

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

Gerardo Rodríguez Salas

University of Granada

gerardor@ugr.es

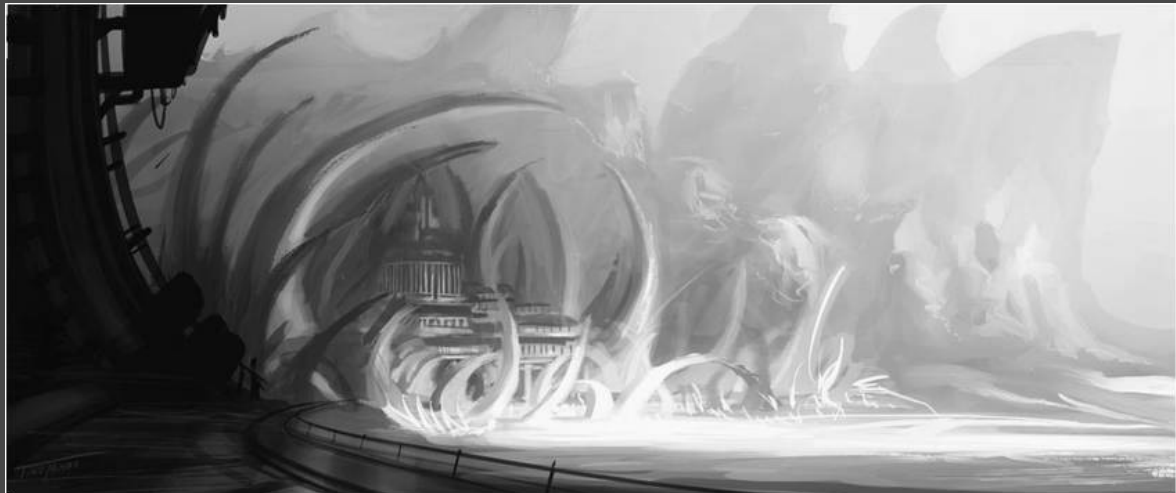
Aipatzeko gomendioa || RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo (2013): "Emozioak jota: Jane Badlerren musika eta Dianaren bilakaera V telesailean (1983-2011)" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 9, 162-184, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-gerardo-rodriguez-salas-eu.pdf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

Ilustrazioa || CrackBag

Itzulpena || Roberto Serrano

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

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



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

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

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

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

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

0. Emakumeak errealitatera ekarri: Telesailen eta Zientzia Fikzioaren elkarlana

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

Telebistarako ZFari buruzko ikerketa honetan, Jan Johnson-Smithek azaltzen du nola zientzia fikziozko eta fantasiako ikuskizunek gorakada handia jaso zuten Estatu Batuetan —*V telesailaren* ikerketa honen testuingurua— 1980. hamarkadaren erdialdean, batez ere John Thornton Caldwellen “telegintzaren” kontzeptuari esker¹ «Western elegia-generoan eguzkia ezkututzen zenean zaldi gainean ibiltzen zen bezala, Zientzia Fikzioak ordezkapen iradokitzailea eskaintzen dio» (2005: 1). Telebistan Zientzia Fikzioak izan duen inpaktua baimentzen duten aurrerapen teknologikoak kontuan izan gabe —Telotteren hitzetan horiek baitira generoaren kezka nagusietako bat, ikusle gero eta sofistikatu gehiago dagoelako²— Scott Bukatman bezalako kritikoez argudiatzen dute Zientzia Fikzioa «errotik genero amerikartzat» hartu behar dela, ondoko gaiei etengabeko arreta ematen baitie:

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

Dimentsio satiriko honek bihurtzen du zientzia fikzioa hain erakargarri, genero ikerketan⁶. Telotteren ZFari buruzko adierazpena «a text of choice for a postmodern world, because of its generic emphasis on the constructed nature of all things, including human nature» (2008: 3) ikonikoa da genero eraikuntzarekiko ZFaren esperimantazioa ulertzeko⁷. Sarri ZFko emakume heroiak emakume futuristiko boteretsuen moduan islatzen dira. Sara Martin Alegre bezalako kritikariek onartzen dute Zientzia Fikzioaren emakume irakurle eta ikusle askori, bere burua barne, biziki gustatzen zaizkiela gizonen sortutako emakume heroi futuristiko boteretsu horiek, bai motibazio feminista hutsagatik, edota tradiziozko pertsonaia patriarkalekin etsiturik daudelako (2008). Edonola ere, Martin Alegre Joanna Russek ateratako ondorioen jakitun da: «There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women» (1972: 91)⁸. *Alien* filmean Ellen Ripleyren irudiak (1979) —jatorrizko bertsioan gizonaren papera bazen ere— pizten du Zientzia Fikzioarekiko interesa emakume heroiengan⁹. Jeffrey A. Brownek egindako ikerketak nabarmentzen du emakume heroi futuristiko horien irudikatze sexualizatua. Nahiz eta ikerketaren helburua emakumezko ziborg edo gynoidak izan, haren konklusioak ZFko emakume heroiari aplikatu dakizkieke arazorik gabe, oso gutxitan ateratzen baitira genero dimentsio horretatik.

