

El camino de la heroína en la narrativa televisiva contemporánea: Historias de la periferia y descolonización.

Laura García Díaz (*)

Resumen: Este trabajo tiene por objetivo analizar la transformación de la ficción televisiva contemporánea como un dispositivo de resistencia y deconstrucción de las narrativas hegemónicas, centrando su atención en heroínas que habitan periferias políticas, sociales y afectivas. Siguiendo el concepto de alteridad de Simone de Beauvoir y la violencia simbólica de Pierre Bourdieu, esta investigación sostiene que la heroicidad actual ha dejado de ser una característica exclusivamente masculina basada en la fuerza física o el uso de la violencia. En su lugar, emerge un modelo de heroína cuya agencia se define por la capacidad de resignificar la existencia y realizar una apuesta por la vida en escenarios de opresión y desatención institucional.

A partir de la consolidación de las plataformas de vídeo bajo demanda, se ha facilitado la incursión de voces disidentes que desafían el imperialismo cultural, entendido como la universalización de la experiencia del grupo dominante y la consecuente invisibilización de lo “otro”. El artículo explora cómo producciones como *We Are Lady Parts* (Mansoor, 2021–presente) e *I May Destroy You* (Coel, 2020) actúan como herramientas de descolonización narrativa. En la primera, la comedia punk subvierte las exotizaciones de las mujeres musulmanas, rompiendo con la feminidad normativa impuesta por la mirada colonial. En la segunda, se desmontan los relatos patriarcales sobre el cuerpo y el consentimiento, adoptando una óptica donde la perspectiva de género permite un “nacimiento autónomo” de la protagonista como narradora de su propia experiencia, superando su estatus histórico de “sujeto inesencial”.

Asimismo, se examina la interseccionalidad representacional —categoría analítica de Kimberlé Crenshaw— a través de series que sitúan la resistencia en los márgenes. *Pose* (Murphy et al., 2018–2021) y *Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020) se presentan como relatos fundamentales sobre la memoria trans y la creación de mundos propios frente a la violencia mediática y sistémica. Estas narrativas no solo denuncian la desigualdad, sino que construyen una heroicidad colectiva basada en la comunidad y la supervivencia. Al visibilizar identidades históricamente relegadas a la alteridad, estas obras logran que el espectador varíe su lugar de contemplación, transformando así su perspectiva sobre la realidad social y desafiando la pretensión de “verdad absoluta” del androcentrismo cultural.

Por otro lado, se analiza la periferia como un espacio de estigma. *It's a Sin* (Davies, 2021) expone la fragilidad del sujeto frente a las instituciones, mientras que *Euphoria* (Levinson, 2019–presente) cuestiona la moralidad normativa al retratar cuerpos queer y adicciones sin los sesgos del grupo dominante. Esta mirada rompe con los arquetipos rígidos y permite que la heroicidad se reconfigure como la búsqueda de un nuevo sentido en un mundo que a menudo parece haberlo perdido.

En conclusión, este trabajo sostiene que las narrativas disidentes constituyen un ejercicio de heroicidad transgresora al despojar a los relatos del monopolio patriarcal y heteronormativo sobre la representación. La capacidad de estas historias para generar nuevos sentidos y realidades confirma que la ficción televisiva actual es un medio eficaz para la descolonización narrativa, permitiendo que voces históricamente marginadas desafíen la pretensión de universalidad del grupo dominante. El “camino de la heroína” en las periferias no busca la asimilación en las estructuras tradicionales, sino la posibilidad de proyectar vivencias realistas que transformen la cultura y faciliten la construcción de una identidad humana que evite la alienación y la violencia simbólica.

Palabras clave: heroínas – ficción televisiva – alteridad – violencia simbólica – interseccionalidad – descolonización narrativa – perspectivismo – imperialismo cultural – narrativas disidentes – periferias

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 77, 78 y 79]

