Film*, London and New York: I.B. Tauris.
- KUHN, A., ed. (2003 [1990]): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London and New York: Verso.
- LEVIN, D. (2011): "Track by Track: Jane Badler with SIR," <<http://www.messandnoise.com/articles/4212648>>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2008): "Mujeres y ciencia ficción," *Observatori de les Dones*, <[http://www.observatoridelesdones.org/articles\\_pdf/Sara\\_Martin.pdf](http://www.observatoridelesdones.org/articles_pdf/Sara_Martin.pdf)>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010a): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo," *Dossiers Feministes* 14: 108-128.
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010b): "Los límites morales de la autoridad military: la Almirante Helena Cain en *Galáctica, Estrella de Combate*," *Cuadernos Kóre* 1.2: 193-224.
- MERCER, A. (2011): "Jane Badler Is Hot!," <<http://amprofile.blogspot.com.es/2011/08/jane-badler.html>> [4/4/2012].
- MILES, G. and MOORE, C. (1992): "Explorations, Prosthetics, and Sacrifice: Phantasies of the Maternal Body in the *Alien* Trilogy," *CineAction!* 30: 54-62.
- MULVEY, L. (1993 [1989]): "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, London: The MacMillan Press, 14-26.
- NOCHIMSON, M. P. (1992): *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- NOVELL MONROY, N. (2008): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, Ph.D. thesis, Dir. M. Torras Francés, Barcelona.
- PENLEY, C. et al., eds. (1991): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- REID, R. A., ed. (2009): *Women in Science Fiction and Fantasy. Vol. 1*, Westport, CT: Greenwood.
- RIVIÈRE, J. (1991 [1929]): "Womanliness As a Masquerade," in HUGHES, A. (ed.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, London and New York: Karnac Books, 90-101.
- ROBERTS, A. C. (2006): *Science Fiction*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- RUSS, J. (1972): "The Image of Women in Science Fiction," in KOPPLEMAN, S. (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspective*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Press, 79-94.
- RUSS, J. (1995): *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana: Indiana University Press.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- STREET, A. P. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.au.timeout.com/sydney/music/features/8738/jane-badler-with-sir-tears-again>> [4/4/2012].
- TELOTTE, J. P., ed. (2008): *The Essential Science Fiction Television Reader*, Kentucky: U of Kentucky Press.
- THE MDM WONDERLANCE (2010): "Jane Badler," <[http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011\\_twww\\_janebadler.html](http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011_twww_janebadler.html)> [4/4/2012].
- VAUGHN, T. (1995): "Voices of Sexual Distortion: Rape, Birth, and Self-Annihilation Metaphors in the *Aliens* Trilogy," *Quarterly Journal of Speech* 81.4: 423-435.
- VIÑUELA, E. and VIÑUELA, L. (2008): "Música popular y género," in CLÚA, I. (ed.), *Género y cultural popular. Estudios culturales 1*, 293-326.
- WALLEN, D. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.thevine.com.au/music/album-reviews/jane-badler-with-sir-'tears-again'20110317.aspx>> [4/4/2012].
- WILLIAMS, R. (1989): *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney, London: Verso.



# INFECTADA D'EMOCIONS: LA MÚSICA DE JANE BADLER I LA MADURACIÓ DE DIANA A LA SÈRIE V (1983-2011)

**Gerardo Rodríguez Salas**

*University of Granada*

gerardor@ugr.es

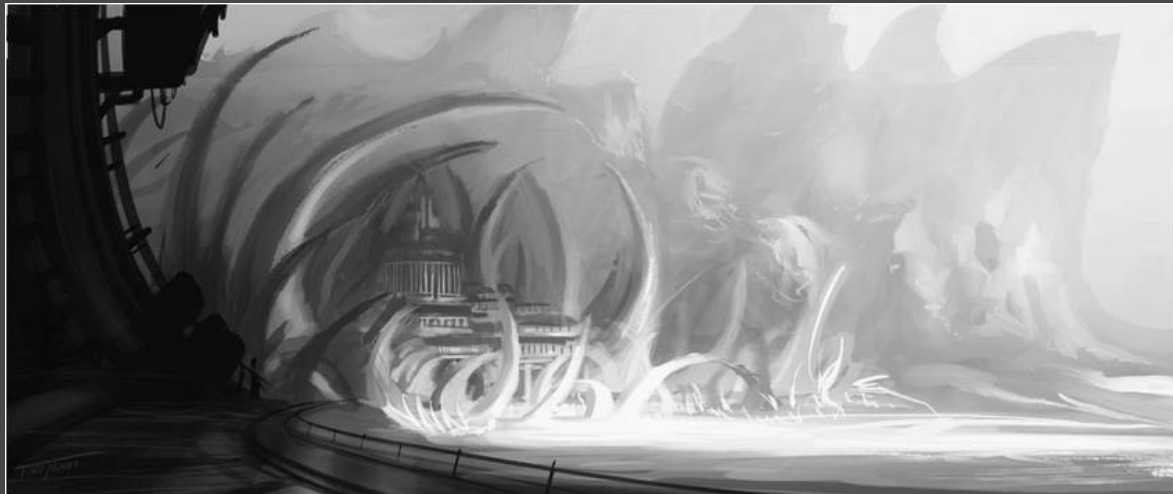
**Cita recomanada** || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Infectada d'emocions: la música de Jane Badler i la Maduració de Diana a la sèrie V (1983-2011)" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 9, 162-184, [Data de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero09/09\\_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-ca.pdf)>

**Il·lustració** || CrackBag

**Traducció** || Cristina Sala Pujol

**Article** || Rebut: 18/11/2012 | Apte Comitè Científic: 06/05/2013 | Publicat: 07/2013

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || És una veritat universal que una sola disciplina és insuficient per a cobrir l'abast de la cultura com un tot (Johnson, 1986: 279). Com a pare fundador dels estudis culturals, Raymond Williams definia aquest camp com «*a vague and baggy monster*» (1989: 158) que exigeix una aproximació interdisciplinària. Conscient del prejudici que l'estudi de les sèries de televisió de ciència ficció desperta en el món acadèmic\*, aquest estudi s'endinsa en el repte d'analitzar, des d'una perspectiva d'Estudis Culturals, la popular sèrie *V*, que combina elements de ciència ficció i de telenovel·la per a captar l'interès de l'espectador. S'explorarà aquest tàndem tenint en compte la limitació patriarcal de l'agència femenina rere l'aparença d'apoderament femení. Contràriament a aquests discursos, una de les protagonistes de la sèrie, Jane Badler (Diana), aconsegueix finalment un efecte paròdic amb el discurs alternatiu de la música, on va més enllà de l'estereotip de les heroïnes/vilanes de la ciència ficció audiovisual (com ara Ripley a la saga *Alien*, Helena Cain a *Galactica: estrella de combat (reimaginada)* o Elizabeth Shaw i Meredith Vickers a la recent *Prometheus*. Tot i que majoritàriament composta per homes, la música paròdica de Badler, així com les seves actuacions i l'autoconsciència satírica, ofereixen un espai alternatiu a la ciència ficció, que sistemàticament tanca la porta a l'apoderament femení.

**Paraules clau** || Ciència ficció a la televisió | Telenovel·la | Música | Sèrie *V* | Gènere | Jane Badler.

**Abstract** || It is a truth universally acknowledged that a single discipline is insufficient to “grasp the study of culture as a whole” (Johnson, 1986: 279). As a founding father of cultural studies, Raymond Williams already defined this field as “a vague and baggy monster” (1989: 158) that demands an interdisciplinary approach. Aware of the prejudice that the study of science fiction television shows arises in academia\*, the present study undertakes the challenge of analyzing, from a Cultural Studies perspective, a popular show—*The V Series*—which combines sci-fi and soap opera elements to catch the general viewer's attention. This tandem will be explored in the patriarchal limitation of female agency behind the appearance of female empowerment. In opposition to these discourses, one of the show's protagonists, Jane Badler (Diana), finally achieves a parodic effect in the alternative discourse of music, where she transcends the commonplace of female heroines/villains in audiovisual SF—e.g. Ripley in the *Alien* saga, Helena Cain in *Battlestar Galactica: Reimagined* or Elizabeth Shaw and Meredith Vickers in the latest *Prometheus*. Although mainly composed by men, Badler's parodical music—together with her performance and self-awareness of its satirical impulse—offers an alternative realm to SF, which systematically shuts the door to empowering femininity.

**Keywords** || Science fiction television | Soap opera | Music | *V Series* | Gender | Jane Badler.

\* Vegeu «Introduction: The Trajectory of Science Fiction Television» (2008: 1-32), de J. P. Telotte.

\* See J. P. Telotte's “Introduction: The Trajectory of Science Fiction Television” (2008: 1-32).

## 0. Desmetaforitzar les dones: la cooperació entre la ciència ficció i la telenovel·la

És innegable que, tal com va dir J. P. Telotte al seu llibre *Essential Science Fiction Television Reader*, la ciència ficció a la televisió ha passat de ser «weak imitations of cinematic science fiction» a ser «its own mature productions, which have, in turn, now begun to reenvision—and energize—the genre itself, making it so remarkable today» (2008: 3). La col·lecció editada de Telotte se suma a llibres com ara *Strange TV* (2002), de M. Keith Booker, i *American Science Fiction TV* (2004), de Jan Johnson-Smith, per a oferir una guia acadèmica sobre la història i la importància cultural d'aquest gènere que havia estat tan ridiculitzat i que avui dia és «one of the key mirrors of the contemporary cultural climate» (Telotte, 2008: 3).

En el seu estudi sobre la ciència ficció a la televisió, Jan Johnson-Smith explica que el nombre de sèries de ciència ficció i fantasia s'ha disparat als Estats Units (el context d'aquest estudi sobre la sèrie *V*) des de mitjans dels anys 80, principalment a causa del concepte de «televisualitat<sup>1</sup>». «As the elegiac Western genre rides into the sunset, science fiction is proving a seductive replacement» (2005: 1). A pesar dels avenços tecnològics que han contribuït a l'impacte de la ciència ficció a la televisió (i que, segons Telotte, representen una de les preocupacions principals del gènere, perquè el públic és cada vegada més sofisticat<sup>2</sup>), alguns crítics, com Scott Bukatman, defensen que la ciència ficció es pot considerar un «deeply American genre» perquè es para atenció constantment als temes següents:

Science, technology, nature run amok, alien invasion, conspiracy, disaster and space exploration that correlate with particular moments in American history such as the development of nuclear weapons, the Cold War with the Soviet Union, the Space Race, the political and social unrest caused by Vietnam, the Civil Rights movement, the growth of the blockbuster and changes to the Hollywood film industry and the complete integration of computer technology in the network society. (cf. Geraghty, 2009: 2)

Per aquest motiu, Lincoln Geraghty conclou que «[s]cience fiction, using metaphorical disguises, reflects contemporary American society» (*Ibid.*: 3). Més enllà de la connexió específica entre la ciència ficció i els Estats Units de Geraghty, aquest gènere ofereix un potencial universal que s'ha debatut molt. Darren Harris-Fain diu que «[s]cience fiction has often been a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7)<sup>3</sup>. La connexió entre les narratives utòpiques (com ara *Els viatges de Gulliver* de Swift<sup>4</sup>) i la ciència ficció explica que el grau de fantasia permès en tots dos gèneres porti a la creació d'utopies i distòpies que permeten criticar els models socials i polítics contemporànies, una idea que defensa Darko Suvin i la seva connexió entre la ciència

### NOTES

1 | «From murky, low-quality black and white images of the 1950s ... through the action-packed but blurry and anodyne images of the 1970s to an era where far-seeing "tele-vision" can finally live up to its name» (2005: 3).

2 | Telotte parla d'una «Oedipal cold war» entre les sèries de televisió de ciència ficció actual i les seves predecessores, citant Michele Pierson i Albert La Valley (2008: 4-5).

3 | La introducció de Darren Harris-Fain a la seva obra conté una explicació detallada de l'evolució de la ciència ficció, el seu mèrit literari i la resposta dels crítics. Al mateix temps, Noemí Novell Monroy ofereix un panorama molt clarificador de la ciència ficció i la seva relació amb la literatura i el cinema des d'una perspectiva teòrica (2008).

4 | Harris-Fain considera *Els viatges de Gulliver* com a protociència ficció (2005: 7).

ficció i la mitologia, la fantasia, els contes i el gènere pastoral, en contraposició als gèneres literaris naturalistes o empiristes (1979: 10). De fet, la famosa definició de Suvin de ciència ficció deixa clara la seva connexió fonamental amb el món actual: «SF is a developed oxymoron, a realistic unreality...the space of a potent estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times» (*Ibid.*: viii). Aquesta és la idea de Tony Bennett sobre els estudis culturals com a projecte polític, «which focuses on the way in which cultural industries, institutions, forms and practices are bound up with, and within, relations of power» (cf. Hollows, 2000: 25)<sup>5</sup>. Certament, això és el que trobem a la sèrie V, una advertència simbòlica però clara contra els sistemes dictatorials a través de la representació d'un model distòpic futur. Contràriament a crítics com ara Brian McHale, Telotte està en contra de la sensibilitat atemporal, sovint associada amb la ciència ficció i la seva estètica reflexiva postmodernista, i conclou que es converteix en una eina potent de «cultural deliberation and ideological exploration» (2008: 4).

Aquesta dimensió satírica és el que fa que la ciència ficció sigui tan interessant per a estudis de gènere<sup>6</sup>. L'afirmació de Telotte que la ciència ficció és «a text of choice for a postmodern world» a causa de «its generic emphasis on the constructed nature of all things, including human nature» (2008: 3) és icònica per a entendre l'experimentació de la ciència ficció amb la construcció de gènere<sup>7</sup>. Sovint, es representa les heroïnes de la ciència ficció com a dones futuristes poderoses. Crítics com ara Sara Martín Alegre admeten que a moltes lectores i espectadores de ciència ficció, ella inclosa, els encanten les heroïnes futuristes i poderoses creades per homes, per mera motivació feminista o simplement perquè estan decebudes amb els herois patriarcals tradicionals (2008). No obstant això, Martín Alegre és conscient de la conclusió de Joanna Russ: «There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women» (1972: 91)<sup>8</sup>. La figura d'Ellen Ripley a *Alien* (1979), la qual, curiosament, havia estat concebuda com un home a la versió original, inaugura l'interès subsegüent per les heroïnes de la ciència ficció<sup>9</sup>. L'estudi de Jeffrey A. Brown destaca la representació sexualitzada de les heroïnes futuristes. Encara que se centra en ciborgs i ginoides femenins, les seves conclusions també es poden aplicar a les heroïnes de la ciència ficció, que poques vegades es lliuren d'aquesta dimensió de gènere.

El debat sobre el ciborg va guanyar protagonisme després de la publicació de l'assaig de Donna Haraway «A Manifesto for Cyborgs» (1985), en el qual concebia noves possibilitats de reconfiguració de gènere en el ciborg dissimulant els trets humans i mecànics. Aquesta visió va desmuntar les hipòtesis hegemòniques sobre el que ella anomenava ciència «organística» i va desafiar les obsessions culturals amb narratives magistrals. Tanmateix, Despina Kakoudaki i

## NOTES

5 | Vegeu també Hall (1980) i Bennet et al. (1986).

6 | Aquesta és la percepció de Sara Martín Alegre: «La ciencia-ficción resulta mucho más apasionante como campo abonado para los Estudios de Género académicos si se tiene en cuenta que, al proyectarse en el futuro, tiene mucho de territorio de experimentación, de alternativa a nuestro actual patriarcado» (2008). L'obra de Brian Attebery (2002) és molt reveladora en aquest punt.

7 | Per a un estudi detallat de les dones a la ciència ficció i la fantasia, vegeu Reid (2009), especialment els capítols 14 (sobre la televisió) i 15 (sobre la música).

8 | De fet, Martín Alegre dedica diversos articles a l'estudi de la dona en la ciència ficció i distingeix entre ciència ficció *suau* (en què predomina la perspectiva de gènere) i *forta* (que es centra en la tecnologia i la ciència i que gairebé sempre exclou les dones). A més, defensa que la ciència ficció és principalment un gènere masculí (2008: s. p.). Joanna Russ representa de manera molt interessant la guerra dels sexes a la ciència ficció al seu assaig «*Amor Vincit Foeminam: The Battle of Sexes in Science Fiction*» (1995: 41-59). Per a un estudi més exhaustiu de la dona i l'atrocitat en ciència ficció, Barbara Creed (1993) és un recurs imprescindible. A més, Hollinger (1999), el volum de Penley et al, eds. (1991) i la tesi doctoral de Noemí Novell (1998) parlen extensament del paper de les dones en ciència ficció.

9 | Martín Alegre (2008, 2010a: 111-12). Hi ha diversos estudis clau sobre la ciència ficció que se centren a la saga *Alien*: la col·lecció editada d'Annette Kuhn (1990), especialment els capítols 6 (Kavannah), 7

Jeffrey A. Brown qüestionen l'optimisme de Haraway. Brown contradiu obertament Haraway i conclou: «[u]nfortunately, as it is envisioned in popular culture, the cyborg usually reinforces traditional gender distinctions [...]. In countless media representations the cyborg continues to be gendered in a manner that very clearly armors the male version and sexualizes the female form» (2011: 95)<sup>10</sup>. Crítics com ara Mary Ann Doane han intentat explicar l'atractiu que tenen els ginoïdes en la cultura popular, sobretot en ciència ficció. Segons ella, hi ha «a certain anxiety concerning the technological» que és «often allayed by a displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea of the feminine» (2000: 110). En altres paraules, el ginoïde «unites the twin Others of technology and woman into a single commodifiable form, and the technology-based action heroine becomes the perfect fetish object» (Brown, 2011: 96)<sup>11</sup>. Sembla que hi ha consens en la connexió del ciborg i l'alienígena amb l'alteritat i el lloc de trobada amb la diferència (Roberts, 2006: 83).

A la sèrie V, Diana no és una ginoïde, però la preocupació per la tecnologia que menciona Doane és una idea central a la sèrie, en la qual hi ha una obsessió per a trobar respostes a malalties humanes i tecnologia, projectades a la raça alienígena. Diana encarna un alienígena híbrid (humà per fora, rèptil per dins) i, per tant, ella és qui rep aquesta preocupació. Comparteix la sexualització alienígena de la ciència ficció amb el ginoïde. Encara que la mateixa Jane Badler és conscient de la naturalesa bidimensional i estereotípica de la Diana original com a *femme fatale* de ficció<sup>12</sup>, la idea de la «no-metàfora» de Jane Donawerth és prou útil per a explicar l'efecte deconstruïu d'aquest personatge al llarg dels anys en la figura del seu intèrpret. Donawerth explica que «stories of alien women in science fiction by women thus take on, unmetaphor, and live out the cultural stereotypes of women. In each case, the narratives confront and transform the stereotypes» (1997: 107-8). El seu concepte de «no-metàfora» és semblant al concepte de mímica o mascarada d'altres crítics com ara Joan Rivière (1929) o Luce Irigaray (1985)<sup>13</sup>:

This process of “unmetaphoring,” of unpacking and making explicit the metaphors by which the stereotypes work, is exactly the strength of SF as a materialist mode of writing. Instead of presenting woman as a metaphorical alien in contemporary society, an SF text can present an *actual* woman (like Ripley) as an *actual* alien, can attack the stereotype in a more direct, more vivid and more powerful manner. (Roberts, 2006: 83)

Diana és creació d'un home (Kenneth Brannath), de manera que esdevé una icona sexual per als seguidors masculins, però, amb la seva música, Badler representa la no-metàfora de Donawerth: el seu segon àlbum, *Tears Again* (2011), és una mirada alegre, irònica i deliberadament deconstructiva als seus papers com a vilana femenina en sèries de televisió dels anys 80, i és aquí on apareix

## NOTES

(Newton) i 11 (Creed), tots ells amb una premissa basada en el gènere; Gallardo i Smith (2004), Kaveney (2005) o l'última obra de Graham (2010). Els següents articles també se centren en l'estudi de Ripley: Bundtzen (1987), Cobb (1990), Miles i Moore (1992), Chien (1994), Vaughn (1995).

10 | Kakoudaki, per la seva banda, explica que, «[i]nstead of creating a space outside gender, or at least having a complicated relation to sexuality, male cyborgs are represented as invincible (see *Terminator* films), whereas female cyborgs are mostly sexy and sexually exploited» (2000: 166).