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

Diana V *Telesailean* ez da gynoid bat, baina Doanek aipatzen duen teknologiarekiko antsietatea telesailaren ideia nagusia da, bertan gizakiaren gaixotasunaren eta teknologiaren erantzunak aurkitzeko obsesioa azaltzen da, eta hau guztia arraza estralurtarrari egozten zaio. Dianak estralurtar hibridoa hezurramitzen du —gizakia azalean, narrataria barrualdean—, eta, horregatik, bihurtzen da antsietate honen jomuga. Gynoidarekin ZFko estralurtarraren sexualizaioa partekatzen du. Nahiz eta Jane Badlerrek ondo ezagutzen duen bidimentsionalitatea eta jatorrizko Dianaren natura estereotipikoa, fikziozko *femme fatale*¹² den neurrian, Jane Donawerthen “unmetaphor” kontzeptua ezin hobeto datorkiguke bere inpostorearen figuraren pertsonaiaren eragin dekonstruktiboa urteetan zehar azaltzeko. Donawerthekek azaltzen du, «stories of alien women in science fiction by women thus take on, unmetaphor, and live out the cultural stereotypes of women. In each case, the narratives confront and transform the stereotypes» (1997: 107-8). Bere “unmetaphor” kontzeptuari oso hurbil dagozkio Joan Rivière (1929) edo Luce Irigaray (1985) bezalako kritikoen “mimicry” edo “masquerade” kontzeptuak¹³:

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

OHARRAK

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

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

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

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

13 | Catherine Porterrek

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

Telesailtako ezaugarriak bereganatze honetan, V telesailak, bereziki 1984ko telebistarako egokitutako sekuelan¹⁴, emakumeen botere hartzea gorpuzten da, eta genero diskurtso alternatiboa sortzen da, Diana eta Lydiaren arteko lehiak —1984an programa bereganatu zuenak— pertsonifikatzen duen bezala. Telesailen gaitzespen akademikoa gora behera¹⁵, Martha Nochimsonek argudiatzen du genero honek Hollywoodeko formulari, gizona zkoen menpekoari, desafioa egiten diola, eta emakumezkoen paper eraginkorrak, sendoak, osatzen dituela; hala, emakumezkoen desirazko narratiba heterodoxoak sortuz¹⁶. Telesailak «komunikabideen atzean geraturiko umea» bezala definitzen duen korrante nagusiaren kontra, Nochimsonek generoaren ahalmena antsietatearen *locus* bat bezala defendatzen du, nahitaez lehenago Doane eta Robertsek eztabaidatu duten ziborgaren antsietatea gogorarazten duena: «Soap opera is too often viewed as a cheap version of the most melodramatic and conventional movies. This derogation bespeaks not the real nature of soap opera but a combined denial or anxiety shared by otherwise unlikely allies: most power brokers, most academics, and some feminists» (1992: 4)¹⁷. Nochimsonek ere bere ahalmen ironikoa aipatzen du («ironic recovery of the feminine through a most unexpected means», *Ibid.*), Donawerthen "unmetaphor" kontzeptuari hurbiltzen zaiona.

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

bezalako kritikarien tradizio feministari jarraitzen dio.