(*) Ver CV de Laura García Díaz en página 79

Identidades periféricas y violencia simbólica

La ficción audiovisual contemporánea no puede entenderse simplemente como un producto de consumo o una forma de entretenimiento; es, ante todo, un potente dispositivo de socialización capaz de “configurar identidades, influir en comportamientos y condicionar el proceso de socialización” (Hidalgo-Mari, 2017, p.292). En las últimas décadas, hemos asistido a una transformación significativa en las series de televisión, donde la incorporación de relatos diversos y disruptivos ha comenzado a cuestionar las narrativas hegemónicas tradicionales. Este cambio, impulsado por lo que se denomina la “nueva edad dorada” de la televisión y la consolidación de las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD), ha contribuido en que la heroicidad deje de ser una característica exclusivamente masculina. Sin embargo, para comprender la magnitud de esta ruptura, conviene analizar primero las estructuras filosóficas que explican cómo se han mantenido a las identidades de la periferia en un estado de subordinación representacional. Para ello, acudiremos a dos conceptos fundamentales: la alteridad de Simone de Beauvoir y la violencia simbólica de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron.

El punto de partida de cualquier estudio crítico sobre la representación debe ser el cuestionamiento de cómo se construye la identidad. Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, revolucionó el pensamiento contemporáneo al introducir la idea de que la feminidad no es un destino biológico, sino el resultado de un complejo proceso de educación y sociabilización cultural. Para Beauvoir, la mujer ha sido construida históricamente desde la otredad o alteridad; esto es, ha sido definida siempre respecto a algo externo a ella —madre, esposa, hija—, pero nunca desde sus propios parámetros ni vivencias autónomas. Esta falta de un «nacimiento autónomo» se ejemplifica a través del mito del Génesis, donde Eva no es creada como un fin en sí mismo, sino como un complemento nacido de la costilla de Adán para salvarlo de su soledad. En palabras de Beauvoir, la mujer: “tiene en su esposo el principio y el fin; es su complemento en el registro de lo inesencial” (de Beauvoir, 2015, p. 227). De Beauvoir mostró que lo que se aprende en la cultura ejerce un fuerte impacto en la forma en que se entienden las mujeres a sí mismas: “La literatura infantil, mitología, cuentos, relatos, reflejan los mitos creados por el orgullo y los deseos de los hombres: a través de los ojos de los hombres, la niña explora el mundo y descifra en él su destino” (de Beauvoir, 2015, p. 393). Este esquema ha permeado la totalidad de la cultura occidental y se ha trasladado con una fidelidad alarmante a los relatos cinematográficos y televisivos.

Durante la mayor parte de la historia de la televisión, la representación del mundo ha sido una “operación de los hombres; lo describen desde su propio punto de vista, que confunden con la verdad absoluta” (De Beauvoir, 2015, p.229). Bajo esta óptica, el hombre se erigió como el sujeto absoluto y universal, mientras que la mujer fue relegada a ser la eterna «otra». Esta subordinación en el relato implica que las experiencias femeninas no han sido narradas por ellas mismas, sino que las mujeres han tenido que explorar el mundo y descifrar su destino a través de los ojos de los hombres. En la ficción televisiva tradicional, esto se tradujo en un «techo de cristal» representacional donde los personajes femeninos

eran menos interesantes o complejos que los masculinos simplemente porque sus creadores —mayoritariamente varones— así lo decidieron. Las mujeres aparecían como presas privilegiadas del relato, cuya única función era servir de contrapunto a la trayectoria del héroe, quien poseía el monopolio de la fuerza, la determinación y la trascendencia.

Este proceso de definición de la mujer y de las identidades periféricas como alteridad inesencial no es un fenómeno accidental, sino que constituye un ejercicio de violencia simbólica. Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron (1996) definieron esta categoría como aquel poder que logra imponer significaciones como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se sustentan. Se trata de una forma de violencia disimulada, casi invisible, que no se ejerce mediante la coacción física, sino a través de la imposición de sentidos y valores que la parte violentada llega a interiorizar como naturales, convirtiéndose incluso en cómplice de su propia dominación. Desde este punto de vista, la ficción seriada es un medio especialmente incisivo para el ejercicio de esta violencia simbólica, ya que tiene la capacidad de monopolizar la formación de las mentes y conformar los estilos de vida de quienes la ven, una idea que ha sido ampliamente analizada en los estudios cinematográficos. Arranz (2021) destaca que la violencia simbólica se vuelve más eficaz cuanto más “natural” parece: cuando se presenta como humor, romance, tradición o sentido común. Por ello, la autora insiste en la necesidad de analizar críticamente la ficción televisiva como un espacio donde se negocian y disputan los significados de género. Al ofrecer de manera constante modelos representacionales que se presentan como canónicos, el sistema audiovisual impone una identidad de género y social que responde a los intereses del grupo dominante. Históricamente, “la idea de héroe acarrea una carga simbólica desde su nacimiento y es la superioridad del varón” (Stiegwardt y Los Santos, 2020), mientras que a la mujer y a los sujetos disidentes se les sojuzgó para que ni siquiera intentaran reclamar ese espacio de poder.