11 | Brown elabora aquesta idea justificant la connexió entre les dones poderoses futuristes (dones o màquines) i els seguidors, majoritàriament homes: «The sexualized depiction of gynoids in science fiction and action film, television, comics, animation, and video games is, on the one hand, typical of the way popular culture fetishizes women in general. While visual science fiction occasionally challenges conceptions about feminine beauty, it usually panders to the more lurid expectations of male fans. Modern science fiction women are usually portrayed more in the ass-kicking action heroine mode than the erotic damsels-in-distress version popular in the pulp magazines of the 1930s and 1940s, but she is still as sexy as ever—witness the dozens of fan-run websites dedicated to cataloging the beautiful women of science fiction» (2011: 96).

12 | «It wasn't like there were loads of dimensions to that character [Diana]. It was pretty much that she was just one way» (Entrevista amb David Anderson, 2008: s. p.).

l'element de la telenovel·la. En una entrevista amb Martin Anderson, Badler parla sense embuts sobre la dimensió telenovel·lesca de la sèrie V original: «the sword-fights and the lizard wedding to Charles [...] all the seductions» (Anderson, 2008). L'entrevistador va més lluny i compara Jane Badler i June Chadwick (la temible enemiga de Diana a la sèrie del 1984) amb l'Alexis i la Krystel de la ciència ficció (*Ibid.*).

Amb l'adaptació d'elements telenovel·lescs, la sèrie V, especialment a la seva seqüela del 1984<sup>14</sup>, plasma l'enfortiment de la dona i la creació d'un discurs de gènere, representat per la rivalitat entre Diana i Lydia, que va causar furor l'any 1984. Tot i el rebuig acadèmic de la telenovel·la<sup>15</sup>, Martha Nochimson defensa que aquest gènere desafia les fórmules hollywoodianes dominades per homes i inventa personatges femenins forts i actius i crea narratives poc convencionals de desig femení<sup>16</sup>. Contràriament als discursos tradicionals que han definit la telenovel·la com la «backward child of media», Nochimson defineix el seu potencial com un *locus* d'ansietat, la qual cosa recorda inevitablement a l'ansietat del ciborg que ja havien debatut Doane i Roberts: «Soap opera is too often viewed as a cheap version of the most melodramatic and conventional movies. This derogation bespeaks not the real nature of soap opera but a combined denial or anxiety shared by otherwise unlikely allies: most power brokers, most academics, and some feminists» (1992: 4)<sup>17</sup>. Nochimson també parla del seu potencial irònic («ironic recovery of the feminine through a most unexpected means,» *Ibid.*), que s'acosta a la no-metàfora de Donawerth.

La relació entre la ciència ficció i la telenovel·la a l'hora de generar, en paraules de Nochimson, «renegade discourse[s]» (1992: 11) serà fonamental per a entendre la seva tasca *aparentment* cooperativa de fer anar més enllà la representació del gènere essencialista a la sèrie V. A primera vista, l'evolució de Diana des de la sèrie original fins a la nova versió suggereix una complexitat i un control psicològic que demostren una dona poderosa que va més enllà del reduccionisme sexual dels discursos patriarcals. No obstant això, aquest estudi qüestiona la percepció de Danielle Blumenthal de la telenovel·la (i la ciència ficció) com a «praxis», és a dir, «purposeful, transformative, and empowering for women» (1997: 5). Badler és conscient del reduccionisme d'aquest tàndem en les representacions femenines de la ciència ficció audiovisual i recorre a la música com a alternativa deconstructiva que li permetrà concebre un àmbit diferent per a la feminitat poderosa i conscient. La relació entre la ciència ficció a la televisió en el cas particular de la sèrie V i la carrera musical de Jane Badler deconstruint els seus papers en sèries de ciència ficció serà el centre d'aquesta anàlisi.

## NOTES

13 | Catherine Porter explica l'estratègia de la imitació a Irigaray: «An interim strategy for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her» (Irigaray, 1985: 220).

14 | La mateixa Badler reconeix que la seqüela de la minisèrie original «wasn't actually as good» I «spiraled into a soap-opera in outer space» (Anderson, 2008: s. p.; Cullen, 2008: s. p.).

15 | Nochimson parla d'un «a priori rejection by the intellectual and power establishments» i una «[t] rivalization of the genre» que està «built into the very term *soap opera*—a name the industry did not give itself: stories that sell soap» (1992: 12). Nochimson defensa que «good soap opera provides a cultural experience for the spectator as valid as that provided by any good production of any art form» i conclou que «academics who enjoy soap opera are hesitant to enshrine their fascination in print. In so doing, they acquiesce to the prevailing opinion of critics, who view any extended discussion of the topic as unnecessary, preferring to register disdain in parenthetical asides» (12). Hollows és encara més directe: «Those forms which have been or were classified as “feminine” were often also classified as “rubbish” and “unworthy” of analysis» (2000: 30).

16 | Segueix la tradició feminista de crítiques com ara Tania Modlesky, Mary Ann Doane, Nancy Chodorow, Carol Gilligan, Mary Field Belenky i Mary Daly.

## 1. «She was just one way»: Diana a la sèrie V original i els *spin-off* del 1983-84

La sèrie V original, tant la minisèrie de televisió de l'any 1983 com la seva seqüela del 1984, no utilitza la ciència ficció precisament per a recrear una societat alienígena nova i alternativa. Al contrari, la sèrie és l'adaptació de Kenneth Johnson de la novel·la antifeixista de Sinclair Lewis, *It Can't Happen Here* (1935), en la qual els feixistes americans es converteixen en alienígenes antropòfags per poder comercialitzar més el guió. Salvant les distàncies, l'estructura futurista dels visitants resulta ser una còpia fidel dels models patriarcals mundans i per tant que compleix l'objectiu de Harris-Fain en la ciència ficció: ha estat moltes vegades «a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7). V és un clar avís de qualsevol sistema nazi o dictatorial i una al·legoria de la condició animal de la humanitat que hi ha sota la nostra pell humana, de la mateixa manera que els visitants són rèptils darrere una aparença humana. Tanmateix, pel que fa a la política de gènere, la sèrie reproduïx el que Nochimson anomena «essential gender» (1992: 4) i està plena d'estereotips.

Diana, comandant dels visitants, representa la icona femenina carismàtica i carregada sexualment de la ciència ficció. No obstant això, si ens hi fixem bé aquest personatge posa de manifest que és una construcció de gènere prototípica que representa la fantasia sexual masculina en connexió amb l'alteritat. Personifica la il·lusió de l'hegemonia de les dones a través de la inversió de l'anomenada «economia escopofílica». Laura Mulvey defineix *escopofília* com a l'economia que «arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight» (1993: 18). Mulvey considera que la dona sempre ha estat objecte de desig dins la seva economia escopofílica, mentre que l'home sempre ha estat el subjecte o voyeur. En aquest sentit, argumenta que «pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (*Ibid*: 19)<sup>18</sup>. Aquesta economia escopofílica es trenca a V quan en el primer episodi de la minisèrie original, mentre els periodistes Mike Donovan i Kristine Walsh s'estan fent un petó, Diana és la voyeur, observant-los activament a través del televisor, fent una referència clara a l'obra *1984*, de George Orwell, la societat hipotètica de la qual coincideix amb la data de la sèrie de televisió.

Diana se'ns presenta sense escrúpols a l'hora d'aconseguir els seus objectius. La sèrie és plena d'exemples en què conscientment fa servir el seu atractiu sexual per a controlar majoritàriament homes, però també dones. Hi ha molts estudis que constaten l'absència de lesbianes i bisexuals en la història. Crítics com ara Lori B. Girshick

### NOTES

17 | Aquesta ansietat es fa encara més clara a l'afirmació següent: «A narrative form associated primarily with women, soap opera tends to provoke the same mix of desire and disdain that femininity itself produces in our culture» (Nochimson, 1992: 11).

18 | Elabora aquesta idea afirmant que «[w]oman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle ... and plays to and signifies male desire» (19).

conclouen que «[m]ale dominance demands lesbian invisibility, since the threat of total independence from men is implied. If heterosexuality were not compulsory, women might not choose it, given the inequality built into the system of patriarchy» (2002: 50)<sup>19</sup>. Girshick esmenta la pornografia com una forma de poder masculí sobre les dones, cosa que podria explicar la fantasia omnipresent de dones bisexuals o fins i tot lesbianes com a un camí segur per a calmar l'obsessió masculina per al control de les dones. Diana, a V, sovint flirteja amb el personatge bisexual, però sempre hi ha algun toc que fa que l'espectador no s'ofengui i sovint s'interpreta com una manera que té de guanyar el control. L'exemple més evident és el seu coqueteig homoeròtic amb Kristine Walsh en les dues minisèries. A l'episodi 1x01, Diana toca l'espatlla de Kristine d'una manera molt sensual mentre elogia el seu aspecte físic i la seva lleialtat als visitants, una indicació clara de les seves intencions reals. Al 2x01, la seva aparent fraternitat homoeròtica s'accentua, però quan Stephen, un dels caps dels visitants i l'amant de Diana, enxampa Kristine en una zona prohibida de la nau nodrissa i per tant la seva lleialtat als visitants perill, Diana confessa que no té amics humans. Aquesta revelació freda es confirma quan, després que es desemmascari el comandant John, Diana mata Kristine a sang freda després de descobrir que dona suport a la Resistència, la qual cosa demostra que la seva amistat amb Kristine només era una manera interessada per a controlar la imatge pública dels visitants.

Tant si l'homoerotisme de Diana és real com si no ho és, ella fa servir el seu atractiu sexual per a controlar els homes i per tant esdevé una abella reina simbòlica rodejada de borinots masculins desitjosos de fecundar-la (ella manté relacions obertament amb soldats visitants com ara Bryan o Stephen i utilitza el seu cos per a mirar de seduir humans com ara Donovan), una idea que sembla que ve de la novel·la distòpica de W. H. Hudson *The Crystal Age* (1887)<sup>20</sup>. Tot i que jeràrquicament Diana no ocupa la posició més elevada del rànquing dels visitants, els espectadors tenen la sensació que és la reina d'un sistema matriarcal en què la sexualitat femenina atrapa els visitants masculins de la mateixa manera que els homes de la terra. Hi ha força indicis que fan pensar que Diana també manté una relació amb el líder, John. És interessant veure com les dones alienígenes perceben les seves pròpies estratègies sexuals en contraposició de la ceguesa dels homes, igual que en el nostre sistema patriarcal. La rivalitat femenina per aconseguir el poder és representada per la tensió que hi ha entre Pamela i Diana a la segona minisèrie, un toc de telenovel·la que anticipa una explotació més regular en la clàssica rivalitat entre Diana i Lydia a la sèrie de televisió. El sexe i el poder estan clarament relacionats quan Pamela diu a Diana que no oblidis que té un estatus inferior i Diana respon que té el favor especial del líder. Per si el seu afer sexual amb John no fos prou clar, Pamela aclareix que «sex for favors is as old as ambition. And sex

## NOTES

19 | Girshick elabora aquesta idea al capítol «The Societal Context of Homophobia, Biphobia, and Transphobia» (2002: 31-48).

20 | La corporeïtat de les dones es reflecteix en l'ús sexual que li donen al seu cos per motius ulteriors, però també és un locus per a mostrar la seva subjugació. A l'episodi 1x02, una visitant, Barbara, que simpatitza amb la Resistència i pertany a la Cinquena Columna, demana que li disparin per ajudar Mike Donovan escapar de la nau nodrissa.



is too fragile a foundation to handle your ambition» i, per ferir Diana, li recorda que el seu «amant» l'ha enviada a més de 90 bilions de quilòmetres de distància (2x02).

Darrere la màscara de feminitat extrema<sup>21</sup>, hi ha una part masculina en aquestes amazones alienígenes, cosa que justifica la seva subsistència dins el sistema patriarcal dels visitants. Pamela es presenta clarament com una experta en assumptes militars, motiu pel qual se la respecta molt. Aquest respecte militar envers les dones alienígenes contrasta amb el comentari xovinista de Mike Donovan sobre el comandament de la Resistència de Julie Parish, quan pregunta: «Who's in charge here?» i, quan s'assabenta que és Julie, respon condescendent: «Who? Her? That kid? She's one smart kid» (1x02). En el món dels visitants, a les dones se'ls permet expressar la seva part més masculina i sanguinària, la qual cosa, curiosament, troba el canal perfecte en la rivalitat femenina promoguda en els sistemes patriarcals (una idea que Jane Badler va explorar de manera burleta a la seva cançó «I Don't Trust Women»). Diana n'és l'exemple més clar. La seva obsessió és destruir Julie Parish, que podria representar el seu odi cap al gènere femení<sup>22</sup>. A l'episodi 1x02, diu obertament que el seu desig és «to kill *that woman*» i, quan la captura al x01, Julie representa la subjugació del gènere femení (és a dir, l'obra mestra de Diana) quan Diana afirma que el premi ha estat «almost worth the price we paid tonight» i li dóna una bufetada a la cara tot dient: «You need an attitude adjustment, my dear. And it will be my pleasure to give it to you». La presentació simbòlica de Diana com a dictadora es reflecteix en la seva perícia en el procés de conversió, en què manipula les ments humanes. El concepte de conversió pot tenir connotacions religioses, però també pot suggerir la visió patriarcal en què les dones són manipuladores. Diana fa veure, novament, que és amiga de Julie, però només forma part de la seva estratègia: quan Julie no vol cedir al procés de conversió i té un atac de cor que gairebé la mata, Diana no s'atura i fins i tot augmenta la intensitat al màxim.

Diana, tanmateix, és una versió estilitzada de l'ambició i la corporeïtat femenina que també tenen les dones terrícoles. Kristine Walsh també utilitza el seu cos i el seu atractiu sexual per parar una emboscada a Donovan (1x01) i es converteix en una figura central per al control visitant del país. Igualment, Eleanor Dupres (la mare de Donovan) es converteix en una de les principals defensores de la causa alienígena per interessos econòmics (té l'esperança que la refineria del seu marit s'utilitzi per a ajudar els alienígenes i tenir beneficis) Insípida, assedegada de poder i egoista com és, esdevé la portaveu dels visitants després de la mort de Kristine. També utilitza el seu atractiu físic per a fer-se amiga de Stephen (el cap de seguretat dels visitants), però els visitants s'acaben aprofitant d'ella. La seva ambició la porta a l'autodestrucció: rebutja el seu propi fill,

---

## NOTES

21 | En la confrontació sobre el camp de les muntanyes (1x02), la pell de la cara de Diana és malmesa i s'ensenya la seva aparença rèptil. Ordena la retirada perquè no vol que ningú la vegi d'aquesta manera, una indicació evident de la seva coqueteria femenina.

22 | Curiosament, la confrontació femenina a la sèrie està gairebé marcada pel contrast entre dones morenes i rosses i Diana representa les morenes. Aquest enfrontament entre Diana i la resta de personatges femenins de la sèrie dóna força importància a la seva posterior cançó «I Don't Trust Women».

el seu marit l'abandona i finalment mor a mans de Steven durant l'atac de la Resistència a l'Ambaixada Visitant a Los Angeles. El cos és fonamental per a altres personatges femenins que representen el bàndol de la Resistència. Una de les resistents, Maggie Blodgett, és crucial en l'assalt del Centre Mèdic de Los Angeles perquè sedueix Daniel Bernstein per aconseguir informació. Tot i que això porta problemes a la relació que manté amb el seu company Mark, tothom, fins i tot la seva parella, ho considera important per a la causa. Robin Maxwell, per la seva banda, representa l'adolescent impulsiva romàntica que encarna el cos femení, el qual Diana i els visitants utilitzen per a experimentar amb l'endogàmia.

L'únic personatge femení que sembla que esquivia aquests estereotips és Julie Parish. És la combinació perfecta d'intel·ligència, docilitat i agressivitat: una estudiant de quart de Medicina que troba la Resistència a Los Angeles. Va ser la líder de l'assalt al centre mèdic i va arrencar-li personalment la màscara a John davant de tothom. Després de patir el procés de conversió de Diana, John Tyler intenta robar-li el lideratge afirmant que ella «thinks like a lizard now», la qual cosa, segons la teoria de Creed (1993), podria interpretar-se com una projecció simbòlica d'alteritat i atrocitat envers les dones, però compta amb el suport de la Resistència. Segurament és l'únic personatge femení rodó de tota la sèrie original sencera, per exemple quan dubta d'ella mateixa en veure's fent servir la mà esquerra més d'una vegada. La coexistència de la seva part humana i l'alienígena podria corroborar aquesta percepció que Julie és un personatge femení complex i no un estereotip. Curiosament, durant la segona invasió després que s'escapi Diana, Julie s'uneix al moviment reformat de la Resistència, tot i que ja no com a líder, ja que va haver de mantenir la seva posició a les Fronteres Científiques per no generar sospites. Mike Donovan la substitueix com a líder, una indicació clara que tot i superar els estereotips de la seva feminitat i intel·ligència, finalment un home li acaba fent ombra.

## 2. «She was always mine»: la maduració de Diana a la sèrie V de 2009-11

Tot i l'èxit que va tenir Diana entre el públic, Jane Badler és conscient que el seu personatge és pla a la sèrie original i que li donen una segona oportunitat a la versió del 2009, en què té una introspecció psicològica i una complexitat que només havia mostrat de manera intermitent Julie Parish a la sèrie V original. Encara que el seu paper a la nova versió és molt curt<sup>23</sup>, Diana és segurament l'únic personatge de la nova sèrie de carn i ossos i no el tipus unidimensional que solem trobar en ciència ficció. Tot i que Diana sembla molt sincera i segura d'ella mateixa, l'experiència de Badler amb ella no és tan

---

### NOTES

23 | Durant la seva entrevista amb Alan Mercer, li pregunten sobre el seu «small yet memorable role» a la nova versió de V i ella respon: «once again they didn't give me much to do. They just stuck me in a dungeon. They didn't understand how good it could have been. I was very frustrated by that but very excited to be back in the market again» (Mercer, 2011: s. p.).

---

senzilla. Reconeix que el seu paper de Diana a la primera minisèrie era bastant petit (només quatre escenes) i que li va sobtar que es el seu personatge es fes tan famós, la qual cosa que provocar que obtingués un paper protagonista a la segona minisèrie i a la sèrie completa de televisió. Tanmateix, tot i el seu èxit i l'evident sinergia entre l'actriu i el personatge, Badler admet, a desgrat nostre, que va haver de passar un càsting per aconseguir el paper de Diana a la nova versió, tot i tenir el suport incondicional dels fans durant tres dècades: «how could I possibly be asked to audition for Diana? But audition I did. Glad there was a happy ending. There was never a second thought about leaving Australia and re-connecting with *Diana*. It was always 'mine' and felt an urgency to do it» (MDM 2010). Aquest càsting redundant només posa de manifest la lluita simbòlica de les dones per a demostrar la seva identitat en el patriarcat, però com a mínim en aquest cas Diana pot madurar i guanyar protagonisme 3D com a dona, més enllà del producte d'amazona de la ciència ficció dels anys vuitanta. Aquesta oportunitat i exposició a la televisió de complexitat psicològica és un reflex del control que va agafar sobre el personatge que va marxar la seva carrera com a actriu i que va completar a través de la seva música, tal com s'argumentarà al següent apartat.

La cara malvada unidimensional de Diana l'assumeix la seva filla Anna a la nova versió, qui l'ha tancada dins de la nau nodrissa de Nova York per poder convertir-se en la reina dels visitants. Tot i que la majoria dels personatges de la nova versió continuen sent figures estereotípiques, sempre hi ha una dualitat que fa que es desvinculin de l'estilització dels personatges els anys 80. Anna, per exemple, mostra una aparent benvolença i un encant que amaga la seva personalitat despietada i tirana; la seva bellesa no té la mirada ferotge de Diana, sinó que té un aspecte contingut i angelical que contribueix a la seva complexitat. De fet, hi ha un moment èpic a la sèrie en què, després que hagin destruït tots els ous dels soldats, crida, plora i es pregunta: «What's happening to me?». Marcus, el segon comandant, respon: «I believe you are experiencing your first human emotion» i ella crida desesperadament: «No!» (1x12). Fins i tot mostra una cara vulnerable que Diana no va mostrar mai a la sèrie original i, quan la descobreixen, ho nega: «Don't be ridiculous!» (2x02).

