

# 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

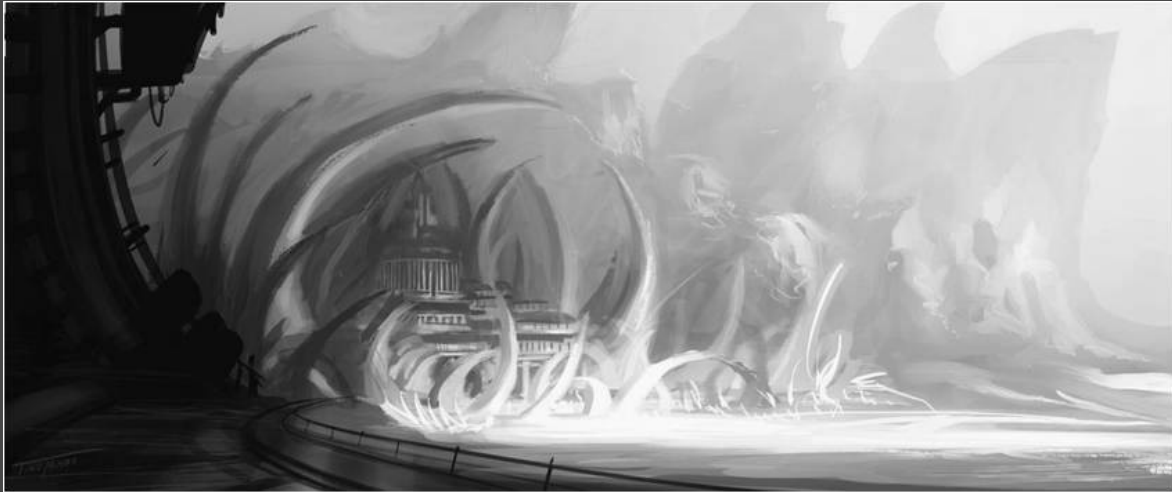
**Cita recomendada** || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Infectada por la emoción: la música de Jane Badler y la Maduración de Diana en la serie V (1983-2011)" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 162-184, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < [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 (Kavannah), 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.