En la narrativa televisiva, la violencia simbólica se manifiesta en la reducción de las identidades periféricas a arquetipos y estereotipos rígidos. Como señala Colaizzi (2001), las mujeres fueron reducidas durante décadas a los binarismos de «chica buena» o «chica descarriada», madre abnegada o esposa insatisfecha. Al no contar con relatos que reflejaran sus vivencias de forma realista, estas identidades quedaban atrapadas en significados impuestos que legitimaban su desigualdad. Esta estructura no solo afectaba a lo femenino, sino a cualquier identidad que se alejara de la norma heteronormativa y patriarcal, consolidando lo que Iris Marion-Young (2000) denomina imperialismo cultural: la universalización de la experiencia del grupo dominante y la consecuente invisibilización o estereotipación de la perspectiva particular de los grupos oprimidos. Tal y como señala la autora:

Quienes están culturalmente dominados experimentan una opresión paradójica, en el sentido de que son señalados conforme a los estereotipos y al mismo tiempo se vuelven invisibles. En tanto seres extraños, desviados, los individuos culturalmente imperializados están marcados por una esencia. Los estereotipos los confinan a una naturaleza que con frecuencia va ligada de algún modo

a sus cuerpos, y que por tanto no puede ser fácilmente negada. Estos estereotipos permean la sociedad de tal modo que no se perciben como cuestionables. Del mismo modo que cualquiera sabe que la gente gay es promiscua, que los indígenas son alcohólicos y que las mujeres son aptas para el cuidado de los niños. Los hombres blancos, por otra parte, en la medida en que están libres de señales de grupo, pueden ser individuos. Quienes viven bajo el imperialismo cultural se hallan a sí mismas definidas desde fuera, colocadas, situadas por una red de significados dominantes que experimentan como proveniente de alguna parte, proveniente de personas que no se identifican con ellas, y con las que tampoco ellas se identifican. (Marion-Young, 1990, p. 104)

En definitiva, el análisis de Marion-Young identifica con precisión la patología del imperialismo cultural: un régimen representacional que, al universalizar la experiencia del grupo dominante como norma, marca a lo periférico con el estigma de la desviación mientras, paradójicamente, lo condena a la invisibilidad. Frente a este diagnóstico de silenciamiento y marcaje esencialista, el panorama actual de la ficción televisiva —propiciado por la pluralidad de voces— propone una suerte de desdibujamiento de esta violencia simbólica. Veremos que, al variar el lugar de contemplación del espectador mediante el consumo de relatos disidentes, estas narrativas logran que la realidad deje de ser un bloque monolítico dictado por el androcentrismo para convertirse en una estructura multiforme. Esta transformación ofrece la posibilidad de generar nuevos sentidos y realidades que permitan a quienes fueron relegados a la alteridad a alcanzar, finalmente, un nacimiento autónomo como narradores soberanos de su propia experiencia. En última instancia, esta descolonización narrativa despoja al grupo dominante de su pretensión de universalidad y permite reconstruir una identidad humana que, lejos de buscar la asimilación, transforme la cultura y sane el imaginario colectivo de la violencia simbólica y alienación.

El cambio de perspectiva y el fin del monopolio narrativo

Como veníamos diciendo, el panorama actual de la ficción televisiva muestra una cierta ruptura con este régimen de violencia simbólica. El surgimiento de las plataformas de vídeo bajo demanda no solo ha aumentado la producción cuantitativa, sino que ha facilitado la incursión de voces disidentes —mujeres, personas trans, minorías raciales— tanto delante como detrás de las cámaras. Esta mayor diversidad ha permitido que el imperialismo cultural empiece a desdibujarse al incorporar narraciones basadas en experiencias auténticas y variadas.