Diana apareix per primer cop a la segona temporada de la nova versió. Han passat quinze anys i la seva maduresa està lligada a les emocions i a la debilitat. Anna revela la raó per la qual va derrocar la seva mare: «I had no choice. Your human skin was infecting you with emotion. It was weakening you [...] I did what I felt I had to do to protect our species» (2x02). Anna mostra la mateixa sang freda que Diana a la sèrie original, com el moment en què li clava una bufetada a la cara per no respondre a les emocions humanes, o en

---

què mata la seva pròpia mare al final de la temporada. La clau de la maduració de Diana es mostra en una de les escenes cabdals de la sèrie: la connexió entre l'emoció humana i la música, que proveirà l'enllaç amb la carrera musical de Badler. Per revelar la veritat sobre les emocions humanes a la seva filla, Diana demana que la tornin a enfrontar a aquests sentiments escoltant música. Li posen un collaret al coll i comença a sonar una melodia melancòlica de piano. El diàleg que mantenen mare i filla és molt revelador:

*Diana:* I first heard this music on earth. No, I didn't hear it. I felt it. I carried it around in my head. For fifteen years it was my only companion.

*Anna:* Tell me the key to human emotion.

*Diana:* You're listening to it, daughter. Heartache, pain, sorrow—I felt it all. And still, where it strikes me, it's even deeper. Don't just listen. Hear. Within it, such beauty. And yet, it's called 'Sadness of the Soul'.

*Anna:* Is that what I'm looking for? What makes humans human... the soul?

*Diana:* The soul is what lies beneath. It is the core of all humans. It is the wellspring of emotion.

*Anna:* I always dismissed it as fantasy.

*Diana:* It can't be looked at solely with a scientific mind. It's too complex.

*Anna:* Nothing's too complex for our technology. I will isolate it in the medical bay.

*Diana:* Not in a lab, not there. It's here (*she points to her heart.*)

*Anna:* The soul is the single greatest threat to our species. If it's there, I'll find it, and I'll destroy it.

Anna marxa i en tornar li diu a Diana: «I will succeed where you failed». Quan Diana l'avisava que ella també fracassarà, Anna li pren el collaret i la música del piano es converteix en l'inquietant banda sonora i en la mirada malvada de Diana dels vells temps, mentre diu: «tic-toc, tic-toc», ensenyant la combinació de la seva part bona i la seva part malvada. Tal com ella reconeix, la música ha estat la seva única companyia, sens dubte, ja que serà l'origen del seu triomf sobre la Diana unidimensional del passat.

Diana no només ha descobert la veritat de les emocions humanes, sinó que també vol fer córrer la veu. A l'últim capítol de la sèrie, s'escapa de la presó on es troba i s'enfronta a la comunitat que li ha estat robada com la veritable reina: «The human soul is a gift. We must embrace the soul. Embrace humanity. Together, humans and visitors can live side-by-side and in peace. [They kneel]. Your rightful queen has returned to lead you on a new beginning. From this moment on...» En aquest precís moment Anna la mata en una demostració pública del seu poder. Diana arriba a representar el procés simbòlic d'hibridització i a encarnar la maduració dels humans que accepten l'alteritat i respecten les diferències. Quan Anna mostra el seu comportament dictatorial, Diana li diu, just abans de morir: «You've just doomed us all». La sèrie acaba amb un toc molt apocalíptic, de manera que es confirmen les paraules de Diana. La connotació religiosa que s'insinuava a la cambra de conversió de

---

la sèrie original és evident a la nova versió. Anna és presentada com un messies fals que té un efecte hipnòtic sobre els humans quan ofereix protecció i alhora plora sang: «You feel only peace, sense only peace. Only my bliss can comfort you... I'm your protector and your keeper». Tot i això, el fet que sigui un messies fals es posa en relleu perquè el seu paper com a guia espiritual no sembla que li vingui de manera natural. Necessita l'ajuda de la nena híbrida Amy (fruit d'un visitant i una humana) per portar a terme aquesta tasca, de manera que Anna li diu a Amy: «You really are a miracle, my child». Es mostra el doble potencial de la hibridització: poder sobrenatural, que també havia passat amb Elizabeth a la sèrie *V* original, però també una projecció malvada si no es canalitza de manera adequada. Amy estrangula el seu propi pare per a ajudar Anna, una indicació clara del poder de la manipulació. Hi ha una imatge final d'Anna i Amy agafades de les mans portant el mateix vestit blanc, suggerint el seu procés mimètic i el seu esforç conjunt per a destruir la humanitat, quan la sèrie s'acaba amb l'aparició d'una multitud de naus nodrisses de tot el món amenaçant d'esclavitzar la humanitat. Aquest final està impregnat d'un matís apocalíptic i Diana és la que ofereix una interessant evolució interior que, amb la seva connexió amb la música, podria assenyalar aquesta forma artística com a clau per a entendre el control de l'interpret sobre el personatge al llarg dels anys.

Amb el seu paper de Diana a la sèrie original i a la nova versió de *V*, Badler és plenament conscient que en la ciència ficció audiovisual no hi ha cap més alternativa per a les dones fortes. Deixa clar que els guionistes de la nova versió li van prohibir ser sexy (Barragán, 2011: 13), segurament perquè dins la creació audiovisual patriarcal de fantasia les dones de 57 anys ja no són *sex symbols*. Per contra, pren el control de la imatge tan sexualitzada de la seva carrera musical. Helena Cain de *Galactica: estrella de combat (reimaginada)* (2005-06, episodis 2x10-12) i el telefilm *Razor* (2007) és un altre exemple molt interessant del fet que una heroïna creïble de ciència ficció s'ha de rendir al militarisme patriarcal perquè la respectin. Martín Alegre afirma que la trama lesbiana de *Razor* «convierte [el] debate en torno a la ética militar en mero melodrama personal, al sugerir que la conducta de Cain rebasa los límites del código militar por culpa de un desequilibrio emocional» (2010: 213). La idea és que, des d'un punt de vista totalment sexista, només les lesbianes masculinitzades poden aspirar a un alt rang militar i tot i així encara hi ha el perill que s'ensorri per motius sentimentals a causa de la seva feminitat (*Ibid.*: 222). Cal no oblidar que aquestes heroïnes de la ciència ficció sempre són productes masculins. En el cas d'Helena Cain, ella permet la violència masclista sobre les dones, en el moment que permet que Thorn i els seus homes violin la *cylon* Gina. A més, en una sèrie en la qual la mitologia grega és cabdal, el nom d'Helena Cain, que en realitat ve d'un personatge masculí de la sèrie original

del 1978, suggereix una ampliació de negativitat patriarcal sobre les dones a través de la figura bíblica de Caïm. Helena es converteix en un Caïm modern, turmentada pel complex de culpa que experimenta després d'abandonar la seva germana Lucy a la seva sort, cosa que la relaciona amb Caïm i Abel. Tot i això, la seva agència és un miratge que es magnifica a través d'un mirall d'aspecte masculí, potenciat per la seva imatge com a lesbiana.

Ens pot semblar que només Ripley a la saga *Alien* defensa que la feminitat en la ciència ficció enforteix. A *Alien 3* (1992) i *Alien: Resurrecció* (1997), Ripley connecta clarament amb la maternitat. Encara que a *Alien 3* es suïcida per evitar que l'embrió alienígena que li creix dins seu surti pel seu pit i, per tant, impedeix que la corporació Weyland-Yutani l'utilitzi com a arma biològica, a *Resurrecció* es relaciona la maternitat amb l'alteritat, ja que l'ADN alienígena l'afecta, però crea un enllaç empàtic amb els alienígenes. Al final, mata el nadó alienígena amb la seva pròpia sang àcida, però com a mínim la pel·lícula mostra una visió poderosa de la feminitat a través de la seva maternitat negativa. Al mateix temps, es mostra la maternitat sota aquesta idea negativa que insinua que la feminitat no està desenvolupada del tot, en relació amb una feminitat positiva a la ciència ficció audiovisual<sup>24</sup>. Si ens fixem en *Prometheus* (que inicialment havia de ser una preqüel·la d'*Alien*), ni tan sols trobem una dona digna de menció: Elizabeth Shaw representa l'estereotip negatiu de la dona bleda i histèrica, presentada curiosament infèrtil, a diferència de Ripley. Contràriament, Meredith Vickers, representa la dona obertament malvada sense principis morals, una figura plana i fred, a diferència de Ripley. Jane Badler sembla que s'adona que en ciència ficció les dones creïbles i fortes no hi tenen cabuda i ofereix de manera intel·ligent un àmbit alternatiu per a la paròdia: la música.

### 3. «The key to human emotion; you're listening to it»: desmetaforitzar Diana a través de la música de Jane Badler

La música i la interpretació són inseparables a la carrera de Badler. A. H. Cayley descriu el seu segon àlbum com «one of Badler's best acting roles to date» (2011: s. p.) i la mateixa Badler explica: «For me, singing is also acting and, although they use different techniques, they both demand a connection with yourself to be truly exciting» (Cullen, 2008: s. p.). En aquest sentit, Badler també troba que la seva música és «cinematic» i pensa que «it could be developed into a film» (Mercer, 2011: s. p.)<sup>25</sup>. Així, Badler ofereix el seu microcosmos particular en el qual es pot explorar un regne alternatiu a la ciència ficció per a les dones<sup>26</sup>. Quan parla del seu segon àlbum, *Tears Again*,

#### NOTES

24 | Per a un estudi detallat sobre la maternitat a la saga *Alien*, vegeu Bundtzen (1987), Creed (in Kuhn, 1990), Cobb (1990), Miles i Moore (1992) i Vaughn (1995).

25 | En aquest punt de la seva vida, Badler sembla que prefereix la música abans que actuar, i emfasitza la relació entre totes dues coses: «When you act you go somewhere. You can lose what you have. You say good-bye husband and children. It's an obsessive thing. It's a great thing but it's dangerous. I feel safer singing. I feel like I go sing and fantasize for the night and then I'm home. It's healthier for me» (Mercer, 2011: s. p.).

26 | El capítol «Música popular y género» (Viñuela & Viñuela, 2008) és molt útil per a entendre les claus de la musicologia feminista i la complexitat que caracteritza la creació musical de Badler d'aquest estudi.

admet que «[it] reflects, musically and lyrically, my varied career in Hollywood B films and television soaps throughout the 70's and 80's, the smoothness and melodrama of that era» (pàgina web de Badler, 2012: s. p.). Aquest comentari, juntament amb la descripció dels seus àlbums com a «clever» i «self-aware works» («rare work[s] of pop culture genius» (Cayley, 2011: s. p.) demostren l'esforç de Badler i el seu equip per parodiar de manera constructiva la seva carrera com a actriu i per aclarir la relació entre la música i la interpretació. De fet, ella també és conscient de la seva posició marginal en el món de la música, que encaixa amb la qualitat marginal dels seus papers a la televisió i al cinema<sup>27</sup>.

El seu àlbum de debut, *The Devil Has My Double* (2008), mostra una influència d'indie rock i blues que ha fet que se la comparés amb Alice Cooper i Shakespeare's Sister. L'àlbum narra una història a través de les seves cançons entrelaçades: parla d'una dona de sang freda que és incapaç de controlar els seus impulsos i això la porta a la seva destrucció, una dona que recorda a Diana de la sèrie V. Sobre *Tears Again*, Cayley aclareix el seu propòsit deconstructiu, que es pot aplicar fàcilment al primer àlbum de Badler: «It's a caricature of womanity that would be offensive if not so deftly played with the occasional wry smile peeping through» (2011: s. p.). Excepte pels diferents ambients que es desenvolupen en tots dos àlbums (fosc i gòtic a *The Devil*<sup>28</sup>, jazz sensual i evocador amb un aire als bars dels anys 70 a *Tears Again*), *The Devil* és un exercici de sarcasme que anticipa la seva aplicació subseqüent més clara al melodrama televisiu<sup>29</sup>.

La semblança entre la veu cantant amb Diana de la sèrie original de televisió és evident. La dona d'aquest àlbum és una *femme fatale*, excessiva en la seva feminitat i, precisament per això, sempre hi ha aquest somriure irònic que apareix per a parodiar la unidimensionalitat d'aquest personatge. L'ús actiu de la sexualitat per part de les dones (que Badler va trobar a faltar a la Diana de la nova versió) és una cosa generalitzada en aquest àlbum, fins al punt que fa referències directes al sexe, com per exemple a «I Love Everything»: «I love screwing in the backseat of your car/touching you up in the cinema/the way that your pants are always too tight». Es presenta com a algú controlador sense principis morals que va ser clarament parodiada durant la seva actuació en directe amb Paul Capsis de convidat al Spiegeltent Melbourne Season 2011. Amb roba i maquillatge d'estil gòtic, Badler va actuar amb una sexualitat seriosa i agressiva. A «Who Did You Wear That Dress For?», a part de centrar-se en la coqueteria de les dones, hi ha una indicació evident de la infidelitat d'aquesta dona a la seva parella, de qui n'excusa la gran gelosia: «Did you ever guess, baby?/He was lying on my floor,/stroking and kissing,/staining my pink pinafore/And I couldn't stop giggling/at you

## NOTES

27 | «I was in jazz obscurity. I was going around town singing jazz but, let's be honest, I was never going to be Ella Fitzgerald. I wasn't changing the mold here (...) I'm not really mainstream» (Mercer, 2011: s. p.). «It's really great—I've found this kind of cult niche for myself» (Anderson, 2008: s. p.).

28 | Badler reconeix que té una part fosca (Mercer, 2011: s. p.).

29 | Quan parla de *The Devil*, Badler explica que «it's very David Lynch-ian in its twisted and surreal way of looking at life. It's not to be taken literally; based in truth, but kind of super-real» (Anderson, 2008: s. p.).

---

hammering on my door/screaming “Who did you wear that dress for?”» No només està actuant de manera immoral, sinó que també es burla de la seva parella, exactament igual que Diana a la sèrie original. Després de descobrir el tipus de persona que és la cantant, la cançó “The Devil Has My Double” realça la seva part malvada fent una connexió explícita entre aquesta dona i el diable i destacant la part perillosa de l’amor amb aquesta *femme fatale*. La cançó presenta una versió empobrida de l’home («You’ve been watching porn all day,/you haven’t once got hard», desmitificant el discurs pornogràfic, que ja no és la fantasia idíl·lica on les dones rebels projecten els seus somnis. Centrant-se clarament en el poder metafòric dels somnis al llarg de tot l’àlbum (fins i tot una de les cançons es diu «A Dream Only Lasts»), Badler es pregunta simbòlicament l’enfortiment eròtic dels homes a través de la seva projecció fantàstica en les dones alienígenes. Aquest discurs ja no és vàlid per als homes i la fantasia alienígena inofensiva que representa Diana es converteix en una dona de carn i ossos a la cançó (per la seva parella), una dona que, al mateix temps, és una caricatura representada per Badler: un somni dins d’un somni. Ella avisa l’home moltes vegades: «Be watchful, be watchful, be watchful... Please, tell me you’ll protect yourself». Com que la infidelitat d’aquesta dona ja s’ha descobert, en aquesta cançó se’n parla com una manera de fer mal a la seva parella amb el seu millor amic: «I’d like to ask your best friend/I know he’d love to go». La infidelitat també és el tema de «Single Tonight».

D’acord amb aquest empobriment dels homes, les dues cançons següents elaboren una desmitificació femenina de l’heroi masculí. A «Everybody Knows My Secrets», la forta veu femenina, que diu que el seu cor està «made of lead», és responsable del canvi de la seva parella de «my superman» a «my poor little superman». Aquesta trivialització dels homes es fa més evident a la següent cançó, «I Never Throw Anything Away», en què «too many comics, too many plastic toys/remind me of you and the boys». Amb la referència de «plastic toys», podria haver-hi un gir en el control eròtic a favor de les dones. Aquesta dona ja no és una versió domèstica de la mestressa de casa («The fridge is full, but it’s all out of date./I would cook but I get home too late»). Als àlbums de Badler la llar és un trop recurrent i poderós que representa el jo femení. A «I Never Throw Anything Away» hi ha una correlació clara entre aquesta dona perillosa i casa seva: «You know the cops came over the other day,/And they said “Lady, this place is a death trap,/one match and boom the whole thing goes up/like a giant Christmas tree”». La innocència femenina es trenca amb la destrucció simbòlica de la idealització del Nadal. Tot i això, aquesta dona sembla que tampoc no és feliç amb el seu rol de *femme fatale*, i per tant hi ha un desig latent de suïcidar-se com a via escapatòria de tots els estereotips de gènere: «Dreaming of the flames/dreaming of the flames/carrying all my problems away, away but not today/no, not today». Aquest és l’únic cas en què



---

s'insinua el suïcidi, però sembla que es compleix a «A Dream Only Lasts», en què la qualitat quimèrica del somni deixa pas a la crua realitat: «A dream only lasts while you're sleeping/a dream only lasts 'til you open your eyes». S'insinua el suïcidi sobtat d'aquesta dona: «Baby, you looked surprised./Well, the tales of my demise/all have been grossly exaggerated [...]. There's a world for you outside/but there ain't no world for a girl like me». Mentre que l'home reflecteix l'encapsulament de les dones, Badler és pessimista amb l'existència d'un lloc per a les dones, particularment el lloc simbòlic de la ciència ficció.

Les últimes cançons de l'àlbum accentuen aquest paper de la dona com a *femme fatale* sense gran perspiciàcia. Ella fa servir el trop de l'amor de joc de caça, en què la dona victimitza rere la seva aparença innocent: «Do you know how to shoot a tiger?/You tie a goat to a stake, go lie out in the blind/light a cigarette and wait./ You know I was a goat for you/I longed to be your bait». Des de fora sembla que la dona sigui l'ham, però és només una estratègia «to shoot the tiger». Ella explica aquesta pèrdua d'innocència: « You know I never much did care/for my inner child». L'àlbum acaba amb una versió desmitificada de l'amor («True love is a bore») i suggereix que, darrere el seu atac a alguns tipus de dones (incloent l'apropiació de la *femme fatale*), hi ha un anhel per a una femineïtat de debò, representada per la seva imatge de «The Doll that Cries Real Tears».

El seu segon àlbum, *Tears Again* (2011), amb música de Jesse Jackson Shepherd i la producció de Pau Grabowsky, va més enllà de l'ambient trist de *The Devil* i es podria descriure com una combinació de pop MOR antic, jazz-pop descolorit, carrincló i molt melòdic (Street, 2001: s. p.). Doug Wallen resumeix molt bé el doble objectiu d'aquest àlbum dividint-ne les cançons en dos grups: cançons subtils i cançons tragicòmiques. Badler ha d'actuar en cadascuna de les cançons. Tal com explica Wallen, aquest àlbum «turns out to be a lot like her acting: razor sharp, highly stylised, and set in a soapy world of betrayal and boozy melancholy». Wallen insisteix en la «deadpan grotesquery» i en la manera que Badler «inverts the brassy, empowering pop of gals like Nancy Sinatra into a blackly comic creation of her own». Es realça el paper interpretatiu de Badler: «she may not have written the lyrics, but she makes us believe she's lived them» (Wallen, 2011: s. p.).

L'àlbum desenvolupa la imatge d'una dona a l'exili. Fuig del seu passat i d'ella mateixa i demostra que és una «aloof loner» (Cayley, 2011: s. p.). A la segona cançó, explicita el seu rebuig radical i generalitzat cap als homes: «Men who lie are the only men I've ever known ... Alone and forsaken, I don't know how I became so hard ... The only thing I've ever learnt about love, I learnt it from men who

---

lie». El videoclip oficial de la cançó (dirigit per l'equip de Hot New Production) realça la representació estilitzada dels papers de gènere, els homes cobreixen la cara amb una màscara negra i acompanyen la vocalista en totes les seves tasques domèstiques. La domesticitat es parodia molt en la representació glamurosa de la dona que cuina amb roba d'alta costura i mirant expressament la càmera de tant en tant, com volent dir que és conscient de la feminitat artificial que està portant a terme. Aquest rebuig cap als homes es completa amb un rebuig cap a les dones, semblant a la rivalitat femenina de la sèrie *V*: «I don't trust women, don't take it personal. Don't like the sisterhood, never have and I never will». El seu grau de pessimisme de cara a les relacions humanes és tan alt que es converteix en agnòstica filantròpica: «I don't trust women. I don't trust myself and, of course, I don't trust you». Aquest rebuig extrem cap als homes i les dones és una reacció a l'encapsulament de gènere, però el resultat és el buit. Aquesta visió es completa a la seva cançó «All of Our Friends Are Lonely».