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

Erabateko feminitatearen maskararen azpian²¹, amazona estralurtar hauengan badago alde gizonezkoa, horrek justifikatzen baitu beraien biziraupena bisitarien sistema patriarkalean. Pamela begietaratu eta errespetatua da oso —Diana bera den bezalaxe— militar kontuetan aditu bezala. Emakume estralurtarenganako errespetu militar honek kontrastatu egiten du, Erresistentziako Komandante nagusia, Julie Parish, zela-eta egindako Mike Donovanen iruzkin chauvinistarekin: «Nor dago hemen agintean?», eta, Julie dela dakienean, amore-emaile gehitzen du: «Nor? Hura? Neskato hura? Ume azkarra da» (1x02). Bisitarien munduan emakumeek agerian utz dezakete euren gizonezko aldea, odolzalea, eta horrek, bitxia bada ere, sistema patriarkalean sustatzen den emakumeen arteko aurkaritzan irteera ezin hobea aurkitzen du; Jane Badlerrek arrakastaz sakontzen du ideia hau “I Don’t Trust Women” abestian. Diana adibiderik argiena da. Julie Parish suntsitzeko obsesioa garatzen du, haren emakumetasunaren aurkaria izan liteke-eta²². 1x02 kapituluan, argi eta garbi azaltzen du *emakume* hura hiltzeko desira, eta 2x01 kapituluan harrapatzen duenean, Julie Lurreko emakumeen menpekotasuna irudikatzen du (hau da, Dianaren *maisulana*), Dianak azaltzen duenean prezioa «ia bart gauean ordaindu genuena bezain garestia» izan dela, eta belarrondoko bat ematen dion bitartean adierazten duenean: «Zure portaera doitu behar da, laztana. Eta gustura egingo dut nik neuk». Emakume diktadore bezala Dianaren irudikatze sinbolikoa islatzen da haren trebetasunean konbertsio prozesuan, gizakien buruak manipulatu dituen. Konbertsioaren kontzeptuak izan ditzake kutsu erlijiosoak, baina baita iradoki dezake emakumeen ikuspuntu patriarkala, manipulatzeko trebetasuna izateko. Dianak Juliari eskaini nahi dio, berriro ere, bere adiskidetasuna, baina hau strategiaren alde bat baino ez da: Julie konbertsio prozesuari uko egiten dionean eta ia bihotzakoak jotzen duenean, Dianak ez du geldiarazten prozesua, are gehiago, intentsitatea gorengo punturaino igotzen du.

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

Ikusleen artean Dianaren arrakasta gorabehera, Jane Badlerrek ezagutzen du saio originaletan pertsonaia honen azalergia, eta beste aukera bat ematen dio 2009ko bertsio berrian, bertan pertsonaiak introspekzio psikologikoa eta konplexutasuna bereganatzen ditu, V telesail originalean Julie Parishek bakarrik, aldika, erakusten zituenak. Nahiz eta bertsio berrian paper oso motza izan²³, ziur aski V berrian benetakoa ematen duen pertsonaia bakarra da Diana, ez ZFan ikusi ohi dugun dimentsio bakarreko pertsonaia laua. Nahiz eta Dianak erabakigarria eta segurua iruditu, Badlerrek harekin duen esperientzia ez da hain sinplea. Lehen mini-teleselelan Dianaren papera nahiko laburra zela —guztira lau eszena—, eta zer nolako entzutea izan zuen harrigarria gertatzen zaiola onartu zuen, ospe horri esker, bigarren saio laburretan eta telebistarako teleselelan paper nagusia eskaini zitzaion. Hala ere, arrakasta eta aktore eta paperaren arteko sinergia agerikoa gora behera, Badlerrek onartzen du, gure espanturako, bertsio berriko Dianaren papereko froga egin behar izan zuela, hiru hamarkadako jarraitzaileen laguntza baldintza gabekoa izan bazuen ere: «nola eska lekidake Dianaren rolerako froga egitea? Baina egin nuen froga. Pozik nago amaiera zorientzua izan zela. Ez nuen inoiz pentsatu Australia utzi eta *Dianarekin* berriro konektatzea. Nirea izan da beti, eta paper hura egiteko beharra sentitu nuen» (MDM 2010). Froga tautologiko horrek agerian uzten du emakumeak sistema patriarkalean bere nortasuna frogatzearen aurrera eraman beharreko borroka sinbolikoa, baina, kasu honetan behintzat, Dianak helduago izateko aukera dauka eta 3Dko nabarmena irabazten du emakume bezala, 80ko hamarkadako ZFko amazona estereotipoaz harago. Telebistako aukera hau, eta konplexutasun psikologikoaren pantailaratze hau Dianaren erabateko kontrolaren hausnarketa da, aktore karrera markatzen du, musikaren bidez betetzen dena, ondoko atalean argudiatzen dugun bezala.

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

OHARRAK

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

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

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

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

Anna: Tell me the key to human emotion.