Aquí es donde el concepto de perspectivismo de Ortega y Gasset cobra una relevancia fundamental para este análisis. La perspectiva es el orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla. Esta idea es desarrollada en *El espectador*:

La realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa fatalmente, en el universo. Aquella y éste son correlativos y, como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista. La verdad, lo real, el universo, la vida -como queráis llamarlo-, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. (...) Donde está mi pupila no está otra; lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios. «Solo entre todos los hombres llega a ser vivido lo humano», dice Goethe. Dentro de la Humanidad cada raza, dentro de cada raza cada individuo, es un órgano de percepción distinto de todos los demás y como un tentáculo que llega a trozos de universo para los otros son inasequibles. La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en el último plano, se halla para otro en primer término. (Ortega y Gasset, 1961, p. 20)

Si el lugar que ocupa el espectador varía mediante el consumo de relatos creados desde la periferia, también lo hace su percepción de la realidad. Al adoptar la óptica de la perspectiva de género y la interseccionalidad, las series contemporáneas logran que el espectador varíe su lugar de contemplación, desafiando la pretensión de universalidad del androcen-trismo cultural. Esta transformación no solo implica contar las historias con protagonistas diferentes, sino reconfigurar la propia noción de heroicidad. Hemos pasado de una heroicidad que asimilaba los valores masculinos de la fuerza y la violencia —como en los casos de *Xena* o *Buffy*— a un modelo donde la heroicidad se entiende como una apuesta a la vida. En las narrativas disidentes, la heroína no se define por su capacidad de destruir a un villano, sino por su agencia para resignificar la existencia en entornos de opresión y construir una identidad humana que evite la alienación.

El concepto de perspectivismo de Ortega y Gasset adquiere una dimensión política y social transformadora en este análisis, al postular que la perspectiva es el orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla. Bajo esta premisa, la realidad no es una entidad unívoca o inamovible, sino una estructura que se organiza desde el punto de vista del sujeto. Históricamente, sin embargo, esta pluralidad ha sido sofocada por el androcen-trismo cultural, que ha impuesto la visión masculina como una verdad absoluta e univer-sal, relegando cualquier otra vivencia a la categoría de alteridad o «lo otro». Nuestra pers-pectiva no se limita a nuestras vivencias directas, sino que se nutre profundamente de lo que aprendemos a través de la cultura y los relatos cinematográficos. La ficción televisiva, por tanto, no es un mero espejo, sino un dispositivo que puede variar el lugar que ocupa el espectador. Si el catálogo televisivo tradicional actuaba como un «techo de cristal» repre-sentacional que obligaba a mirar el mundo desde el centro hegemónico, las narrativas de la periferia proponen un desplazamiento radical del eje de observación.

Al incorporar la perspectiva de género y la interseccionalidad representacional, series con-temporáneas como las que analizaremos a continuación permiten que el espectador aband-one la posición de contemplación dominante. Este cambio de lugar es lo que posibilita el

desafío al imperialismo cultural. El perspectivismo, en este sentido, nos permite entender que es, precisamente, el encuentro con otros grupos —mujeres, identidades trans, sujetos racializados— lo que desmorona esa pretensión de universalidad del grupo dominante al introducir nuevas interpretaciones de la experiencia. En este sentido, las series de televisión en la actual «Edad de Oro» se convierten en laboratorios de descolonización narrativa. Al narrar desde la periferia política y social, estas historias no solo añaden nuevos personajes, sino que generan nuevos sentidos y realidades. La heroicidad se reconfigura: ya no se trata del modelo tradicional de fuerza física o violencia masculina que busca la asimilación o la victoria sobre un villano, sino de una apuesta por la vida y por la reconstrucción de la identidad humana en escenarios de opresión. Esta nueva heroína de la periferia ejerce su agencia a través de un «nacimiento autónomo» en el relato, dejando de ser el «complemento inesencial» del héroe masculino. Al reclamar el derecho a contar su propia historia, estas protagonistas despojan al sistema del monopolio sobre la representación y la violencia simbólica, la cual imponía significaciones como legítimas para legitimar la desigualdad. El perspectivismo aplicado a la ficción nos revela que la realidad es una construcción cultural que influye en cómo nos entendemos a nosotros mismos. Al variar los relatos que consumimos y dar espacio a voces anteriormente marginadas, la ficción televisiva contemporánea no solo refleja los cambios sociales, sino que tiene el poder de reconfigurar nuestra percepción del mundo y construir un futuro más inclusivo y equitativo al permitir que el espectador varíe su lugar de contemplación.