De la mateixa manera que al seu primer àlbum, la veu femenina és una *femme fatale* sexualitzada. A «Four Corners To My Bed», les connotacions sexuals del llit tenen un plantejament perillós per al receptor masculí, en què l'agència i el control s'atribueixen a la dona: «four corners to my bed. So don't hurt your pretty head ... on the sharp edge. I'll teach you tie a knot to keep everything in its place». La seva frivolitat i el seu egocentrisme com a diva musical i actriu són la preocupació principal de «I Want A Lot Of Boys To Cry At My Funeral». Tal com Cayley explica, aquesta cançó és «a seemingly obvious display of girlish conceit, but it's in the asides that the humanity of these thoughts peek through» (2011: s. p.). Les referències que fa al destinatari masculí són frívols: «your mother's apartment», «photos of you», «newspapers», «your dad's things». Pel que fa a ella mateixa, la referència gòtica al seu germà obrint el taüt és essencial per a descobrir la interioritat d'aquesta dona amb l'afirmació simbòlica que «all of the scards are gone». Se'ns suggereix que l'actriu que era i els personatges que solia interpretar són morts i, tal com diu obertament: «it's time to move on». A la cançó (i al videoclip, dirigit per John Ibrahim), els homes són figures decoratives, capgirant clarament els rols de gènere. Tot i que la vocalista exageri amb la feminitat gòtica, hi ha una gran necessitat d'acceptar la solitud, un tema que transcendeix l'aparent frivolitat de la cançó i de l'àlbum sencer.

*Tears Again*, amb la seva relació evident amb l'àlbum anterior (sobretot amb la cançó «Tears Are Made Of Water») i amb l'èmfasi al melodrama, és ple d'imatges espacials que mostren la connexió entre la casa buida de qui parla i el buit que hi ha dins seu. «What A Mess I've Made» és molt revelador en aquest punt: «There's a place you'll never know, in a room you'll never go, full of all things I

---

own. I can barely close the door; I can barely see the floor; to find my secret drawer». Recorda de manera clara a Virginia Woolf i la seva cambra pròpia i les implicacions sembla que són que el seu jo interior és ple d'identitats dispensables, igual que el seu paper com a actriu, però hi ha un toc optimista: encara que no pugui trobar el seu calaix secret, tot indica que existeix, que té la possibilitat que trobi la seva identitat veritable. De fet, ella es compara amb la fulla d'un arbre «falling to be free». La cançó «Did I Leave The House Today?» gira al voltant d'aquest tema i insisteix en aquesta imatge domèstica. Una de les identitats equivocades dins de casa seva és la que crea el seu cercle més íntim: «You and your brother would dress me up like a clown», insinuant que la seva feminitat és el resultat de la creació masculina. Està oprimida per les identitats errònies que se li han imposat en el passat: «I often wonder if it's later than I think. This carpet's quicksand and I'm starting to sink». El passat comença a ser una càrrega pesada («When memories are more important than dreams; and candles more important than sunbeams») i està connectat amb una existència artificial, igual que les espelmes i els raigs del sol. De sobte, la percepció optimista de la casa, connectada amb la seva llibertat interior, es converteix en una presó de records passats dels quals no es pot escapar, i per tant sorgeix la pregunta retòrica amb la qual comença i acaba la cançó: «Did I leave the house today?»

«Snow Carnival Queen» és la cançó principal de l'àlbum, perquè sembla que encapsula el seu paper de Reina Diana i la seva pròpia experiència quan és escollida la reina del carnaval de neu de jove (Levin, 2011: s. p.). Val la pena fixar-se en les connotacions de les paraules: la fredor del personatge (neu), la seva artificialitat (carnaval) i el seu poder com a dona (reina). De tota manera, una vegada més, Badler qüestiona la realitat de Diana. Fa servir el trop del somni, el combina amb l'ambient oníric de la cançó i hi ha una presentació progressiva de la reina com a personatge irreal: «it all just seemed like a dream: I was the Snow Carnival Queen». La mateixa estructura es repeteix en forma de pregunta retòrica: «Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Al final de la cançó, les preguntes es converteixen en el recurs recurrent: «Now was it just a dream? Could it have been just a dream? Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Hi ha la possibilitat que aquesta veu femenina s'obri al destinatari: «If you will be kind, I'll let you read my mind», però la nota pessimista guanya: «But no, you're not there».

«Nursery Rhyme», escrita per Badler, ofereix una percepció interessant de la part vulnerable d'aquesta dona. Hi ha la idea de venjança: una dona convida a casa seva, al cap de molts anys, un amant que li va fer mal en el passat; el vol seduir i torturar («Don't hate me, Baby, for playing with crime»). El títol és una metàfora de la

---

pèrdua de la innocència. La vulnerabilitat d'aquesta dona es reflecteix en el seu rancor («I know you're human, but you stole my prime») i, si seguim la progressió natural de l'àlbum, les ferides que semblaven haver desaparegut a «I Want A Lot Of Boys» encara existeixen en aquesta cançó: «They say that time heals all wounds. Wounds leave a scar». Aquesta dona no ha superat el seu passat, tot i que ho ha intentat: «Everytime I see your face, I see her laughing in your car».

El passat, per fer-ho més dramàtic, a l'àlbum està lligat amb l'amor, però al llarg de l'anàlisi hem vist que mentrestant s'ha anat forjant la identitat fictícia d'aquesta dona. L'àlbum acaba amb «Why Don't I Fall In Love Anymore?» i «The Springs». Les imatges espacials encara hi són: «It's like my sea no longer has itself a shore. And this heart of mine is a revolving door». Ella es vol aferrar desesperadament a una imatge de refugi, que en aquest cas és «the shore» que ja no existeix. Fins i tot el cor està relacionat amb una porta i la seva connotació espacial. Sembla que aquesta cançó dona una resposta al paper malvat d'aquesta dona: és una dona desesperada i solitària que, tot i el seu ressentiment de gènere, busca companyia: «Why are you here now, telling me to watch the door? Why don't you take my hand, and take me on the hard, wood floor?». El pessimisme final s'expressa al títol de la cançó.

L'*extended play* de Badler, de títol *Mistaken Identity* (2012), sembla que és més ferm criticant com qui no vol la cosa el seu passat. La primera cançó, «Yesterday's Tomorrows», ofereix una revisió coherent del passat: «Before the shadow in my bed completely disappears like it was never here [...]. I'm moving on, I'm moving fast, I'm praying disappointment doesn't follow. I wanna leave you in the past along with yesterday's tomorrows [...]. I learned my lesson long and well [...]. That girl can go to hell along with yesterday's tomorrows». La segona cançó, «Mistaken Identity», és una rendició alegre i una presentació ambigua de la identitat de gènere que ha estat debatent des de l'inici de la seva carrera musical. Fa servir el punt de vista de la societat per demostrar que el seu personatge públic és fals: «They recognize me but it's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but look at me, I used to be [...]. "Aren't you?" they start to say. They know it couldn't be. "There's a slight resemblance except isn't she diseased?" It's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but secretly I used to be». Per explicar millor la referència a la seva carrera com a actriu, ella canta que la seva cara «once lit up the screen». Tot i això, la clau d'aquest debat identitari es dona en aquesta cançó: ella diu que la seva identitat passada és falsa, però llavors, secretament, ella solia ser aquella noia, s'identificava amb Diana, tal com Badler va afirmar públicament: «Diana has always been mine». Tal com canta a l'última cançó d'aquest EP, «Don't let me get what I want, 'cos what I want is to want and to want and to want forever». A l'era

postmoderna d'identitats fragmentades, hem après a acceptar el conjunt calidoscòpic de les nostres identitats. Sembla que Jane Badler encara vol conservar Diana, però, principalment, vol reinventar-la de manera paròdica en la seva música i seguir desitjant per sempre.

#### 4. «Fantasy covered my eyes». Conclusió.

La ciència ficció a la televisió és un món d'homes. Tal com els crítics han testimoniats en aquest estudi, encara falta que trobi una integració suau de la feminitat que no adopti simplement els estereotips femenins. Jane Badler és un cas paradigmàtic que il·lustra aquest encapsulament de feminitat insípida amb el seu paper de Diana, tant en la sèrie original i en les seves versions (1983-1984) com en la nova versió de 2009-2011, en què ni tan sols se li va permetre explorar una versió sexualitzada de la *femme fatale* original per la seva maduresa com a dona i com a actriu. Per altra banda, Badler aconsegueix oferir un àmbit alternatiu per a explorar la feminitat en la seva carrera musical. Encara que ella només ha col·laborat en la composició d'algunes de les cançons dels seus àlbums, se li ha donat llibertat total per representar els personatges de la seva música, i per tant ha aconseguit el control del seu personatge fictici, cosa que mai va aconseguir a la sèrie de televisió (tal com ella mateixa ha reconegut). Tot i que encara hi ha molt camí per a concebre mons alternatius per a les dones en ciència ficció televisiva, com a mínim la deconstrucció que han fet Badler i el seu equip de l'alienígena femenina és un pas molt interessant perquè el públic s'adoni de la necessitat de qüestionar els rols de gènere en ciència ficció. Tal com diu la lletra del seu últim èxit «Stuck On You», el primer del seu proper disc: «my fantasy covered my eyes so I can't see I'm falling down». Cal revisar la fantasia de la ciència ficció, necessita una nova projecció en què les dones siguin representades de manera diferent, i Badler i el seu equip han aconseguit adonar-se d'aquesta necessitat i cantar sobre això.

## Obres citades

### a. Recursos primaris

#### DVD

- V: *The Original TV Miniseries* (1983). K. Johnson (dir.). Warner. 2001.  
V: *The Final Battle* (1984). R. T. Heffron (dir.). Warner. 2002.  
V: *The Complete Series* (1984-5). K. Hooks, G. M. Shilton and C. Bole (dirs.). Warner. 2004.  
V: *The Complete First Season* (2009-10). Warner. 2010.  
V: *The Complete Second Season* (2010-11). Warner. 2011.

#### Àlbums

- BADLER, J. with SIR (2008): *The Devil Has My Double*. Unstable Ape.  
BADLER, J. (2011): *Tears Again*. Inertia Records.  
BADLER, J. (2012): *Mistaken Identity* (EP). Ninthwave Media.

### b. Recursos secundaris

- ALEXIS, J. E. (2010): *Christianity's Dangerous Idea*, Bloomington, IN: AuthorHouse.  
ANDERSON, M. (2008): "The Den of Geek Interview: Jane Badler," <[http://www.denofgeek.com/television/99507/the\\_den\\_of\\_geek\\_interview\\_jane\\_badler.html](http://www.denofgeek.com/television/99507/the_den_of_geek_interview_jane_badler.html)>, [4/4/2012].  
ATTEBERY, A. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, New York: Routledge.  
BADLER, J. (2010): *Jane Badler's Website*, <<http://www.janebadler.com>>, [4/4/2012].  
BARRAGÁN, S. (2011): "'Los guionistas no me dejan ser sexy.' La lagarta Diana regresa 25 años después para ser la madre de Anna, la manipuladora líder de la nueva V," *Revista Pantalla Semanal*, 1216, 13 <[es.scribd.com/mobile/doc/49123917](http://es.scribd.com/mobile/doc/49123917)>, [17/11/2012].  
BENNETT, T., MERCER, C. and WOOLLACOTT, J., eds. (1986): *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.  
BLUMENTHAL, D. (1997): *Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective*, Westport: Praeger.  
BOOKER, M. K. (2002): *Strange TV: Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT: Greenwood.  
BROWN, J. A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Mississippi: The University Press of Mississippi.  
BUNDTZEN, L. K. (1987): "Monstrous Mother: Medusa, Grendel, and now Alien," *Film Quarterly* 40.3: 11-17.  
CAYLEY, A. H. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.messandnoise.com/releases/2000847>> [4/4/2012].  
CHIEN, J. (1994): "Containing Horror: The Alien Trilogy and the Abject," *Focus Magazine* 14: 7-17.  
COBB, J. L. (1990): "Alien as an Abortion Parable," *Literature/Film Quarterly* 18.3: 198-201.  
CREED, B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.  
CULLEN, I. M. (2008): "The Devil Has Jane Badler," <<http://scifipulse.net/2008/05/the-devil-has-jane-badler>>, [17/11/2012].  
DOANE, M. A. (2000): "Technophilia: Technology, Representation, and The Feminine," in KIRKUP, G. et al. (eds.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London and New York: Routledge, 110-121.  
DONAWERTH, J. (1997): *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, New York: Syracuse University Press.

- GALLARDO, X. C. and SMITH, C. J. (2004): *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*, London and New York: Continuum.
- GERAGHTY, L. (2009): *American Science Fiction Film and Television*, Oxford and New York: Berg.
- GIRSHICK, L. B. (2002): *Woman-to-Woman Sexual Violence. Does She Call It Rape?*, Virginia: Northeastern University Press.
- GRAHAM, E., ed. (2010): *The Alien Quadrilogy and Gender*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- HALL, S. (1980): "Cultural Studies: Two Paradigms," *Media, Culture and Society* 2: 57-72.
- HARAWAY, D. (1991 [1985]): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 149-181.
- HARRIS-FAIN, D. (2005): *Understanding Contemporary American Science Fiction. The Age of Maturity, 1970-2000*, Columbia: University of South Carolina.
- HOLLINGER, V. (1999): "(Re)Reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender," *Science Fiction Studies* 26.1: 23-40.
- HOLLOWS, J. (2008): *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- IRIGARAY, L. (1996 [1985]): *This Sex Which is Not One*, trans. C. Porter, New York: Cornell University Press.
- JOHNSON, R. (1986): "The Story So Far: And Further Transformations?," in PUNTER, D. (ed.), *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, London: Longman, 277-313.
- JOHNSON-SMITH, J. (2005): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*, London and New York: I.B. Tauris.
- KAKOUDAKI, D. (2000): "Pin-Up and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence," in BARR, M (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, New York: Rowman & Littlefield, 165-195.
- KAVENEY, R. (2005): *From Alien to The Matrix: Reading Science Fiction Film*, London and New York: I.B. Tauris.
- KUHN, A., ed. (2003 [1990]): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London and New York: Verso.
- LEVIN, D. (2011): "Track by Track: Jane Badler with SIR," <<http://www.messandnoise.com/articles/4212648>>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2008): "Mujeres y ciencia ficción," *Observatori de les Dones*, <[http://www.observatoridelesdones.org/articles\\_pdf/Sara\\_Martin.pdf](http://www.observatoridelesdones.org/articles_pdf/Sara_Martin.pdf)>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010a): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo," *Dossiers Feministes* 14: 108-128.
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010b): "Los límites morales de la autoridad military: la Almirante Helena Cain en *Galáctica, Estrella de Combate*," *Cuadernos Kóre* 1.2: 193-224.
- MERCER, A. (2011): "Jane Badler Is Hot!," <<http://amprofile.blogspot.com.es/2011/08/jane-badler.html>> [4/4/2012].
- MILES, G. and MOORE, C. (1992): "Explorations, Prosthetics, and Sacrifice: Phantasies of the Maternal Body in the *Alien* Trilogy," *CineAction!* 30: 54-62.
- MULVEY, L. (1993 [1989]): "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, London: The MacMillan Press, 14-26.
- NOCHIMSON, M. P. (1992): *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- NOVELL MONROY, N. (2008): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, Ph.D. thesis, Dir. M. Torras Francés, Barcelona.
- PENLEY, C. et al., eds. (1991): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- REID, R. A., ed. (2009): *Women in Science Fiction and Fantasy. Vol. 1*, Westport, CT: Greenwood.
- RIVIÈRE, J. (1991 [1929]): "Womanliness As a Masquerade," in HUGHES, A. (ed.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, London and New York: Karnac Books, 90-101.
- ROBERTS, A. C. (2006): *Science Fiction*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- RUSS, J. (1972): "The Image of Women in Science Fiction," in KOPPLEMAN, S. (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspective*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Press, 79-94.
- RUSS, J. (1995): *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana: Indiana University Press.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- STREET, A. P. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.au.timeout.com/sydney/music/features/8738/jane-badler-with-sir-tears-again>> [4/4/2012].
- TELOTTE, J. P., ed. (2008): *The Essential Science Fiction Television Reader*, Kentucky: U of Kentucky Press.
- THE MDM WONDERLANCE (2010): "Jane Badler," <[http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011\\_twww\\_janebadler.html](http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011_twww_janebadler.html)> [4/4/2012].
- VAUGHN, T. (1995): "Voices of Sexual Distortion: Rape, Birth, and Self-Annihilation Metaphors in the *Aliens* Trilogy," *Quarterly Journal of Speech* 81.4: 423-435.
- VIÑUELA, E. and VIÑUELA, L. (2008): "Música popular y género," in CLÚA, I. (ed.), *Género y cultural popular. Estudios culturales 1*, 293-326.
- WALLEN, D. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.thevine.com.au/music/album-reviews/jane-badler-with-sir-'tears-again'20110317.aspx>> [4/4/2012].
- WILLIAMS, R. (1989): *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney, London: Verso.



# EMOZIOAK JOTA: JANE BADLERREN MUSIKA ETA DIANAREN BILAKAERA V TELESAILEAN (1983- 2011)

**Gerardo Rodríguez Salas**

*University of Granada*

gerardor@ugr.es

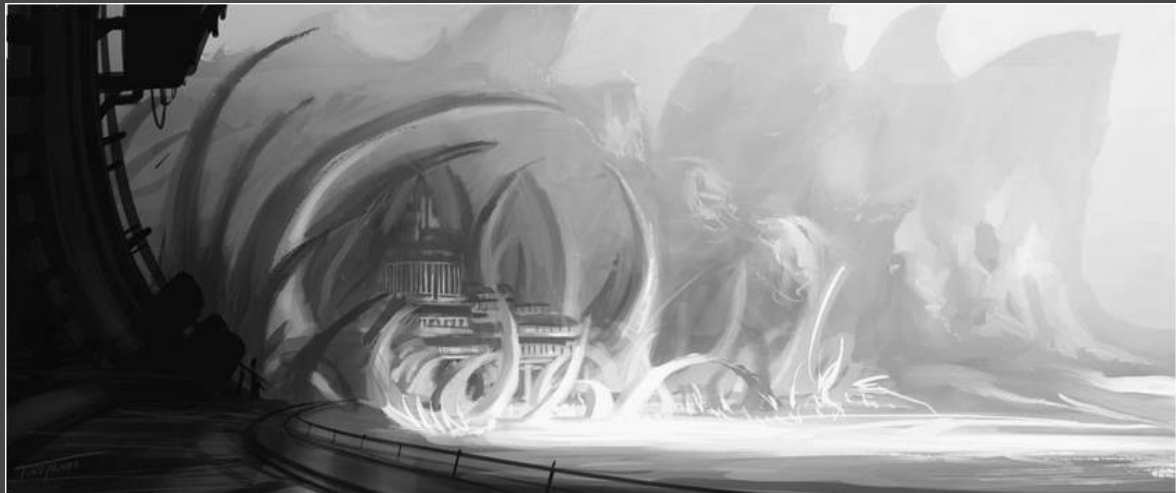
**Aipatzeko gomendioa** || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Emozioak jota: Jane Badlerren musika eta Dianaren bilakaera V telesailean (1983-2011)" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 9, 162-184, [Konsulta data: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero09/09\\_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-eu.pdf)>

**Ilustrazioa** || CrackBag

**Itzulpena** || Roberto Serrano

**Artikuluua** || Jasota: 18/11/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 06/05/2013 | Argitaratuta: 07/2013

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena** || Guztiok onartutako egia da, irakasgai bakar bat ez da nahikoa kultura bere osotasunean hartzeko (Johnson, 1986: 279). Kultura ikerketen aita-sortzailea den aldetik, Raymond Williamsek arlo hau «*a vague and baggy monster*» bezala definitzen zuen (1989: 158), irakasgaien bidezko hurbilketa eskatzen duena. Mundu akademikoan Zientzia Fikziozko telesailen ikerketak sortzen duen gaitzespena kontuan izanda, ikerketa honek, Kultura Ikerketen ikuspuntu batetik, *V* telesail ospetsua ikertzeari ekingo dio; telesail horrek, ikuslearen interesa bereganatu nahian, Zientzia Fikzioa eta telesail erromantikoaren osagaiak biltzen ditu. Bikoizketa hau aztertuko da, gizonen ondoan emakume egileek dituzten mugak, bertako emakumeen botere itxurazkoaren atzean, kontuan izanda. Diskurtso hauen aurka, telesaileko protagonista batek, Jane Badlerrek (Diana), azkenean lortzen du parodia efektu bat, musikaren diskurtso alternatiboaren bidez, ikus-entzunezko Zientzia Fikzioaren heroi maltzurren klitxea gainditzen duelarik —*ad. Ripley Alien* sagan, Helena Cain *Battlestar Galactica: Reimagined* filmean, edo Elizabeth Shaw eta Meredith Vickers duela gutxiko *Prometheus* filmean. Gehien batean gizonezkoek konposatzen badute ere, Badlerren parodia-musikak, baita haren ekintzek eta auto-kontzientzia satirikoak ere, Zientzia Fikzioari, emakumeari botere hartzeko aukera sistematikoki ukatzen diona, esparru alternatiboa eskaintzen diote.