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

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

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

Anna: I always dismissed it as fantasy.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pentsa dezakegu Ripleyk bakarrik, *Alien* sagakoak, eskaintzen duela ZFko *emetasunaren* defentsa, emakume sendoa bezala. *Alien 3* (1992) eta *Alien Resurrection* (1997) filmetan, Ripley argi eta garbi lotzen da amatasunarekin. Nahiz eta *Alien 3*an bere burua hil, bere barnean hazten ari den enbrioi estralurtarra, haren bularraldea lehertuta, irten zedin ekiditearren, eta horrez gain Weyland-Yutani Corporation enpresa jakinaren gainean jartzen du, arma biologikotzat erabil ez dezan. *Resurrection* filmean, amatasuna argi eta garbi lotzen da alteritatearekin, Alienaren DNAk kutsatu baitu, eta horrela Alienekin halako lotura enpatikoa sortzen da. Azkenean alien jaio berria hiltzen du, bere odol-azido propioaz, baina behintzat filmak eskaintzen du emakume indartsu baten ikuspegia, amatasun ezkorren bidez izan arren. Hala ere, amatasun argi ezkor honen bidez ikusten da, ikus-entzunezko ZFan emetasuna, beste emetasun baikorraren aldean, ez dela guztiz garatua²⁴. Hala, *Prometheus* egin berria kontuan hartzen badugu —jatorrian *Alien* filmeko prekuela moduan pentsatua izan zen— ez dugu aipatzea merezi duen emakumezkorik aurkitzen: Elizabeth Shawek estereotipo negatiboa irudikatzen du, emozioz gain, histerikoa, koadro bitxia osatzeko antzua da, Ripley ez zen bezalakoa. Meredith Vickers, bestalde, modu irekian emakume gaiztoa da, printzipio moralik gabekoa, irudi laua eta hotza, Ripley ez zen bezalakoa. Jane Badlerrek, dirudienez, argi ikusi zuen: ZFan ez dago emakume sendo, sinesgarrientzako lekuri, eta parodiarako esparru alternatiboa eskaintzen du, musika.

OHARRAK

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

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

Musika eta antzeztea banaezinak dira Badlerren karreraren. Haren bigarren albumari buruz hizketan, A.H. Cayleyk honela deskribatzen du: «one of Badler's best acting roles to date» (2011: x. orr.), eta Badlerrek berak zehazten du: «For me, singing is also acting and, although they use different techniques, they both demand a connection with yourself to be truly exciting» (Cullen, 2008: x. orr.). Zentzu honetan, Badlerrek bere musika «cinematic» bezala definitzen du eta uste du «it could be developed into a film» (Mercer, 2011: x. orr.)²⁵. Horrela, Badlerrek bere mikrokosmos partikularra eskaintzen du, non emakumeentzako ZFaren esparru alternatiboa arakutzen duen²⁶. Bere bigarren albumari buruz hizketan, *Tears Again*, honako hau onartu zuen: «it reflects, musically and lyrically, my varied career in Hollywood B films and television soaps throughout the 70's and 80's, the smoothness and melodrama of that era» (Badlerren web orria, 2012: x. orr.). Ohar horrek, bere albumen deskribapenarekin batera, «clever» eta «self-aware works»—«rare work[s] of pop culture genius» (Cayley, 2011: x. orr.) egiaztatzen dute Badlerrek eta bere taldeak apropos egindako ahalegina, modu eraginkorrean bere karrera parodiatu, eta musika eta ekintzaren arteko loturaren gainean argia sustatzeko. Berez, jakin badaki musikaren esparruan bere kokapena marjinala dela, bere filmetako eta teleaioetako paperen marjinaltasunarekin lotzen dena²⁷.

Bere lehen albumean, *The Devil Has My Double* (2008), indie rock eta blues estiloen eragina erakusten du, Alice Cooper eta *Shakespeare's Sister*-ekin konparatzera eramaten dute. Albumak, abesti guztien naturaz nahasturiz, istorio bat kontatzen du: odol hotzeko emakume bati dagokio, ezin ditu bere bihozkadak geldiarazi, suntsipenera heldu arte, *The V Serie* teleaileko Diana gogora ekartzen duena. *Tears Again*-i buruz ostera ere hizketan, Cayleyk azpimarratzen du haren helburu dekonstruktiboa, Badlerren lehen albumari ere aplikatutakoena: «It's a caricature of womanity that would be offensive if not so deftly played with the occasional wry smile peeping through» (2011: x. orr.). Bi albumetan garatzen den giro desberdina izan ezik—iluna eta gotikoa *The Devil*-enean²⁸; itogarria eta jazz oldartsua, '70s lounge club'-eko kutsuaz *Tears Again* albumean— *The Devil* sarkasmo saioa da, geroago telebistarako melodraman argi eta garbi aplikatuko zena²⁹.

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. «Fantasiak estali zituen nire begiak». Ondorioa

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

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

Bibliografia

a. Iturri originalak

DVDak

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

Musika Albumak

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

b. Beste iturriak

- ALEXIS, J. E. (2010): *Christianity's Dangerous Idea*, Bloomington, IN: AuthorHouse.
 ANDERSON, M. (2008): "The Den of Geek Interview: Jane Badler," <http://www.denofgeek.com/television/99507/the_den_of_geek_interview_jane_badler.html>, [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.