El “camino de la heroína” que explorará este artículo se sitúa, por tanto, en la intersección entre la denuncia de la violencia simbólica y la reclamación de una autonomía narrativa. Al romper con la alteridad impuesta, estas historias de la periferia no buscan la asimilación en el sistema que las oprimía, sino la posibilidad de proyectar vivencias realistas que transformen la experiencia cultural. Como se argumentará en lo que sigue, al introducir relatos de la periferia, como las vivencias de mujeres musulmanas en *Ramy* (Youssef, 2019–2022), o la memoria trans en *Pose* (Murphy et al., 2018–2021), la ficción actual reconoce que donde está la «pupila» de estos sujetos no está la del grupo dominante, revelando fragmentos de universo que antes eran inasequibles para el espectador común. Su verdadera fuerza reside en su capacidad para generar nuevos sentidos y realidades, despojando a los relatos del monopolio patriarcal sobre la representación y permitiendo, finalmente, que el «sujeto inesencial» tome la palabra para narrar su propia verdad. En la actual edad dorada de la televisión, la posibilidad de contar historias que representen fielmente la experiencia propia constituye el mayor acto de resistencia contra la violencia simbólica y el paso definitivo hacia la descolonización heteronormativa del imaginario colectivo.

Representación y resistencia en las series de tv actuales.

En los últimos años, la ficción televisiva ha experimentado una transformación profunda que ha permitido la emergencia de relatos disidentes capaces de desafiar el imperialismo

cultural y la universalización de la experiencia de los grupos dominantes. Como vimos, Iris Marion Young ha señalado que dicho imperialismo se sostiene en la imposición de una cultura hegemónica que se presenta como norma y que relega a los grupos oprimidos a la categoría de lo «otro», ya sea mediante la invisibilización o la estereotipación. Frente a este marco, las producciones contemporáneas no solo han ampliado la diversidad representacional, sino que actúan como herramientas de descolonización narrativa al fracturar el monopolio simbólico que históricamente ha definido qué vidas merecen ser contadas y cómo deben ser interpretadas.

En este contexto, series como *Ramy*, *We Are Lady Parts* (Mansoor, 2021, o *I May Destroy You* (Coel, 2020) constituyen ejemplos paradigmáticos de esta ruptura en lo que respecta a la estereotipación racial. *Ramy* adquiere una relevancia particular en el panorama televisivo contemporáneo por la forma en que reconfigura la representación de las mujeres musulmanas, alejándose de la exotización derivada de la mirada colonial y patriarcal. A través de personajes como Dena y Maysa, la serie desactiva los tropos orientalistas que históricamente han reducido a estas mujeres a figuras silenciosas, sumisas o culturalmente monolíticas. Dena, en tanto sujeto narrativo complejo, encarna la tensión entre la presión comunitaria y el racismo estructural, denunciando la doble moral que permite a los hombres experimentar mientras exige a las mujeres pureza y autocontrol. Su agencia, su deseo y su capacidad crítica rompen con la imagen de víctima pasiva atribuida por discursos hegemónicos. Maysa, la madre del protagonista, aparece cargada de interioridad, contradicciones y humor, evitando convertirla en un símbolo cultural o en un arquetipo materno exotizado. Ambas figuras revelan la pluralidad interna de las mujeres musulmanas y cuestionan la fetichización sexual y moral que pesa sobre ellas. Así, *Ramy* no solo representa mujeres musulmanas, sino que desmonta activamente los marcos que han condicionado su representación, contribuyendo a una descolonización narrativa imprescindible en la ficción actual.