**Gako-hitzak** || Zientzia Fikziozko telebista | Telesaila | Musika | *V* telesaila | Generoa | Jane Badler.

**Abstract** || It is a truth universally acknowledged that a single discipline is insufficient to “grasp the study of culture as a whole” (Johnson, 1986: 279). As a founding father of cultural studies, Raymond Williams already defined this field as “a vague and baggy monster” (1989: 158) that demands an interdisciplinary approach. Aware of the prejudice that the study of science fiction television shows arises in academia\*, the present study undertakes the challenge of analyzing, from a Cultural Studies perspective, a popular show—*The V Series*—which combines sci-fi and soap opera elements to catch the general viewer’s attention. This tandem will be explored in the patriarchal limitation of female agency behind the appearance of female empowerment. In opposition to these discourses, one of the show’s protagonists, Jane Badler (Diana), finally achieves a parodic effect in the alternative discourse of music, where she transcends the commonplace of female heroines/villains in audiovisual SF—*e.g.* Ripley in the *Alien* saga, Helena Cain in *Battlestar Galactica: Reimagined* or Elizabeth Shaw and Meredith Vickers in the latest *Prometheus*. Although mainly composed by men, Badler’s parodical music—together with her performance and self-awareness of its satirical impulse—offers an alternative realm to SF, which systematically shuts the door to empowering femininity.

**Keywords** || Science fiction television | Soap opera | Music | *V* Series | Gender | Jane Badler.

\* J. P. Telotte, “Introduction: The Trajectory of Science Fiction Television” (2008: 1-32).

## 0. Emakumeak errealitatera ekarri: Telesailen eta Zientzia Fikzioaren elkarlana

Ukaezina da, *Essential Science Fiction Television Reader* lanean J.P. Telottek baieztatu bezala, telebistarako Zientzia Fikzioak (SFTV) «zinemako zientzia fikzioaren imitazio makaletatik ekoizpen propio helduetara eboluzionatu duela; horrek, bere aldetik, generoa bera berrikustera eta indartzera eraman du, gaur egun gogoangarri izatera heldu arte» (2008: 3). Telottek argitaratutako bildumak, besteak beste, M. Keith Bookerren *Strange TV* (2002) eta Jan Johnson-Smithren *American Science Fiction TV* (2004) liburuak biltzen ditu, behin kritikoki barregarri utziriko genero izandako horren historia eta garrantzi kulturalari buruzko esku-liburua osatzen du, generoa momentu honetan «egungo testuinguru kulturalaren ispilu nagusietako bat» da-eta (Telotte, 2008: 3).

Telebistarako ZFari buruzko ikerketa honetan, Jan Johnson-Smithek azaltzen du nola zientzia fikziozko eta fantasiako ikuskizunek gorakada handia jaso zuten Estatu Batuetan —*V telesailaren* ikerketa honen testuingurua— 1980. hamarkadaren erdialdean, batez ere John Thornton Caldwellen “telegintzaren” kontzeptuari esker<sup>1</sup> «Western elegia-generoan eguzkia ezkututzen zenean zaldi gainean ibiltzen zen bezala, Zientzia Fikzioak ordezkapen iradokitzailea eskaintzen dio» (2005: 1). Telebistan Zientzia Fikzioak izan duen inpaktua baimentzen duten aurrerapen teknologikoak kontuan izan gabe —Telotteren hitzetan horiek baitira generoaren kezka nagusietako bat, ikusle gero eta sofistikatu gehiago dagoelako<sup>2</sup>— Scott Bukatman bezalako kritikoez argudiatzen dute Zientzia Fikzioa «errotik genero amerikartzat» hartu behar dela, ondoko gaiei etengabeko arreta ematen baitie:

Science, technology, nature run amok, alien invasion, conspiracy, disaster and space exploration that correlate with particular moments in American history such as the development of nuclear weapons, the Cold War with the Soviet Union, the Space Race, the political and social unrest caused by Vietnam, the Civil Rights movement, the growth of the blockbuster and changes to the Hollywood film industry and the complete integration of computer technology in the network society. (cf. Geraghty, 2009: 2)

Hau dela-eta, Lincoln Geraghtyk ondorioztatzen du «[s]cience fiction, using metaphorical disguises, reflects contemporary American society» (*Ibid.*: 3). Geraghtyren ustez ZFak daukan berariazko lotura amerikarraz gain, genero horrek oso eztabaidatua izan den aukera unibertsala eskaintzen du. Darren Harris-Fainen ustetan, «[s]cience fiction has often been a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7)<sup>3</sup>. Narrazio utopikoen (esaterako Swiften *Gulliverren bidaiak*<sup>4</sup>) eta Zientzia Fikzioaren arteko loturak azaltzen du nola fantasiaren graduak baimentzen duen, bi

### OHARRAK

1 | “From murky, low-quality black and white images of the 1950s ... through the action-packed but blurry and anodyne images of the 1970s to an era where far-seeing “tele-vision” can finally live up to its name” (2005: 3).

2 | Telottek aipatzen digu «Oedipal cold war», oraingo Telebistako ZF ikuskizunen eta aurrekariaren artekoa, Michele Pierson eta Albert La Valley (2008: 4-5) alderatuz.

3 | Darren Harris-Fainen sarrerak, liburuki honetan, ZFaren bilakaera, literatur balioa eta azterketa kritikoa azaltzen du zehazki. Bere aldetik, Noemi Novell Monroyk ematen digu ZFaren barnealdearen azalpen oso argia, eta haren lotura literaturarekin eta filmekin, ikuspegi teoriko batetik (2008).

4 | Harris-Fainek *Gulliverren bidaiak* hartzen ditu ZFaren aurrekaritzat (2005: 7).

generoetan, utopiak eta distipiak sortzera, eta horrek, Darko Suvinek sustengatzen duen moduan, baimentzen du eredu politiko eta sozial garaikideak kritikatzeko; ZFa, mitoarekin, fantasiarekin eta ipuinekin duen lotura dela medio, genero literario enpiriko zein naturalistekin oposatzen da (1979: 10). Hain zuzen ere, Suvinen ZFaren definizio ospetsuak argitzen du egungo munduarekin duen benetako lotura: «SF is a developed oxymoron, a realistic unreality... the space of a potent estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times» (*Ibid.*: viii). Hauxe da Tony Bennetten ideia, ikerketa kulturalak proiektu politiko gisa, «which focuses on the way in which cultural industries, institutions, forms and practices are bound up with, and within, relations of power» (cf. Hollows, 2000: 25)<sup>5</sup>. Hain zuzen ere, hauxe da *V telesailan* aurkitzen duguna, etorkizuneko eredu distopikoa aurkeztearen bidez sistema diktatorialen aurkako abisu sinboliko baina argia. Brian McHale bezalako kritikoei aurre eginez, Telottek sentsibilitate ahistorikoa, sarri askotan ZFari egozten zaiona, eta haren modernismo ondoko estetika islatzailea alderatzen ditu, eta ondorioztatzen du lanabes boteretsua bihurtu dela, «eztabaida kulturean eta azterketa ideologikoan» (2008: 4).

Dimentsio satiriko honek bihurtzen du zientzia fikzioa hain erakargarri, genero ikerketan<sup>6</sup>. Telotteren ZFari buruzko adierazpena «a text of choice for a postmodern world, because of its generic emphasis on the constructed nature of all things, including human nature» (2008: 3) ikonikoa da genero eraikuntzarekiko ZFaren esperimantazioa ulertzeko<sup>7</sup>. Sarri ZFko emakume heroiak emakume futuristiko boteretsuen moduan islatzen dira. Sara Martin Alegre bezalako kritikariek onartzen dute Zientzia Fikzioaren emakume irakurle eta ikusle askori, bere burua barne, biziki gustatzen zaizkiela gizonen sortutako emakume heroi futuristiko boteretsu horiek, bai motibazio feminista hutsagatik, edota tradiziozko pertsonaia patriarkalekin etsiturik daudelako (2008). Edonola ere, Martin Alegre Joanna Russek ateratako ondorioen jakitun da: «There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women» (1972: 91)<sup>8</sup>. *Alien* filmean Ellen Ripleyren irudiak (1979) —jatorrizko bertsioan gizonaren papera bazen ere— pizten du Zientzia Fikzioarekiko interesa emakume heroiengan<sup>9</sup>. Jeffrey A. Brownek egindako ikerketak nabarmentzen du emakume heroi futuristiko horien irudikatze sexualizatua. Nahiz eta ikerketaren helburua emakumezko ziborg edo gynoidak izan, haren konklusioak ZFko emakume heroiari aplikatu dakizkieke arazorik gabe, oso gutxitan ateratzen baitira genero dimentsio horretatik.

Ziborg inguruko eztabaidak protagonismoa hartu zuen Donna Harawayren saioa argitaratu ostean, «A Manifesto for Cyborgs» (1985); bertan egileak ziborgengan era baikorrean ageriratzen zituen gizakiaren eta makinaren arteko ezaugarrien nahastean

## OHARRAK

5 | Ikus ere Hall (1980) eta Bennet et al. (1986).

6 | Hauxe da Sara Martin Alegreren iritzia: «La ciencia-ficción resulta mucho más apasionante como campo abonado para los Estudios de Género académicos si se tiene en cuenta que, al proyectarse en el futuro, tiene mucho de territorio de experimentación, de alternativa a nuestro actual patriarcado» (2008). Brian Atteberyren lana (2002), zentzu honetan, oso argigarria da.

7 | ZFko emakumea eta fantasiari buruzko lan zehatza, ikus Reid (2009), bereziki 14. (telebistaz) eta 15. (musikaz) atalak.

8 | Berez, Martin Alegrek zenbait artikulua gauzatu ditu Zientzia Fikzioaren emakumea aztertzen, Zientzia Fikzio *soft* —genero ikuspegia nagusia denean— eta *hard* —ikuspegi nagusia teknologia eta zientzia denean— bereizten ditu, azken honek ia beti emakumea baztertzen du. Honez gain, ZFa gehien bat genero maskulinoa dela argudiatzen du (2008: x. orr.). Joanna Russek ZFko sexuen borrokaren deskribapen interesgarria eskaintzen digu '*Amor Vincit Foeminam*: The Battle of Sexes in Science Fiction' (1995: 41-59) saioan. Emakumeak eta munstroak zehatzago aztertzen dira Barbara Creeden lanean (1993). Honez gain, ikus Hollinger (1999), Penley et al, eds. (1991); Noemi Novellen doktorego tesiak (1998) zenbait argi ematen dio ZFko emakumearen paperari.

9 | Martin Alegre (2008, 2010a: 111-12). ZFko ikerketa ikonikoak daude, bereziki *Alien saga* aztertzen dutenak: Annette Kuhn bilduma argitaratua (1990), bereziki 6. (Kavannah), 7. (Newton) eta 11. (Creed) kapituluak, horiek guztiak generoan oinarritzen den premisa batekin; Gallardo

genero berreraikuntzarako aukera berriak. Ikuspuntu honek onarpen hegemonikoak hautsiko lituzke, berak deitutako zientzia “organistiko” eta narrazioak gidatzen dituzten obsesio kulturaleri desafio egingo lieke. Despina Kakoudakyk eta Jeffrey A. Brownek, aitzitik, zalantzan jartzen dute Harawayren baikortasuna. Brownek garbiki kontraesaten dio Harawayri, ondorio hau ateratzen duenean: «[u]nfortunately, as it is envisioned in popular culture, the cyborg usually reinforces traditional gender distinctions [...]. In countless media representations the cyborg continues to be gendered in a manner that very clearly armors the male version and sexualizes the female form» (2011: 95)<sup>10</sup>. Mary Ann Doane bezalako kritikariak entzute handiko kulturaren gynoiden erakarpina azaltzen saiatu dira, bereziki ZFan. Haren ustez, badago «a certain anxiety concerning the technological, [...] often allayed by a displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea of the feminine» (2000: 110). Bestela esanda, gynoidak «unites the twin Others of technology and woman into a single commodifiable form, and the technology-based action heroine becomes the perfect fetish object» (Brown, 2011: 96)<sup>11</sup>. Badirudi adostasuna dagoela ziborga eta aliena alteritatearekin eta topagunea desberdintasunarekin elkarlotzen (Roberts, 2006: 83).

Diana V *Telesailean* ez da gynoid bat, baina Doanek aipatzen duen teknologiarekiko antsietatea telesailaren ideia nagusia da, bertan gizakiaren gaixotasunaren eta teknologiaren erantzunak aurkitzeko obsesioa azaltzen da, eta hau guztia arraza estralurtarrari egozten zaio. Dianak estralurtar hibridoa hezurramitzen du —gizakia azalean, narrastaria barrualdean—, eta, horregatik, bihurtzen da antsietate honen jomuga. Gynoidarekin ZFko estralurtarraren sexualizaioa partekatzen du. Nahiz eta Jane Badlerrek ondo ezagutzen duen bidimentsionalitatea eta jatorrizko Dianaren natura estereotipikoa, fikziozko *femme fatale*<sup>12</sup> den neurrian, Jane Donawerthen “unmetaphor” kontzeptua ezin hobeto datorkiguke bere inpostorearen figuraren pertsonaiaren eragin dekonstruktiboa urteetan zehar azaltzeko. Donawerthekek azaltzen du, «stories of alien women in science fiction by women thus take on, unmetaphor, and live out the cultural stereotypes of women. In each case, the narratives confront and transform the stereotypes» (1997: 107-8). Bere “unmetaphor” kontzeptuari oso hurbil dagozkio Joan Rivière (1929) edo Luce Irigaray (1985) bezalako kritikoen “mimicry” edo “masquerade” kontzeptuak<sup>13</sup>:

This process of “unmetaphoring,” of unpacking and making explicit the metaphors by which the stereotypes work, is exactly the strength of SF as a materialist mode of writing. Instead of presenting woman as a metaphorical alien in contemporary society, an SF text can present an *actual* woman (like Ripley) as an *actual* alien, can attack the stereotype in a more direct, more vivid and more powerful manner. (Roberts, 2006: 83)

## OHARRAK

eta Smith (2004), Kaveney (2005) edo Grahamen liburu atera berria (2010). Honako artikulu hauek ere funtsezkoak dira Ripley aztertzeko: Bundtzen (1987), Cobb (1990), Miles eta Moore (1992), Chien (1994), Vaughn (1995).

10 | Kakoudakik, bere aldetik, hauxe azaltzen du: «[i]nstead of creating a space outside gender, or at least having a complicated relation to sexuality, male cyborgs are represented as invincible (see *Terminator* films), whereas female cyborgs are mostly sexy and sexually exploited» (2000: 166).

11 | Brownek ideia hau garatzeko etorkizuneko emakumezko boteretsuak (bai emakumeak bai makinak) eta gehiengo gizonezko zaletuak lotzen ditu: «The sexualized depiction of gynoids in science fiction and action film, television, comics, animation, and video games is, on the one hand, typical of the way popular culture fetishizes women in general. While visual science fiction occasionally challenges conceptions about feminine beauty, it usually panders to the more lurid expectations of male fans. Modern science fiction women are usually portrayed more in the ass-kicking action heroine mode than the erotic damsels-in-distress version popular in the pulp magazines of the 1930s and 1940s, but she is still as sexy as ever—witness the dozens of fan-run websites dedicated to cataloging the beautiful women of science fiction» (2011: 96).

12 | «It wasn't like there were loads of dimensions to that character [Diana]. It was pretty much that she was just one way» (elkarriketa David Andersonekin, 2008: x. orr.).

13 | Catherine Porterrek

Dianagizon baten sorkuntza da (Kenneth Brannath), horrela gizona zko zaletuentzat ikono sexual bihurtzen da, baina, bere musikarekin, Badlerrek gorpuzten du Donawerthen "unmetaphor"-a: bere bigarren albuma, *Tears Again* (2011), ikuspegi jostakaria, ironikoa eta apropos dekonstruktiboa da haren emakume gaiztoaren paperak, 1980eko hamarkadako telesailan, direla eta; orduan hasi baitziren agertzen V-en telesailtako ezaugarriak. Martin Andersonekin izandako elkarrizketan, Badlerrek zuzenki hitz egiten du V originalaren ezaugarriez: «the sword-fights and the lizard wedding to Charles [...] all the seductions» (Anderson, 2008). Elkarrizketatzaileak haratago jotzen du, eta Jane Badler eta June Chadwick —Dianaren emakumezko etsai gogorra 1984ko telesailean— konparatzen ditu Zientzia Fikzioaren munduko Alexis eta Krystlerekin (*Ibid.*).

Telesailtako ezaugarriak bereganatze honetan, V telesailak, bereziki 1984ko telebistarako egokitutako sekuelan<sup>14</sup>, emakumeen botere hartzea gorpuzten da, eta genero diskurtso alternatiboa sortzen da, Diana eta Lydiaren arteko lehiak —1984an programa bereganatu zuenak— pertsonifikatzen duen bezala. Telesailen gaitzespen akademikoa gora behera<sup>15</sup>, Martha Nochimsonek argudiatzen du genero honek Hollywoodeko formulari, gizona zkoen menpekoari, desafioa egiten diola, eta emakumezkoen paper eraginkorrak, sendoak, osatzen dituela; hala, emakumezkoen desirazko narratiba heterodoxoak sortuz<sup>16</sup>. Telesailak «komunikabideen atzean geraturiko umea» bezala definitzen duen korrante nagusiaren kontra, Nochimsonek generoaren ahalmena antsietatearen *locus* bat bezala defendatzen du, nahitaez lehenago Doane eta Robertsek eztabaidatu duten ziborgaren antsietatea gogorarazten duena: «Soap opera is too often viewed as a cheap version of the most melodramatic and conventional movies. This derogation bespeaks not the real nature of soap opera but a combined denial or anxiety shared by otherwise unlikely allies: most power brokers, most academics, and some feminists» (1992: 4)<sup>17</sup>. Nochimsonek ere bere ahalmen ironikoa aipatzen du («ironic recovery of the feminine through a most unexpected means», *Ibid.*), Donawerthen "unmetaphor" kontzeptuari hurbiltzen zaiona.

ZFa eta telesailen arteko lotura, Nochimsonen hitzetan «renegade discourse[s]» (1992: 11), funtsezkoa izango da haien *itxurazko* elkarlana uler dezagun, V telesaileko genero esentzialistaren irudia gainditzeko. Azalean, Dianaren bilakaerak, saio originaletik saio berrira, konplexutasun psikologikoa eta kontrola iradokitzen ditu, horrek agerian jartzen du emakumearen botere hartzea, diskurtso patriarkalaren erredukzionismotik baino harago doan emakumea baita. Dena dela, ikerketa honek zalantzan jartzen du Dannielle Blumenthalen telesailen (eta ZFaren) pertzepzioa, *praxis* bezala, zeinen helburua baita «purposeful, transformative, and empowering for women» (1997: 5). Badlerrek ezagutzen du tandem honen

## OHARRAK

azalpena, Irigarayren lanean: «An interim strategy for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her» (Irigaray, 1985: 220).

14 | Badlerrek berak onartzen du jatorrizko saio laburren Telebistarako sekuela «wasn't actually as good» eta «spiraled into a soap-opera in outer space» (Anderson, 2008; Cullen, 2008).

15 | Nochimsonek azaltzen du «a priori rejection by the intellectual and power establishments» eta «[t] rivialization of the genre [...] built into the very term *soap opera*—a name the industry did not give itself: stories that sell soap» (1992: 12). Nochimsonen argudioa da «good soap opera provides a cultural experience for the spectator as valid as that provided by any good production of any art form» eta ondorioztatzen du «academics who enjoy soap opera are hesitant to enshrine their fascination in print. In so doing, they acquiesce to the prevailing opinion of critics, who view any extended discussion of the topic as unnecessary, preferring to register disdain in parenthetical asides» (12). Hollows oraindik zorrotzagoa da: «Those forms which have been or were classified as 'feminine' were often also classified as 'rubbish' and 'unworthy' of analysis» (2000: 30).

