

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>

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 «televisualitat¹». «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 sofisticat²), 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)³. La connexió entre les narratives utòpiques (com ara *Els viatges de Gulliver* de Swift⁴) 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)⁵. 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 gènere⁶. 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 gènere⁷. 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)⁸. 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 ficció⁹. 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)¹⁰. 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)¹¹. 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 ficció¹², 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)¹³:

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 deconstruïda 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 1984¹⁴, 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·la¹⁵, 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 femení¹⁶. 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)¹⁷. 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)¹⁸. 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)¹⁹. 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 perilla, 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)²⁰. 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 extrema²¹, 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 femení²². 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 refinaria 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 curt²³, 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 audiovisual²⁴. 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.)²⁵. Així, Badler ofereix el seu microcosmos particular en el qual es pot explorar un regne alternatiu a la ciència ficció per a les dones²⁶. 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 emfatitza 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 cinema²⁷.

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*²⁸, 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 televisiu²⁹.

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>, [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>, [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>, [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> [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.