Por su parte, *We Are Lady Parts* subvierte las exotizaciones tradicionales de las mujeres musulmanas impuestas por la mirada colonial y patriarcal. Durante décadas, la ficción audiovisual ha representado a las mujeres desde la interpretación del grupo dominante, es decir, desde una visión masculina que definía lo que la mujer era y debía ser. Simone de Beauvoir ya advertía que la mujer había sido históricamente situada como complemento en el registro de lo inesencial, sin finalidad propia. *We Are Lady Parts* desafía esta lógica al centrar su relato en una banda de punk femenina que habita en Europa y que se narra a sí misma desde la autonomía y la irreverencia. La serie rompe con la feminidad normativa y con la violencia simbólica que imponía significaciones legítimas para justificar la desigualdad, permitiendo que sus protagonistas se presenten como sujetos completos, contradictorios y libres de la mirada exotizante. *I May Destroy You* desmonta los relatos patriarcales sobre el cuerpo, el consentimiento y el trauma desde una óptica antihegemónica. Michaela Coel construye un relato que encarna lo que Beauvoir denominaba un «nacimiento autónomo»: la posibilidad de que la protagonista se convierta en narradora de su propia experiencia sin depender de la mediación masculina. Tradicionalmente, las mujeres han tenido

que explorar el mundo y descifrar su destino a través de los ojos de los hombres, lo que ha limitado su capacidad de agencia narrativa. La serie rompe con la pretensión de verdad absoluta del androcentrismo cultural al adoptar una perspectiva de género que ilumina la complejidad del trauma, la memoria y la recuperación. Este acto de toma de la palabra constituye una forma de heroicidad femenina que subvierte la estructura patriarcal que convertía a la mujer en presa privilegiada del destino masculino.

La descolonización narrativa, sin embargo, no puede entenderse sin la interseccionalidad representacional, categoría analítica propuesta por Kimberlé Crenshaw (1991) para estudiar cómo los ejes de desigualdad se entrecruzan. Series como *Pose*, *Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020) o *What It Feels Like for a Girl* (Lees, 2025) se erigen como relatos fundamentales sobre la memoria trans, la resistencia comunitaria y la creación de mundos propios frente a la violencia mediática y sistémica. Estas ficciones obligan al espectador a «variar su lugar de contemplación», lo que transforma inevitablemente su percepción de la realidad y de los sujetos que la habitan. En estas narrativas desde los márgenes, la resistencia no se manifiesta mediante la fuerza física tradicional, canon del héroe patriarcal que exigía al hombre demostrar su credibilidad mediante la violencia o la acción épica. En su lugar, emerge una heroicidad colectiva basada en la comunidad, el cuidado y la supervivencia. En *Pose*, las casas del ballroom funcionan como espacios de refugio y reconstrucción identitaria para personas trans y queer expulsadas de sus entornos familiares y sociales. En *Veneno*, la biografía de Cristina Ortiz revela cómo la heroicidad puede residir en la capacidad de reconstruir una identidad humana en contextos de desatención institucional y exclusión social. La trama de *What It Feels Like for a Girl* se articula no como una sucesión de acciones épicas, sino como un ejercicio de resistencia desde los márgenes. A diferencia del canon tradicional, donde el motor de la historia es la violencia o la fuerza física para validar la credibilidad del héroe, aquí el eje narrativo se desplaza hacia la memoria trans y la creación de mundos propios frente a la hostilidad del entorno. La trama se convierte en un relato fundamental al presentar la supervivencia y el cuidado comunitario como los verdaderos actos heroicos. En este sentido, la serie no busca la asimilación en las estructuras tradicionales, sino proyectar una vivencia realista que permita al sujeto narrar su propia verdad. Al centrarse en la reconstrucción de una identidad humana en contextos de exclusión y violencia mediática, la historia obliga al espectador a variar su lugar de contemplación, transformando su percepción sobre la realidad social al darle prioridad a lo que históricamente fue silenciado o estereotipado. En esta serie se muestra cómo la heroicidad en la periferia reside en la capacidad de resignificar la existencia. Al igual que otros relatos disidentes analizados, la trama de esta serie funciona como una herramienta de descolonización narrativa, demostrando que el heroísmo moderno no consiste en combatir villanos externos, sino en preservar la propia historia y construir redes de apoyo.

Estas obras muestran que la heroicidad en la periferia consiste en la creación de nuevos significados y en la preservación de la propia historia frente a un sistema que ha intentado borrarla. La violencia simbólica, ha operado históricamente mediante la difusión de estereotipos que obligaban a las mujeres y a los sujetos disidentes a rechazar cualquier intento

de heroicidad. La ficción contemporánea, sin embargo, permite que estos «sujetos heroicos» eviten la alienación mediante la creación de redes de apoyo y la reivindicación de su propia memoria. Al visibilizar identidades históricamente relegadas a la alteridad, estas series desafían la pretensión de universalidad del grupo dominante y abren la posibilidad de construir una cultura más plural y justa.