16 | Tania Modlesky, Mary Ann Doane, Nancy Chodorow, Carol Gilligan, Mary Field Belenky, Tania Modlesky, Mary Ann Doane, Nancy Chodorow, Carol Gilligan, Mary Field Belenky, eta Mary Daly

erredukzionismoa, ZFzkoikusentzunezko emakumearen irudikapena, eta musika esparruko topaguneak, aukera dekonstruktiboa den heinean, emakume boteretsu eta auto-konziente batentzako erreinu alternatibo baten ikuspena baimenduko du. ZF-TB, bereziki V telesaila, eta Jane Badlerren musika-karreraren lotura, bere ZF-TB rola dekonstruitzen dituen heinean, izango da ikerketa honen jomuga.

## 1. «Modu bakarreakoa zen»: Diana V originalean eta 1983-4ko sekuelak

V originalak, bai 1983ko telebistarako mini-telesailean, bai horren sekuela eta telebistarako telesailean (1984), Zientzia Fikzioa erabiltzen du, baina ez bereziki gizarte estralurtar alternatiboa sortzeko. Alderantziz, telesaila Kenneth Johnsonek Sinclair Lewisen *It Can't Happen Here* (1935) eleberri antifaxistaren egokitzapena da, non faxista amerikarrak gizakiak jaten dituzten estralurtar bihurtzen diren, gidoia erakargarriago egite aldera. Aldaketa nabari horiekin, bisitarien egitura futuristikoa gauzatzen da Lurreko eredu patriarkalen kopia zehatz batean, honela Harris-Fainen helburua, ZFan, betetzen delarik: sarri askotan izan da «a literature of satire, critique, social commentary, or warning» (2005: 7). V abisu argia da Nazi edo diktatura-sistemen aurka, gizatasunaren ezaugarri animalien alegoria da, giza larruaren azpian, bisitariak narrastariak diren bezalaxe. Edonola ere, genero politikak uste duen moduan, telesailak birsortzen du Nochimsonek «essential gender» (1992: 4) deitu zuena, eta estereotipoz beterik dago.

Dianak, Bisitarien Komandanteak, ZFko emakumezko ikono karismaduna eta sexu-ezaugarriak pertsonifikatzen ditu. Edonola ere, pertsonaiaren ikerketa hurbilago batek adierazten digu genero eraikuntza prototipikoa dela, gizonaren fantasiarako sortua, alteritatearekin lotuta. Emakumearen hegemoniaren ilusioa gorpuzten du, «ekonomia eskopofilikoa» deritonaren alderantzikatzearen bidez. Laura Mulveyk *eskopofilia* definitzen du honela: ekonomia da, zeina «arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight» (1993: 18). Mulveyren ustez, emakumea beti izan da desio-objektua ekonomia eskopofiliko honen barruan, gizona beti subjektua edo ikuslea izan den bitartean. Zentzu honetan, bere argudioa hauxe da: «pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (*Ibid*: 19)<sup>18</sup>. Ekonomia eskopofiliko hau hausten da V telesailean, mini-telesaileko lehen pasartean, Mike Donovan kazetaria eta Kristine Walsh musika ari direnean, Diana ikusle aktiboa da, haiei begira dago TB kameraren bidez; George

## OHARRAK

bezalako kritikarien tradizio feministari jarraitzen dio.

17 | Antsietate hau argiago azaltzen da ondoko baieztapenean: «A narrative form associated primarily with women, soap opera tends to provoke the same mix of desire and disdain that femininity itself produces in our culture» (Nochimson, 1992: 11).

18 | Ideia hau lantzen du honako argudioarekin: «[w]oman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle... and plays to and signifies male desire» (19).

Orwellen 1984 gogorarazten du, etorkizuneko gizarte hipotetiko hura bat datorrenean TBko telesailako datarekin.

Diana eskrupulurik gabekoa da, bere helburua lortu nahi duenean. Telesaila adibideez beterik dago, Dianak apropos erabiltzen du bere sexu-erakarpena, gehien bat gizonezkoak, baina baita emakumezkoak ere, menperatu nahi dituenean. Zenbatu gabeko ikerketek erakusten dute historian lesbiana edo emakume bisexualen ausentzia. Lori B. Girshick bezalako kritikoez baiezatzaten dute hauxe: «[m]ale dominance demands lesbian invisibility, since the threat of total independence from men is implied. If heterosexuality were not compulsory, women might not choose it, given the inequality built into the system of patriarchy» (2002: 50)<sup>19</sup>. Girshickek pornografia aipatzen du, gizonezkoak emakumezkoa menperatzeko bide bat bezala, horrek azal lezake beti agertu ohi den bisexuala, edo areago lesbiana, emakumezkoaren fantasia, emakumeak kontrolatzeko gizonezkoaren antsietatea lasaitzeko bide segurua baita. V-ko Dianak sarritan jokaten du bere paper bisexualarekin, baina beti izaten da iradokizuna, ikuslea benetan mintzen ez duena, eta gehien bat kontrola bereganatzeko tresna bezala ulertzen da. Adibide argiena Kristine Walshekin izan zuen joko homoerotikoa da, bi laburmetraietan. 1x01 kapituluaren Dianak Kristineren sorbalda ukitzen du modu oso sentsualean, bisitarienganako leialtasuna eta ardura —azken arrazoiaren adierazpen argia— eskatzen zion bitartean. 2x01 kapituluaren, haien arteko itxurazko adiskidetasuna finkatzen da, baina Stephenek —bisitarien nagusietako bat eta Dianaren maitalea— espazio-ontziko esparru debekatu batean Kristine harrapatzen duenean, neskaren leialtasuna zalantzan jarriz, Dianak aitortzen du gizakien artean ez duela adiskiderik. Aitorpen hotz hori baiezatzaten da, John komandantea aurkitzen dutenean, eta Dianak Kristine hiltzen duenean odol hotzean, Erresistentziari laguntzen diola daki-eta; horrekin frogatzen da Kristineretikiko adiskidetasuna bisitarien pertsona publikoa kontrolatzeko modu interesatu bat baino ez zela.

Dianaren homoerotismoa benetakoa izan ala ez, berak sexu-erakarpena erabiltzen du gizonak menperatzeko, eta horrela erregin-erle sinbolikoa bihurtzen da, bera ernaltzeko prest dauden gizonezkoen inguratuta —agerian harremanak mantentzen ditu Bryan edo Stephen bezalako soldadu bisitariekin, eta bere gorputza erabiltzen du Donovan bezalako gizakiak limurtzen saiatzeko—; W.H. Hudsonen *The Crystal Age* (1887)<sup>20</sup> eleberri distopikotik aterata den ideia ematen du. Nahiz eta Dianak bisitarien lerroetan posturik altuena betetzen ez duen, ikusleari sistema matriarkal baten erregina dela iruditzen zaio, non bisitari gizonezkoak oso erraz korapilatzen diren emakumeen sexualitatean, Lurreko gizonak bezalaxe. Hainbat aldiz iradokitzen da Diana John aitzindariarekin ere harremanetan dagoela. Interesgarria da ikustea nola emakume

---

## OHARRAK

19 | Girshickek ideia hau lantzen du honako kapituluaren: «The Societal Context of Homophobia, Biphobia, and Transphobia» (2002: 31-48).

20 | Emakumearen gorputzaren batez ere islatzen da, hainbat arrazoi direla kausa, gorputzaren sexu-erabilpenean, baina bada haien menpekotasuna islatzeko esparrua ere. 1x02 saioan, Barbara izeneko bisitari batek (Erresistentziarekin bat egin eta Bosgarren Zutabearen aritzen da) tiro egin diezaioten eskatzen du, Mike Donovanek ontzi nagusitik ihes egiteko aukera izan dezan.



estralurtarrek, gizonen itsutasunaren aldean, beren estrategia sexual propioak prestatzen dituzten, gure sistema patriarkalean bezalaxe. Boterea bereganatzeko emakumeen aurkaritza bistakoa da bigarren laburmetraiko Pamela eta Dianaren arteko tentsioan, Diana eta Lydiaren arteko aurkaritza sendoagoa aurreikusten duen telesailletako kutsu bat. Sexua eta boterea argi eta garbi lotzen dira Pamelak Dianari gogorarazten dionean haren maila baxuagoa ahantz ez dezan, horretan Dianak erantzuten dio bera dela buruzagiaren kutuna. Johnekin daukan harremana nahiko argia ez bazen, Pamelak zehazten dio: «sexua mesedeen truke, handinahia bezain zaharra da. Eta sexua oinarri makala da zure handinahia eraikitze», eta Dianari mina egiteko, gogoratzen dio haren “maitaleak” 56 trilion miliatara bidali duela (2x02).

Erabateko feminitatearen maskararen azpian<sup>21</sup>, amazona estralurtar hauengan badago alde gizonezkoa, horrek justifikatzen baitu beraien biziraupena bisitarien sistema patriarkalean. Pamela begietaratu eta errespetatua da oso —Diana bera den bezalaxe— militar kontuetan aditu bezala. Emakume estralurtarenganako errespetu militar honek kontrastatu egiten du, Erresistentziako Komandante nagusia, Julie Parish, zela-eta egindako Mike Donovanen iruzkin chauvinistarekin: «Nor dago hemen agintean?», eta, Julie dela dakienean, amore-emaile gehitzen du: «Nor? Hura? Neskato hura? Ume azkarra da» (1x02). Bisitarien munduan emakumeek agerian utz dezakete euren gizonezko aldea, odolzalea, eta horrek, bitxia bada ere, sistema patriarkalean sustatzen den emakumeen arteko aurkaritzan irteera ezin hobea aurkitzen du; Jane Badlerrek arrakastaz sakontzen du ideia hau “I Don’t Trust Women” abestian. Diana adibiderik argiena da. Julie Parish suntsitzeko obsesioa garatzen du, haren emakumetasunaren aurkaria izan liteke-eta<sup>22</sup>. 1x02 kapituluan, argi eta garbi azaltzen du *emakume* hura hiltzeko desira, eta 2x01 kapituluan harrapatzen duenean, Julie Lurreko emakumeen menpekotasuna irudikatzen du (hau da, Dianaren *maisulana*), Dianak azaltzen duenean prezioa «ia bart gauean ordaindu genuena bezain garestia» izan dela, eta belarrondoko bat ematen dion bitartean adierazten duenean: «Zure portaera doitu behar da, laztana. Eta gustura egingo dut nik neuk». Emakume diktadore bezala Dianaren irudikatze sinbolikoa islatzen da haren trebetasunean konbertsio prozesuan, gizakien buruak manipulatu dituzten. Konbertsioaren kontzeptuak izan ditzake kutsu erlijiosoak, baina baita iradoki dezake emakumeen ikuspuntu patriarkala, manipulatzeko trebetasuna izateko. Dianak Juliari eskaini nahi dio, berriro ere, bere adiskidetasuna, baina hau strategiaren alde bat baino ez da: Julie konbertsio prozesuari uko egiten dionean eta ia bihotzekoak jotzen duenean, Dianak ez du geldiarazten prozesua, are gehiago, intentsitatea gorengo punturaino igotzen du.

Dena dela, Diana emakumezko handinahiaren eta gorpuzkeraren bertsio landua da, Lurreko emakumeengan ere agertzen dena.

---

## OHARRAK

21 | Mendiko esparruaren gaineko hegazkin topaketan (1x02), Dianaren aurpegiko azala kaltetuta gertatzen da, horrela haren musker itxura agerian utziz. Atzera egiteko agindua ematen du, ez baitu inork itxura honetan ikustea nahi, haren emakume-lakrikuneriaren izaera agerian utzita.

22 | Argigarria da, telesaileko emakumeen borroka guztiak beltzarana eta ilehoriaren artekoak izaten dira, eta Dianak beltzarana pertsonifikatzen du. Dianaren eta telesaileko beste pertsonaia emakumezkoen arteko borroka azaltzen du haren azken abestia, *I Don’t Trust Women*.

---

Kristine Walshek ere erabiltzen du bere gorputza eta sexu-erakarpena Donovanari amarrua prestatzeko (1x01), eta herrialdean bisitarien kontroleko irudi nagusietako bat bihurtzen da. Era berean, Eleanor Dupres (Donovanen ama) estralurtarren aldeko sutsua bihurtzen da, interes ekonomikoak direla kausa: senarraren birfindegia estralurtarrei laguntza emateko erabiliko dutela espero du, horrela etekin ekonomikoa aterako du-eta. Emakume txepela, botere-nahia eta berekoia izanik, Kristinaren heriotzaren ostean bisitarien bozeramaile bihurtzen da. Berak ere sexu-erakarpena erabiltzen du Stephenen adiskidetasuna (bisitarien segurtasun saileko burua) lortzeko, baina azkenean bisitariak erabiliko dute. Handinahiak galtzera eramaten du: semeari uko egiten dio, senarrak abandonatzen du, eta azkenean Stevenek hiltzen du, bisitariak Los Angelesen duten enbaxadan Erresistentziaren erasoan. Gorputza lanabesa da Erresistentziaren aldeko beste emakume paperetan. Maggie Blodgetek, matxinatuetako batek, paper nagusia jokatzen du Los Angelesko Ospitale nagusian eraso egiten dutenean; Daniel Bernstein, informazioa lortzearren, limurtzen du-eta. Kontu honek bere harremanari arazoak badakarzkio ere, Markek, Erresistentziako mutil-lagunak, ulertzen du ekintzarako garrantzizkoa dela. Robin Maxwell, bere aldetik, nerabe oldarkor, erromantikoaren aurrean errenditzen da; gorputz hori Dianak eta bisitariak erabiltzen dute, endogamiarekin esperimentuak egitearren.

Estereotipo femeninotik ihes egiten duen pertsonaia emakumezko bakarra Julie Parish da. Neska hau adimen, mantsotasun eta oldarkortasun konbinazio ezin hobea da; medikuntzako laugarren urteko ikaslea, Erresistentzia sortu zuen Los Angelesen. Ospitaleko eraso gidatu zuen, eta berak kendu zion maskara Johni, mundu osoaren aurrean. Dianaren konbertsio prozesua jasan ostean, John Tyleragintetik kentzen saiatzen da, «orain muskerraren pentsamendua du» argudiatuz; Creeden teorizazioari jarraituz (1993), interpreta daiteke alteritatearen proiektio sinbolikotzat eta emakumeen gaineko munstrokeriatzat, baina neskak Erresistentziaren laguntza izan zuen. Ziur aski bera da pertsonaia benetan emakumezkoa telesail original osoan, bere buruarekiko zalantza baitu, ezker eskua behin baino gehiagotan erabili izanaz ohartzean. Beregan giza eta estralurtar aldeak elkarrekin bizi izateak baieztatu lezake Julieren pertzepzioa emakumezko pertsonaia konplexu gisa, estereotipo simple bezala baino. Deigarria da, bigarren inbasioan, Dianak ihes egin eta gero, Juliekin parte hartzen du Erresistentziako mugimendu berriztatuan, baina oraingoan ez da buruzagia izango, —*Science Frontiers* (Zientziako Mugak) erakundeko postua mantendu behar baitu—, susmo guztiak ekidite aldera. Lidergoan haren postua Mike Donovanek betetzen du, argi utziz neskaren feminitate eta adimen estereotipikoa gora behera, gizon baten irudiak menperatzen duela.

## 2. «Nirea izan da beti»: Dianaren bilakaera V 2009-11n

Ikusleen artean Dianaren arrakasta gorabehera, Jane Badlerrek ezagutzen du saio originaletan pertsonaia honen azalergia, eta beste aukera bat ematen dio 2009ko bertsio berrian, bertan pertsonaiak introspekzio psikologikoa eta konplexutasuna bereganatzen ditu, V telesail originalean Julie Parishek bakarrik, aldika, erakusten zituenak. Nahiz eta bertsio berrian paper oso motza izan<sup>23</sup>, ziur aski V berrian benetakoa ematen duen pertsonaia bakarra da Diana, ez ZFan ikusi ohi dugun dimentsio bakarreko pertsonaia laua. Nahiz eta Dianak erabakigarria eta segurua iruditu, Badlerrek harekin duen esperientzia ez da hain sinplea. Lehen mini-teleselelan Dianaren papera nahiko laburra zela —guztira lau eszena—, eta zer nolako entzutea izan zuen harrigarria gertatzen zaiola onartu zuen, ospe horri esker, bigarren saio laburretan eta telebistarako teleselelan paper nagusia eskaini zitzaion. Hala ere, arrakasta eta aktore eta paperaren arteko sinergia agerikoa gora behera, Badlerrek onartzen du, gure espanturako, bertsio berriko Dianaren papereko frogaren egin behar izan zuela, hiru hamarkadako jarraitzaileen laguntza baldintza gabekoa izan bazuen ere: «nola eska lekidake Dianaren rolerako frogaren egitea? Baina egin nuen frogaren. Pozik nago amaiera zoriontsua izan zela. Ez nuen inoiz pentsatu Australia utzi eta *Dianarekin* berriro konektatzea. Nirea izan da beti, eta paper hura egiteko beharra sentitu nuen» (MDM 2010). Frogaren tautologikoa horrek agerian uzten du emakumeak sistema patriarkalean bere nortasuna frogatzearen aurrera eramane beharreko borroka sinbolikoa, baina, kasu honetan behintzat, Dianak helduago izateko aukera dauka eta 3Dko nabarmena irabazten du emakume bezala, 80ko hamarkadako ZFko amazona estereotipoaz harago. Telebistako aukera hau, eta konplexutasun psikologikoaren pantailaratze hau Dianaren erabateko kontrolaren hausnarketa da, aktore karrera markatzen du, musikaren bidez betetzen dena, ondoko atalean argudiatzen dugun bezala.

Dianaren dimentsio bakarreko alde gaiztoa txiki geratzen da bertsio berrian, Annak, haren alabak, gaitzen baitu; New Yorkeko espazio-ontzi nagusiko sotoan giltzapetu zuenean, bisitarien erregina bihurtu zedin. Nahiz eta bertsio berriko pertsonaia gehienak oraindik irudi estereotipoak izan, haiengan beti agertzen da bikoiztasun bat, 80ko hamarkadako pertsonaien estilizazioarekin hausten duena. Annak, adibidez, itxurazko ontasuna eta karisma erakusten ditu, bere nortasun tiranikoa, gupidagabekoa ezkutatzearren; haren edertasunak ez dauka Dianaren itxura sendoa, baizik eta aingeru antzeko itxura, neurtua, onbera, konplexutasuna ematen diona. Hain zuzen ere, saioan badago momentu epiko bat, bere arrautza-soldadu guztiak apurtzen direnean, Annak negar batean egiten du oihu: «Zer gertatzen zait?» Marcusek, aginte lerroko bigarrenak, erantzuten

---

### OHARRAK

23 | Alan Mercerrekin egindako elkarrizketan, Badlerri galdetzen zaio V telesailaren bertsio berriko haren «small yet memorable role»-ri buruz, eta berak erantzuten du: «once again they didn't give me much to do. They just stuck me in a dungeon. They didn't understand how good it could have been. I was very frustrated by that but very excited to be back in the market again» (Mercer, 2011).

dio: «Uste dut zure lehen giza emozioa sentitzen ari zarela», orduan kontsolaezin egiten du negar: «Ez!» (1x12). Annak ere alde ahula erakusten du, saio originalean Dianak inoiz erakutsi ez zuena, eta agerian geratzen denean, ukatzen du: «Ez zaitetz ergela izan!» (2x02).

Diana bertsio berriko bigarren aldiaren agertzen da lehenbizi. Hamabost urte pasatu dira, eta haren heldutasuna argi eta garbi lotzen da emozioa eta ahultasunarekin. Annak bere ama agintetik kentzeko arrazoia azaltzen du: «Ez neukan beste aukerarik. Zure giza larruak emozioa kutsatu zizun. Makaltzen ari zinen [...] gure espeziea babesteko egin behar nuena egin nuen» (2x02). Annak odol hotza erakusten du, saio originalean Dianak erakusten zuen bera, esaterako, belarrondokoa ematen dionean, giza emozioari erantzuna eman ez diolako, edo aldiaren amaieran berak ama hiltzen duenean. Dianaren heltze prozesua ulertzeko gakoa saioaren eszena funtsezkoetan eskaintzen da: giza emozioa eta musikaren arteko lotura; horrek ere eskaintzen digu Badlerren karrera musikala ulertzeko lotura. Bere alabari giza emozioaren inguruko egia azaltzeko, Dianak, berriro musika entzunez, eskatzen du sentimendu horiei aurre egin diezaien. Lepoko bat jartzen du eta piano baten musika melankoliakoa entzuten den. Ama eta alabaren arteko elkarrizketa erabat argigarria da:

*Diana:* I first heard this music on earth. No, I didn't hear it. I felt it. I carried it around in my head. For fifteen years it was my only companion.

*Anna:* Tell me the key to human emotion.

*Diana:* You're listening to it, daughter. Heartache, pain, sorrow—I felt it all. And still, where it strikes me, it's even deeper. Don't just listen. Hear. Within it, such beauty. And yet, it's called 'Sadness of the Soul'.

*Anna:* Is that what I'm looking for? What makes humans human... the soul?

*Diana:* The soul is what lies beneath. It is the core of all humans. It is the wellspring of emotion.

*Anna:* I always dismissed it as fantasy.

*Diana:* It can't be looked at solely with a scientific mind. It's too complex.

*Anna:* Nothing's too complex for our technology. I will isolate it in the medical bay.

*Diana:* Not in a lab, not there. It's here (*she points to her heart.*)

*Anna:* The soul is the single greatest threat to our species. If it's there, I'll find it, and I'll destroy it.

Anna ateratzen da, eta itzultzen denean Dianari esaten dio: «Arrakasta izango dut zuk porrota izan zenuen lekuan». Dianak ohartarazten dio hark ere porrota izango duela; orduan Annak lepokoa kentzen dio, eta soinu aztoragarri batek ordezkatzeko du pianoaren musika, Dianaren garai bateko itxura gaiztoa agertzen da, dioenean: «tik-tak, tik-tak», horrela alde onaren eta gaiztoaren nahasketa agerian geratzen da. Berak aitortu bezala, musika izan du lagun bakarra, eta benetan izan da horrela, iraganeko dimentsio bakarreko Diana gainditzeko iturria izango baita.

---

Dianak giza emozioaren egia aurkitzeaz gain, mezua hedatzeko helburua dauka. Azken saioetan, giltzapetik ihes egiten du eta lapurtu zioten komunitatearen aurrean benetako erregina bezala agertzen da: «Gizakien arima oparia da. Besarkatu behar dugu arima. Gizatasuna besarkatu behar dugu. Elkarrekin, gizakiak eta bisitariok, bizi gaitzake, elkarren ondoan eta bakean. [belaunikatzen dira]. Zuen benetako erregina itzuli da zuek hasiera berri batera gidatzeko. Hemendik aurrera...» Momentu horretan Annak hiltzen du, bere botere publikoa agerian jarriz. Diana hibridazio prozesu sinboliko bat gidatzeko heldu da, alteritatea eta desberdintasuna onartzen dituzten gizakien heltzearen pertsonifikazioa bezala. Annak jarrera diktatoriala erakusten duenean, hain justu hil aurretik, Dianak dio: «Guztiok galarazi gaituzu». Saioa kutsu apokaliptiko batez amaitzen da, Dianaren hitzak azpimarratuta geratzen direla. V originaleko konbertsio gelan iradokitzen zen konnotazio erlijiosoa agerian geratzen da bertsio berrian. Anna mesias faltsua bezala aurkezten zaigu, gizakien gaineko botere hipnotikoa daukana, babesa eskaintzen dien bitartean odola eskatzen duena: «Bakea baino ez duzu sentitzen, senti ezazu bakea. Nire zorionak bakarrik kontsola zaitzake... Zure babeslea eta zaindaria naiz». Edonola ere, mesias faltsua dela azpimarratzen da haren portaeran, gida espiritualaren papera ez baitatorkio naturaltasunez. Bisitari ar baten eta giza emakumezko baten emaitza den Amyk ume hibridoaren laguntza behar du bere betebeharra aurrera eramateko; horrela Annak Amyri esaten dio: «Benetan, miraria zara, laztana». Hibridazioaren ahalmen bikoitza erakusten da: Naturaz gaindiko boterea —V originalean jada Elizabethekin gertatu zen zerbait—, baina baita proiektio gaiztoa, boterea zuzen bideratzen ez bazen. Amyk aita ito zuen Anna laguntzearren, manipulazioaren boterearen adierazpen argia. Anna eta Amyren azken irudia dago, eskutik emanda eta jantzi zuri berdinez, prozesu mimetikoa gertatzen ari dela, eta elkarrekin gizatasuna suntsitzeko asmoa dutela iradokitzen dute; saioaren amaieran espazio-ontzi ugari Lurraren inguruan agertzen dira, gizakiak esklabo bihurtzeko mehatxuan. Amaiera hau, argi eta garbi, aukera apokaliptiko batez irudikatzen da, eta Diana da barne bilakaera interesgarria eskaintzen duena, musikarekin lotuta, arlo artistiko hau izan baitaiteke imitatzailaren izakiaren gaineko kontrola, urteetan zehar, ulertzeko giltza.

Dianaren papera dela-eta, bai V originalean bai bertsio berrian, Badler erabat jakitun da, ikus-entzunezko ZFak ez diela beste aukerarik ematen emakume indartsuei. Zehatzago adierazi zuen, gidoigileek ez ziotela utzi bere sexu-erakarpina agerrarazten (Barragán, 2011: 13), ziur aski fantasiatzeko ikus-entzunezko sorkuntza patriarkalean 57 urteko emakumea jada ez baita ikur sexuala; horren kontraste argian, Badlerrek erruz erabiltzen du irudi sexualizatua bere musika-karreraren. Helena Cain, *Battlestar Galactica: Reimagined* (2005-06, 2x10-12) telesailetik eta telebistarako *Razor* (2007) filmetik, beste

adibide interesgarria da, ikusteko ZFko emakume heroï batek, errespetatua izan dadin, nola amore eman behar duen militarismo patriarkalaren aurrean. Martin Alegreren hitzetan, *Razor* filmeko argumentu lesbikoak «convierte [el] debate en torno a la ética militar en mero melodrama personal, al sugerir que la conducta de Cain rebasa los límites del código militar por culpa de un desequilibrio emocional» (2010: 213). Iradokizuna hauxe da, ikuspuntu oso sexista batetik, soilik lesbiana gizondu batek lor dezake maila militar altua, eta hemen ere, arrazoi emozionalak direla kausa, porrot egiteko arriskua dago, azken batean emakumea baita (*Ibid.*: 222). Ezin dugu ahaztu ZFko emakume heroï hauek guztiak gizonak sortuak direla. Helena Cainen kasuan, emakumeen gaineko gizonen indarkeria onartzen du, Gina emakumezko *cylon*aren bortxaketa baimentzen baitu, Thorne eta haren taldearen esku. Areago, Greziako mitologia nagusia den telesail batean, Helena Cainen izenak —errealitatean 1978ko saio originaleko gizon baten paperetik dator— emakumeen gaitzespen patriarkala iradokitzen du, Cain biblikoa gogoraraziz. Helena Cain modernoa bihurtzen da, horri gehitzen zaio erruaren konplexua, bere ahizpa Lucy abandonatzen duenean —horra hor Cain eta Abelekiko lotura—. Hala ere, bere ibilbidea miraria da, gizon baten begiaz ikusten bada, haren irudia joera lesbikoarekin osatuta.

Pentsa dezakegu Ripleyk bakarrik, *Alien* sagakoak, eskaintzen duela ZFko *emetasunaren* defentsa, emakume sendoa bezala. *Alien 3* (1992) eta *Alien Resurrection* (1997) filmetan, Ripley argi eta garbi lotzen da amatasunarekin. Nahiz eta *Alien 3*an bere burua hil, bere barnean hazten ari den enbrioi estralurtarra, haren bularraldea lehertuta, irten zedin ekiditearren, eta horrez gain Weyland-Yutani Corporation enpresa jakinaren gainean jartzen du, arma biologikotzat erabil ez dezan. *Resurrection* filmean, amatasuna argi eta garbi lotzen da alteritatearekin, Alienaren DNAk kutsatu baitu, eta horrela Alienekin halako lotura enpatikoa sortzen da. Azkenean alien jaio berria hiltzen du, bere odol-azido propioaz, baina behintzat filmak eskaintzen du emakume indartsu baten ikuspegia, amatasun ezkorren bidez izan arren. Hala ere, amatasun argi ezkor honen bidez ikusten da, ikus-entzunezko ZFan emetasuna, beste emetasun baikorraren aldean, ez dela guztiz garatua<sup>24</sup>. Hala, *Prometheus* egin berria kontuan hartzen badugu —jatorrian *Alien* filmeko prekuela moduan pentsatua izan zen— ez dugu aipatzea merezi duen emakumezkorik aurkitzen: Elizabeth Shawek estereotipo negatiboa irudikatzen du, emozioz gain, histerikoa, koadro bitxia osatzeko antzua da, Ripley ez zen bezalakoa. Meredith Vickers, bestalde, modu irekian emakume gaiztoa da, printzipio moralik gabekoa, irudi laua eta hotza, Ripley ez zen bezalakoa. Jane Badlerrek, dirudienez, argi ikusi zuen: ZFan ez dago emakume sendo, sinesgarrientzako lekuri, eta parodiarako esparru alternatiboa eskaintzen du, musika.

---

## OHARRAK

24 | *Alien* Sagako amatasunari buruzko ikerketa zehatza nahi izanez gero, ikus Bundtzen (1987), Creed (in Kuhn, 1990), Cobb (1990), Miles eta Moore (1992) eta Vaughn (1995).

### 3. «Giza emoziorako giltza; entzuten ari zaren hori»: Dianaren errealitatea erakusten, Jane Badlerren musikaren bidez

Musika eta antzeztea banaezinak dira Badlerren karreraren. Haren bigarren albumari buruz hizketan, A.H. Cayleyk honela deskribatzen du: «one of Badler's best acting roles to date» (2011: x. orr.), eta Badlerrek berak zehazten du: «For me, singing is also acting and, although they use different techniques, they both demand a connection with yourself to be truly exciting» (Cullen, 2008: x. orr.). Zentzu honetan, Badlerrek bere musika "cinematic" bezala definitzen du eta uste du «it could be developed into a film» (Mercer, 2011: x. orr.)<sup>25</sup>. Horrela, Badlerrek bere mikrokosmos partikularra eskaintzen du, non emakumeentzako ZFaren esparru alternatiboa arakutzen duen<sup>26</sup>. Bere bigarren albumari buruz hizketan, *Tears Again*, honako hau onartu zuen: «it reflects, musically and lyrically, my varied career in Hollywood B films and television soaps throughout the 70's and 80's, the smoothness and melodrama of that era» (Badlerren web orria, 2012: x. orr.). Ohar horrek, bere albumen deskribapenarekin batera, "clever" eta «self-aware works»—"rare work[s] of pop culture genius» (Cayley, 2011: x. orr.) egiaztatzen dute Badlerrek eta bere taldeak apropos egindako ahalegina, modu eraginkorrean bere karrera parodiatu, eta musika eta ekintzaren arteko loturaren gainean argia sustatzeko. Berez, jakin badaki musikaren esparruan bere kokapena marjinala dela, bere filmetako eta teleaioetako paperen marjinaltasunarekin lotzen dena<sup>27</sup>.

Bere lehen albumean, *The Devil Has My Double* (2008), indie rock eta blues estiloen eragina erakusten du, Alice Cooper eta *Shakespeare's Sister*-ekin konparatzera eramaten dute. Albumak, abesti guztien naturaz nahasturiz, istorio bat kontatzen du: odol hotzeko emakume bati dagokio, ezin ditu bere bihozkadak geldiarazi, suntsipenera heldu arte, *The V Serie* teleaileko Diana gogora ekartzen duena. *Tears Again*-i buruz osterera ere hizketan, Cayleyk azpimarratzen du haren helburu dekonstruktiboa, Badlerren lehen albumari ere aplikatutakoena: «It's a caricature of womanity that would be offensive if not so deftly played with the occasional wry smile peeping through» (2011: x. orr.). Bi albumetan garatzen den giro desberdina izan ezik—iluna eta gotikoa *The Devil*-enean<sup>28</sup>; itogarria eta jazz oldartsua, '70s lounge club'-eko kutsuaz *Tears Again* albumean— *The Devil* sarkasmo saioa da, geroago telebistarako melodraman argi eta garbi aplikatuko zena<sup>29</sup>.

Ahots abeslariaren eta V telesail originaleko Dianaren arteko antza agerikoa da. Albumeko emakumea *femme fatale* bat da, gehiegizko emakumetasunaz, eta horrexegatik, hain zuzen, beti agertzen da irribarre zeharreko hori, dimentsio bakarreko pertsonaiaren parodia

#### OHARRAK

25 | Bere bizitzako momentu horretan, badirudi Badlerrek nahiago duela musika, antzezpena baino, bien arteko lotura azpimarratuta: «When you act you go somewhere. You can lose what you have. You say good-bye husband and children. It's an obsessive thing. It's a great thing but it's dangerous. I feel safer singing. I feel like I go sing and fantasize for the night and then I'm home. It's healthier for me» (Mercer, 2011).

26 | "Música popular y género" (Viñuela & Viñuela, 2008) liburua oso baliagarria da musikologia feminista eta ikerketa honetan Badlerren musika-sorkuntza deskribatzen duen konplexutasuna ulertzeko.

27 | «I was in jazz obscurity. I was going around town singing jazz but, let's be honest, I was never going to be Ella Fitzgerald. I wasn't changing the mold here (...) I'm not really mainstream» (Mercer, 2011). «It's really great—I've found this kind of cult niche for myself» (Anderson, 2008).

28 | Badlerrek onartzen du alde ilun bat badaukala (Mercer, 2011).

29 | *The Devil* lanari buruz hizketan, Badlerrek adierazten du: «it's very David Lynchian in its twisted and surreal way of looking at life. It's not to be taken literally; based in truth, but kind of super-real» (Anderson, 2008).

---

egite aldera. Emakumeen sexu-erakarpnaren erabilera aktiboa — Badlerri bertsio berriko Dianaren paperean falta zitzaiena— sarkorra da haren albumean, sexuari erreferentzia zuzenak erakustera heltzeraino, esaterako “I Love Everything” abestian: «I love screwing in the backseat of your car/touching you up in the cinema/the way that your pants are always too tight». Bere burua aurkezten du printzipio moralik gabeko kontrolatzaile baten moduan, zuzenean eman zuen kontzertuan agerian geratu zena, Paul Capsis gonbidatuarekin batera, Spiegeltent Melbourne Season 2011n. Estilo gotikoan jantzita eta makillatuta, Badlerrek sexualtasun betea, formala, oldarkorra jokatu zuen. “Who Did You Wear That Dress For?” abestian, emakumearen lakrikuneriaz aparte, emakume horrek bikotearekin desleiala izan zela adierazten da argi eta garbi, azkenean gizonezkoa oso jeloskorra zen arrazoi nabariez: «Did you ever guess, baby?/He was lying on my floor,/stroking and kissing,/staining my pink pinafore/ And I couldn’t stop giggling/at you hammering on my door/screaming ‘Who did you wear that dress for?’» Ekintza inmoralak egiteaz gain, bikoteari barre egiten dio, Dianak V bertsio originalean egiten zuen bezalaxe. Abeslaria zer-nolako emakumea den jakin ostean, “The Devil Has My Double” abestiak azpimarratzen du haren alde gaiztoa, andre hau deabruarekin estu lotuz eta *femme fatale* honekin maitemintzeak dakarren arriskua nabarmenduz. Abestiak gizonaren bertsio zikiratua ekartzen du —«You’ve been watching porn all day,/you haven’t once got hard»—, diskurtso pornografiko faltsu batez, jada ez da emakume errebelde baten ametsak proiektatzeko fantasiako erreinu idilikoa. Albumean zehar nabaria da ametsaren ahalmen metaforikoa, horretan kontzentratzen baita —abesti bat *A Dream Only Lasts* deitzen da—, Badlerrek sinbolikoki galdetzen du gizonaren botere hartze erotikoz, emakume estralurtarenganako fantasiako proiektzioaren bidez. Diskurtso honek ez du gehiago funtzionatzen gizonentzat eta fantasia estralurtar kaltegabea, Dianak haragitzen duena, benetako emakume bihurtzen da abestian —bere kide gizonezkoarentzat—, emakumea, berriz, karikatura bat baino ez da, Badlerrek jokatzeko duen paper bat: ametsaren barruko ametsa. Emakumeak gizona amaigabetan ohartarazten du: «Be watchful, be watchful, be watchful... Please, tell me you’ll protect yourself». Emakumearen desleialtasuna agerian dagoenetik, abesti honetan iradokitzen da bikoteari haren lagun onenarekin mina egiteko modu bat dela: «I’d like to ask your best friend/I know he’d love to go». Desleialtasuna bada ere *Single Tonight* abestiaren gaia.

Gizonen kastrozio horrekin batera, ondoko bi abestietan gauzatzen da gizonezko pertsonaiaren demistifikazio feminista. *Everybody Knows My Secrets* abestian, emakumezkoaren ahots zaildua —bere bihotzari «berunez egindakoa» esaten dio— bikote gizonezkoarengan ematen den aldaketaren arrazoia da, «nire superman» izatetik «nire superman gizajo txiki hau» izatera. Gizonen arindura hori argitzen da hurrengo abestian, *I Never Throw Anything Away*, hemen «too



---

many comics, too many plastic toys/remind me of you and the boys». *Plastikozko jostailuak* aipatzean, egon liteke emakumeen aldeko kontrol erotikoren inbertsio bat. Emakume hori jada ez da etxeko andrearen- bertsio domestiko bat: «The fridge is full, but it's all out of date./I would cook but I get home too late». Badlerren albumetan etxea emakumea bera aldarrikatzeko errepikaria da, indartsua eta espaziala,. *I Never Throw Anything Away* abestian, erlazio argia dago emakumearen eta haren lekuaren artean: «You know the cops came over the other day,/And they said 'Lady, this place is a death trap,/one match and boom the whole thing goes up/like a giant Christmas tree'». Emakumearen lainotasuna hausten da Gabonetako idealizazioaren suntsipen sinbolikoaren pentsamenduekin. Alabaina, ez dirudi emakume hau zorienttua den haren *femme fatale* paperean, eta bere buruaz beste egiteko nahi argia dago genero estereotipoetatik ihes egiteko bide bakarra izango balitz bezala: «Dreaming of the flames/dreaming of the flames/carrying all my problems away, away but not today/no, not today». Suizidioa iradoki, besterik ez du hemen egiten, baina badirudi betetzen dela *A Dream Only Lasts* abestian, bertan haren ametsaren ezaugarri alegiazkoak errealitate izugarriari pasabidea ematen baitio: «A dream only lasts while you're sleeping/a dream only lasts 'til you open your eyes». Emakume horren bat-bateko suizidioa iradokitzen da: «Baby, you looked surprised./Well, the tales of my demise/all have been grossly exaggerated [...]. There's a world for you outside/but there ain't no world for a girl like me». Etxeak emakumearen bizi-esparrua mugatzen duen bitartean, Badler ezkorra da emakumeentzako lekua aurkitzean, bereziki ZFko leku sinbolikoan.

Albumeko azken abestiak azpimarratzen du emakume horren papera, barrualdean benetakoa ez den *femme fatale*. Maitasunaren tropoa erabiltzen du ehiza-jokoa bezala, emakumea, haren errugabe irudiaren azpian, biktimatua izanik: «Do you know how to shoot a tiger?/You tie a goat to a stake, go lie out in the blind/light a cigarette and wait./ You know I was a goat for you/I longed to be your bait». Azalean, emakumea amua da, baina «tigrea ehizatze» estrategia baino ez da. Bere inozentziaren galera azaltzen du: «You know I never much did care/for my inner child». Albumari amaiera ematen dio maitasunaren bertsio desmitifikatu batez —«True love is a bore»— eta aditzera ematen du, tipo femeninoei egindako erasoaren atzean —*femme fatale* izaera hori hartzea barne—, badagoela benetako emakumetasunaren nahia, *The Doll that Cries Real Tears* abestian azaleratzen dena.

Haren bigarren albumak, *Tears Again* (2011), Jesse Jackson Shepherdren abestiekin eta Paul Grabowskyren produkziopean, *The Devil* albumaren giro iluna gainditzen du, eta definiziotzat honako hau erabil daitezke: «a combination of faded starlet jazz-pop, high-camp, and strongly melodic, middle-aged MOR pop» (Street, 2001:

---

x. orr.). Doug Wallenek ezin hobeto laburbiltzen du album horren helburu bikoitza, abestiak bi taldetan bananduta: abesti gozoak eta doinu tragikomiko erraldoiak. Badlerren zeregina abesti bakoitzean antzeztea eta jokatzea da. Wallenek esan zuen bezala, album honek «turns out to be a lot like her acting: razor sharp, highly stylised, and set in a soapy world of betrayal and boozy melancholy». Wallenek azpimarratzen du «deadpan grotesquery», eta nola Badlerrek «inverts the brassy, empowering pop of gals like Nancy Sinatra into a blackly comic creation of her own». Badlerren antzezteko gaitasuna nabarmentzen da: «she may not have written the lyrics, but she makes us believe she's lived them» (Wallen, 2011: x. orr.).