La periferia, en este contexto, es entendida como un territorio simbólico marcado por el estigma, la exclusión política y la fragilidad de los derechos. Producciones como *It's a Sin* (Davies, 2021) exponen la vulnerabilidad del sujeto frente a las instituciones durante crisis sanitarias y sociales, revelando cómo la falta de reconocimiento y el imperialismo cultural pueden marcar a ciertos grupos como lo «otro» para invisibilizar su sufrimiento. La violencia simbólica se manifiesta aquí en el silencio institucional, en la desinformación y en la imposición de una moralidad que condena la diferencia. La serie muestra cómo la epidemia del VIH no solo fue una crisis sanitaria, sino también una crisis de representación, donde la ausencia de relatos veraces contribuyó a la estigmatización y al abandono de comunidades enteras. En paralelo, *Euphoria* (Levinson, 2019–presente) cuestiona la moralidad normativa al retratar cuerpos queer, adicciones y conflictos de identidad sin los sesgos del grupo dominante. A través del personaje de Jules, la serie evidencia los esquemas normativos del comportamiento que imposibilitan la divergencia y que han limitado históricamente la representación de las identidades trans. La heroicidad que emerge en este contexto no responde a los arquetipos rígidos de madre, esposa o hija, sino a la capacidad de reconfigurar el sentido de la propia existencia en un entorno que constantemente intenta disciplinarla. *Euphoria* rompe con la tradición televisiva de conformar estilos de vida basados únicamente en modelos canónicos y prescriptivos, abriendo espacio para subjetividades complejas y contradictorias. La heroicidad en estos contextos de estigma se define como la búsqueda de un nuevo sentido en un mundo que a menudo parece haber perdido sus valores esenciales. Los personajes de la periferia en *It's a Sin* o *Euphoria* luchan por dotar de significado su existencia frente a la oscuridad y la desesperación. El heroísmo ya no consiste en combatir villanos externos, sino en enfrentar las opresiones internas y externas que amenazan con despojar al sujeto de su dignidad y su historia.

En definitiva, la ficción televisiva contemporánea se ha convertido en un medio eficaz para la descolonización narrativa al permitir que el «sujeto inesencial» tome la palabra y se convierta en protagonista de su propio relato. Las narrativas disidentes de la periferia no buscan la asimilación en el sistema patriarcal que las oprimía, sino la posibilidad de proyectar vivencias realistas que transformen la cultura y faciliten la construcción de una identidad humana que evite la alienación. Este nuevo modelo de heroína demuestra que el heroísmo reside en la capacidad de resignificar la vida y en la valentía de contar la propia historia. Al variar el lugar de contemplación del espectador, estas series no solo reflejan los cambios sociales, sino que contribuyen activamente a la construcción de un futuro donde la realidad, entendida como una construcción cultural, puede ser finalmente cambiada y reconfigurada para todos.

Conclusiones

El análisis realizado demuestra que la ficción televisiva contemporánea se ha convertido en un espacio privilegiado para cuestionar las estructuras de dominación que históricamente han configurado la representación de las identidades periféricas. A partir de los conceptos de alteridad de Simone de Beauvoir, la violencia simbólica de Bourdieu y Passeron y el imperialismo cultural de Iris Marion Young, se evidencia que la televisión ha operado durante décadas como un dispositivo de reproducción de significados hegemónicos que naturalizaban la subordinación de mujeres, sujetos racializados y disidencias sexuales. Sin embargo, la irrupción de nuevas voces creadoras y la diversificación del panorama audiovisual han permitido fracturar este monopolio narrativo, inaugurando un proceso de descolonización simbólica que transforma tanto la producción como la recepción de los relatos.

Las series analizadas —*Ramy*, *We Are Lady Parts*, *I May Destroy You*, *Pose*, *Veneno*, *What It Feels Like for a Girl*, *It's a Sin* o *Euphoria*— muestran que la resistencia ya no se articula desde la fuerza física o la excepcionalidad heroica tradicional, sino desde la agencia cotidiana, la reconstrucción identitaria y la creación de comunidades de cuidado. Estas narrativas desplazan la mirada dominante y permiten que el espectador varíe su lugar de contemplación, revelando dimensiones de la experiencia humana que habían sido silenciadas o estereotipadas. Al hacerlo, desactivan la violencia simbólica que confinaba a los sujetos periféricos a roles rígidos y esencialistas, y abren la posibilidad de construir identidades más complejas, plurales y autónomas.