Albumak erbesteratutako emakume baten irudia garatzen du. Bere iraganetik eta bere buruarengandik ihesean doa, «aloof loner» bat (Cayley, 2011: x. orr.) dela frogatzen du. Bigarren abestian gizonen gaitzespen erradikala eskaintzen du: «Men who lie are the only men I've ever known ... Alone and forsaken, I don't know how I became so hard ... The only thing I've ever learnt about love, I learnt it from men who lie». Kantaren bideo ofizialak (*Hot New Production* taldearen zuzendaritzapean) azpimarratzen du genero rolen irudikapen estilizatua, maskara beltzekin, emakumezko ahotsari etxeko lanetan laguntzen diotenak. Etxeko lanen parodia argia gauzatzen da emakume sukaldariaren irudian, azken modan jantzita; kamera apropos zuzentzen zaio aldika, antzezten ari den emakumetasun artifizialaz kontziente dela iradokiz. Gizonen gaitzespen hau osatzen da emakumeen gaitzespen batekin, V telesaileko emakumeen arteko aurkaritzarekin bat eginez: «I don't trust women, don't take it personal. Don't like the sisterhood, never have and I never will». Gizakien arteko harremanetarako ezkortasuna hain handia da, ezen agnostiko filantropikoa bihurtzen den: «I don't trust women. I don't trust myself and, of course, I don't trust you». Gizon eta emakumeen gaitzespen sekulakoa genero mugari egindako erreakzioa da, baina emaitza hutsa da. Ikuspegi hau agertzen da *All of Our Friends Are Lonely* abestian.

Aurreko albumean bezalaxe, emakumezkoaren ahotsa *femme fatale* sexualizatua da. *Four Corners To My Bed* abestian, ohearen konnotazio sexualak zikintzen dira gizezko hartzailarenganako hurbilpenaz, eragitea eta kontrola emakumezkoari egozten zaizkionean: «Four corners to my bed. So don't hurt your pretty head ... on the sharp edge. I'll teach you tie a knot to keep everything in its place». Haren arinkeria eta erdigunea izateko nahia, musika-diva eta aktorea den aldetik, *I Want A Lot Of Boys To Cry At My Funeral* abestiaren kezka nagusia dira. Cayleyk argitzen duenez, kanta hau bada «a seemingly obvious display of girlish conceit, but it's in the asides that the humanity of these thoughts peek through» (2011: x. orr.). Gizezko hartzailari egindako erreferentziak arinkeriarekin lotzen dira: «your mother's apartment», «photos of you», «newspapers»,

---

«your dad's things». Bere buruari dagokionean, nebak zerraldoa irekitzen dueneko erreferentzia gotikoa funtsezkoa da emakume honen barrualdea azaleratzeko, «all of the scars are gone» baieztapen sinbolikoarekin. Izan zen aktoreak jokatu ohi zituen pertsonaiak hilik daudela iradokitzen da, eta argi eta garbi esaten du: *It's time to move on* abestian (eta John Ibrahimek zuzentzen duen bideoan), gizonak hornikuntzarako irudiak baino ez dira, genero rolen inbertsio argia. Abeslariak erabiltzen duen emakumetasun gotikoaren gehiegikeriaz gain, badago behar sakon bat bakardadearekin bizitzeko, abestiaren eta album osoaren arinkeria azalekoa gainditzen duen topikoa.

*Tears Again*, argi eta garbi aurreko albumarekin lotuta —bereziki *Tears Are Made Of Water* abestiarekin— azentua melodraman jartzen du, eta espazio-irudiez beterik agertzen da, esatariaren etxe hutsa eta bere barrualde hutsaren arteko lotura erakusten. Zentzu honetan *What A Mess I've Made* abestia azpimarragarria da: «There's a place you'll never know, in a room you'll never go, full of all things I own. I can barely close the door; I can barely see the floor; to find my secret drawer». Virginia Woolfen eta haren gelaren oroipen argiarekin, horrek dakarren inplikazioak aditzera ematen du bere barneko ni propioak nortasun eskuragarriak dituela, antzezteko gaitasuna bezala, baina kutsu baikorra dakar: nahiz eta tiradera sekretua aurkitu ezin duen, badago tiradera hori existitzen den iradokizuna, badauka bere benetako nortasuna aurkitzeko aukera. Hain zuzen, bere burua zuhaitzetako hostoarekin alderatzen du, «falling to be free». *Did I Leave The House Today?* abestia topiko honen gainean aritzen da, eta irudi etxekoi horri ekiten dio. Etxe barruko nortasun okertu bat haren zirkulu hurbilenak sortua da: «You and your brother would dress me up like a clown», horrela iradokitzen du bere emetasuna gizonezkoek eraikia dela, haien sorkuntza dela. Iraganean inposatu zitzaizkion nortasun okerrekin zapaltzen dute bere burua: «I often wonder if it's later than I think. This carpet's quicksand and I'm starting to sink». Iragana pisu astun bihurtzen ari da —«When memories are more important than dreams; and candles more important than sunbeams»—, eta existentzia artifizial batekin lotzen da, kandelaren eta eguzkiaren argia alderatu bezala. Bat-batean, etxearen pertzepzio baikorra, haren barneko askatasunarekin lotuta, iraganeko oroitzapenen kartzela bihurtzen da, ihes egin ezin duen lekua, horra abestia ireki eta ixten duen galdera erretorikoa: «Did I leave the house today?».

*Snow Carnival Queen* albumeko abesti nagusia da, Diana Erreginaren papera eta bere esperientzia, inauterietako ikuskizunetako erregina neska gaztea zenean (Levin, 2011: x. orr.), laburbiltzen dituela ematen baitu. Hitzen konnotazioak kontuan hartzekoak dira: pertsonaia hotza da (ikuskizuna), artifiziala (inauteriak), eta emakume den neurrian agintea izatea (erregina). Dena dela, ostera ere, Badlerrek zalantzan jartzen du Dianaren errealitatea. Ametsaren tropoa erabiltzen du

---

abestiaren giro onirikoarekin batera, eta Erregina aurkezten da, poliki poliki, gero eta irrealago bezala: «it all just seemed like a dream: I was the Snow Carnival Queen». Egitura bera errepikatzen da, baina galdera erretorikoaren moduan: «Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Abestiaren amaieran, galdera egitura sarkorra bihurtzen da: «Now was it just a dream? Could it have been just a dream? Was it just a dream that I was the Snow Carnival Queen?». Aukera dago emakumezko ahots hori hartzaileari hel dakion: «If you will be kind, I'll let you read my mind». Baina kutsu ezkorrak irabazten du: «But no, you're not there».

*Nursery Rhyme* abestiak, Badlerrek ondua, emakumearen barneko alde zaurgarriaren ikuspegi interesgarria eskaintzen digu. Mendekurako iradokizuna dago: hainbat urte geroago emakume batek bere etxera gonbidatzen du lehenaldian mindu zuen maitale ohi bat; seduzitu eta torturatu nahi du —«Don't hate me, Baby, for playing with crime»—. Izenburuak dirudi lañotasunaren galeraren metafora bat. Emakumearen izaera zaurgarria haren erreminean islatzen da —«I know you're human, but you stole my prime»—, eta, albumaren bide naturalari jarraitzen baldin badiogu, antza desagertuta dauden orbainak, *I Want A Lot Of Boys* abestian, oraindik agerian daude: «They say that time heals all wounds. Wounds leave a scar» kantan. Emakume honek ez du iragana gainditu, atzean uzteko ahaleginak gora behera: «Every time I see your face, I see her laughing in your car».

Albumean iragana, helburu dramatikoez, lotzen da maitasunarekin, baina ikerketan zehar ikusi dugu fikziozko emakume horren nortasuna ahazten dela prozesuan. *Why Don't I Fall In Love Anymore?* eta *The Springs* abestiekin, ixten da albuma. Espaziozko irudiak agerian daude oraindik: «It's like my sea no longer has itself a shore. And this heart of mine is a revolving door». Ernegazioz itsatsi nahi du aterpe baten irudia, kasu honetan jada existitzen ez den «the shore» izango da. Bihotza ere lotzen da ate batekin eta honek dakarren konnotazio espazialarekin. Badirudi abesti honek andrearen paper gaiztoari erantzuna eskaintzen diola: Pertsona bakarti etsia da, eta bere genero erresumina gora behera, laguntza eta konpainia bilatzen du: «Why are you here now, telling me to watch the door? Why don't you take my hand, and take me on the hard, wood floor?». Amaiera ezkorra islatzen da abestiaren izenburuan.

Badlerren EP diskoa, *Mistaken Identity* (2012) izenburukoa, dirudienez asertiboagoa da haren iragana kritikatzekotan. Lehen abestiak, *Yesterday's Tomorrows*, iraganaren berrikuspen sendoa dakar: «Before the shadow in my bed completely disappears like it was never here [...]. I'm moving on, I'm moving fast, I'm praying disappointment doesn't follow. I wanna leave you in the past along with yesterday's tomorrows [...]. I learned my lesson long and well

[...]. That girl can go to hell along with yesterday's tomorrows». Bigarren abestian, *Mistaken Identity*, errendizio jostaria dakar, eta genero nortasunaren aurkezpen anbigua da, bere musika-karreraren hasieratik eztabaidatzen aritu dena. Gizartearen ikuspuntua erabiltzen du erakusteko nola bere pertsona publikoa faltsua den: «They recognize me but it's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but look at me, I used to be [...]. 'Aren't you?' they start to say. They know it couldn't be. 'There's a slight resemblance except isn't she diseased?' It's just a case of mistaken identity. I'm not the girl they want, but secretly I used to be». Aktore karrerari egiten dion erreferentzia argitze aldera, hauxe abesten du: bere aurpegiak «once lit up the screen». Edonola ere, nortasun eztabaida horretarako pasahitza kanta honetan eskaintzen da, bere iraganeko nortasuna gaitzesten du, okerra delakoan; baina, orduan, sekretuan, neska hura izaten zen, Dianarekin identifikatuta sentitzen zen, Badlerrek behin argi eta garbi adierazi zuen bezala: «Diana has always been mine». EP horretako azken abestian jostari kantatzen duen bezala, «Don't let me get what I want, 'cos what I want is to want and to want and to want forever». Zatituriko nortasunen aro postmodernoa, hobeto ezagutu dugu gure buruaren irudi kaleidoskopikoa besarkatzeko beste. Dirudienaren arabera, Jane Badlerrek oraindik gorde nahi du Diana berea balitz bezala, baina, garrantzitsuagoa, bere musikan berrasmatu nahi du aldiro, eta behin eta betiko nahi du.

#### 4. «Fantasiak estali zituen nire begiak». Ondorioa

Telebistako Zientzia Fikzioa gizonezkoen mundua da. Ikerketa honetan aztertu diren kritikoez baieztatzen duten bezala, oraindik aurkitu behar da emakumetasunaren sarrera leuna, ez da estereotipo femeninoen moldatze hutsa. Jane Badler kasu paradigmaticoa da, bere Dianaren paperean erakusten du nola mugatzen den emakumetasun epela, bai telesail originalean, bai jarraibidean (1983-1984), bai 2009-2011ko bertsio berrietan; azken honetan ez zioten baimenik eman jatorrizko *femme fatale*ren bertsio sexualizatuan sakontzeko, emakume eta aktore bezala helduegia omen zen-eta. Kontraste bizian, Badlerrek, emakumetasuna aztertzeko, erreinu alternatiboa eraikitzea lortzen du bere karrera musikalean. Nahiz eta albumetan gutxitan idatzi bere abestiak, sortzeko eta bere musikako pertsonaiak antzezteko askatasun osoa eman zaio, horrela pertsonaien gaineko erabateko kontrola lortu du, Telebistako ZFko sailetan inoiz izan ez duena (berak onartu zuen bezala). Nahiz eta oraindik bide luzea egon Telebistako ZFko emakumeen mundu alternatiboak ikusteko, behintzat Badlerrek eta haren taldeak egindako emakume estralurtarraren dekonstrukzio erabatekoa bada pauso interesgarria ikusleak ZFko genero rol desberdinak

zalantzatan jartzeko beharraz ohartarazteko. Bere azken singleko hitzetan, *Stuck on you*-k (Album berriko lehen abestiak), baieztatzen duen bezala: «my fantasy covered my eyes so I can't see I'm falling down». ZFko fantasiak berriztapena eta proiektzio berria behar du, bertan emakumeek argi berria jaso dezaten, eta Badler eta taldekideak behar hau agerian uzteko gai izan dira, eta arrakastaz abestu dute.

---

## Bibliografia

### a. Iturri originalak

#### DVDak

- V: *The Original TV Miniseries* (1983). K. Johnson (dir.). Warner. 2001.  
 V: *The Final Battle* (1984). R. T. Heffron (dir.). Warner. 2002.  
 V: *The Complete Series* (1984-5). K. Hooks, G. M. Shilton and C. Bole (dirs.). Warner. 2004.  
 V: *The Complete First Season* (2009-10). Warner. 2010.  
 V: *The Complete Second Season* (2010-11). Warner. 2011.

#### Musika Albumak

- BADLER, J. with SIR (2008): *The Devil Has My Double*. Unstable Ape.  
 BADLER, J. (2011): *Tears Again*. Inertia Records.  
 BADLER, J. (2012): *Mistaken Identity* (EP). Ninthwave Media.

### b. Beste iturriak

- ALEXIS, J. E. (2010): *Christianity's Dangerous Idea*, Bloomington, IN: AuthorHouse.  
 ANDERSON, M. (2008): "The Den of Geek Interview: Jane Badler," <[http://www.denofgeek.com/television/99507/the\\_den\\_of\\_geek\\_interview\\_jane\\_badler.html](http://www.denofgeek.com/television/99507/the_den_of_geek_interview_jane_badler.html)>, [4/4/2012].  
 ATTEBERY, A. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, New York: Routledge.  
 BADLER, J. (2010): *Jane Badler's Website*, <<http://www.janebadler.com>>, [4/4/2012].  
 BARRAGÁN, S. (2011): "'Los guionistas no me dejan ser sexy.' La lagarta Diana regresa 25 años después para ser la madre de Anna, la manipuladora líder de la nueva V," *Revista Pantalla Semanal*, 1216, 13 <[es.scribd.com/mobile/doc/49123917](http://es.scribd.com/mobile/doc/49123917)>, [17/11/2012].  
 BENNETT, T., MERCER, C. and WOOLLACOTT, J., eds. (1986): *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.  
 BLUMENTHAL, D. (1997): *Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective*, Westport: Praeger.  
 BOOKER, M. K. (2002): *Strange TV: Innovative Television Series from The Twilight Zone to The X-Files*, Westport, CT: Greenwood.  
 BROWN, J. A. (2011): *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, Mississippi: The University Press of Mississippi.  
 BUNDTZEN, L. K. (1987): "Monstrous Mother: Medusa, Grendel, and now *Alien*," *Film Quarterly* 40.3: 11-17.  
 CAYLEY, A. H. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.messandnoise.com/releases/2000847>> [4/4/2012].  
 CHIEN, J. (1994): "Containing Horror: The Alien Trilogy and the Abject," *Focus Magazine* 14: 7-17.  
 COBB, J. L. (1990): "Alien as an Abortion Parable," *Literature/Film Quarterly* 18.3: 198-201.  
 CREED, B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.  
 CULLEN, I. M. (2008): "The Devil Has Jane Badler," <<http://scifipulse.net/2008/05/the-devil-has-jane-badler>>, [17/11/2012].  
 DOANE, M. A. (2000): "Technophilia: Technology, Representation, and The Feminine," in KIRKUP, G. et al. (eds.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London and New York: Routledge, 110-121.  
 DONAWERTH, J. (1997): *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, New York: Syracuse University Press.

- GALLARDO, X. C. and SMITH, C. J. (2004): *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*, London and New York: Continuum.
- GERAGHTY, L. (2009): *American Science Fiction Film and Television*, Oxford and New York: Berg.
- GIRSHICK, L. B. (2002): *Woman-to-Woman Sexual Violence. Does She Call It Rape?*, Virginia: Northeastern University Press.
- GRAHAM, E., ed. (2010): *The Alien Quadrilogy and Gender*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- HALL, S. (1980): "Cultural Studies: Two Paradigms," *Media, Culture and Society* 2: 57-72.
- HARAWAY, D. (1991 [1985]): "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 149-181.
- HARRIS-FAIN, D. (2005): *Understanding Contemporary American Science Fiction. The Age of Maturity, 1970-2000*, Columbia: University of South Carolina.
- HOLLINGER, V. (1999): "(Re)Reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender," *Science Fiction Studies* 26.1: 23-40.
- HOLLOWS, J. (2008): *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- IRIGARAY, L. (1996 [1985]): *This Sex Which is Not One*, trans. C. Porter, New York: Cornell University Press.
- JOHNSON, R. (1986): "The Story So Far: And Further Transformations?," in PUNTER, D. (ed.), *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, London: Longman, 277-313.
- JOHNSON-SMITH, J. (2005): *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and Beyond*, London and New York: I.B. Tauris.
- KAKOUDAKI, D. (2000): "Pin-Up and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence," in BARR, M (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, New York: Rowman & Littlefield, 165-195.
- KAVENEY, R. (2005): *From Alien to The Matrix: Reading Science Fiction Film*, London and New York: I.B. Tauris.
- KUHN, A., ed. (2003 [1990]): *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London and New York: Verso.
- LEVIN, D. (2011): "Track by Track: Jane Badler with SIR," <<http://www.messandnoise.com/articles/4212648>>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2008): "Mujeres y ciencia ficción," *Observatori de les Dones*, <[http://www.observatoridelesdones.org/articles\\_pdf/Sara\\_Martin.pdf](http://www.observatoridelesdones.org/articles_pdf/Sara_Martin.pdf)>, [4/4/2012].
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010a): "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo," *Dossiers Feministes* 14: 108-128.
- MARTÍN ALEGRE, S. (2010b): "Los límites morales de la autoridad military: la Almirante Helena Cain en *Galáctica, Estrella de Combate*," *Cuadernos Kóre* 1.2: 193-224.
- MERCER, A. (2011): "Jane Badler Is Hot!," <<http://amprofile.blogspot.com.es/2011/08/jane-badler.html>> [4/4/2012].
- MILES, G. and MOORE, C. (1992): "Explorations, Prosthetics, and Sacrifice: Phantasies of the Maternal Body in the *Alien* Trilogy," *CineAction!* 30: 54-62.
- MULVEY, L. (1993 [1989]): "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, London: The MacMillan Press, 14-26.
- NOCHIMSON, M. P. (1992): *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



- NOVELL MONROY, N. (2008): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, Ph.D. thesis, Dir. M. Torras Francés, Barcelona.
- PENLEY, C. et al., eds. (1991): *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- REID, R. A., ed. (2009): *Women in Science Fiction and Fantasy. Vol. 1*, Westport, CT: Greenwood.
- RIVIÈRE, J. (1991 [1929]): "Womanliness As a Masquerade," in HUGHES, A. (ed.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, London and New York: Karnac Books, 90-101.
- ROBERTS, A. C. (2006): *Science Fiction*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- RUSS, J. (1972): "The Image of Women in Science Fiction," in KOPPLEMAN, S. (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspective*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Press, 79-94.
- RUSS, J. (1995): *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana: Indiana University Press.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- STREET, A. P. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.au.timeout.com/sydney/music/features/8738/jane-badler-with-sir-tears-again>> [4/4/2012].
- TELOTTE, J. P., ed. (2008): *The Essential Science Fiction Television Reader*, Kentucky: U of Kentucky Press.
- THE MDM WONDERLANCE (2010): "Jane Badler," <[http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011\\_twww\\_janebadler.html](http://www.wonderlance.com/dec2010jan2011_twww_janebadler.html)> [4/4/2012].
- VAUGHN, T. (1995): "Voices of Sexual Distortion: Rape, Birth, and Self-Annihilation Metaphors in the *Aliens* Trilogy," *Quarterly Journal of Speech* 81.4: 423-435.
- VIÑUELA, E. and VIÑUELA, L. (2008): "Música popular y género," in CLÚA, I. (ed.), *Género y cultural popular. Estudios culturales 1*, 293-326.
- WALLEN, D. (2011): "Jane Badler with SIR: *Tears Again*," <<http://www.thevine.com.au/music/album-reviews/jane-badler-with-sir-'tears-again'20110317.aspx>> [4/4/2012].
- WILLIAMS, R. (1989): *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, ed. T. Pinkney, London: Verso.