En última instancia, la ficción televisiva actual no solo refleja los cambios sociales, sino que participa activamente en su configuración. Al otorgar voz a quienes habían sido definidos desde fuera, estas series permiten que el sujeto reclame su derecho a narrar su propia historia y, con ello, transforman el imaginario colectivo. La descolonización narrativa que emerge en este contexto constituye un acto de resistencia cultural que desestabiliza la pretensión de universalidad del grupo dominante y propone un horizonte más inclusivo, donde la diversidad de perspectivas se reconoce como condición necesaria para comprender la realidad. La televisión, lejos de ser un mero entretenimiento, se revela así como un espacio político capaz de reconfigurar la percepción del mundo y contribuir a la construcción de un futuro más justo y equitativo.

Referencias

- Arranz, F. (2021). “Violencia simbólica y producción audiovisual: un análisis sociológico de las series de televisión”. En *Violencia simbólica y medios de comunicación* (pp. 145-168). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Beauvoir, S. (2015). *El Segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico. Género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat* (7) (5-13).
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Hidalgo-Mari, T. (2017) De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma social, revista de ciencias sociales*, (2), 291-314.
- Marion-Young, I. (2000). La justicia y la política de la diferencia. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1961). *El Espectador*. Editorial Biblioteca nueva. (Trabajo original publicado en 1916).
- Stiegwardt, T., y Los Santos, G. (2020). De la deconstrucción y reinterpretación del sujeto heroico: el ocaso del héroe patriarcal y el advenimiento de la heroína. Una visión holística, complementaria e inter esencial de la heroicidad humana. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (117), 23-52.

Referencias audiovisuales

- Coel, M. (Creadora). (2020). *I May Destroy You* [Serie de televisión]. BBC Studios; HBO.
- Calvo, J., & Ambrossi, J. (Creadores). (2020). *Veneno* [Serie de televisión]. Atresmedia Studios; Suma Latina; Atresplayer Premium.
- Davies, R. T. (Creador). (2021). *It's a Sin* [Serie de televisión]. Red Production Company; Channel 4; HBO Max.
- Lees, P. (Creadora). (2025–presente). *What It Feels Like for a Girl* [Serie de televisión]. Hera Pictures; ITV Studios; BBC Three.
- Levinson, S. (Creador). (2019–presente). *Euphoria* [Serie de televisión]. A24; HBO.
- Mansoor, N. (Creadora). (2021–presente). *We Are Lady Parts* [Serie de televisión]. Working Title Television; Channel 4; Peacock.
- Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Creadores). (2018–2021). *Pose* [Serie de televisión]. FX Productions; Fox 21 Television Studios; FX.
- Youssef, R., Katcher, A., & Welch, R. (Creadores). (2019–2022). *Ramy* [Serie de televisión]. A24; Hulu.

Abstract: This work aims to analyze the transformation of contemporary television fiction as a device of resistance and deconstruction of hegemonic narratives, focusing on heroines who inhabit political, social, and affective peripheries. Following Simone de Beauvoir's concept of otherness and Pierre Bourdieu's notion of symbolic violence, this study argues that contemporary heroism is no longer an exclusively masculine trait grounded in physical strength or the use of violence. Instead, a new model of heroine emerges, one whose agency is defined by the ability to re-signify existence and make a wager for life within contexts of oppression and institutional neglect.

With the consolidation of video-on-demand platforms, the entry of dissident voices challenging cultural imperialism has been facilitated—understood as the universalization of the dominant group's experience and the consequent invisibilization of the “other.” The article explores how productions such as *We Are Lady Parts* (Mansoor, 2021–present) and *I May Destroy You* (Coel, 2020) function as tools of narrative decolonization. In the former, punk comedy subverts the exoticization of Muslim women, breaking with the normative femininity imposed by the colonial gaze. In the latter, patriarchal narratives surrounding the body and consent are dismantled, adopting a perspective in which gender analysis enables the protagonist's “autonomous birth” as the narrator of her own experience, overcoming her historical status as an “inessential subject.”

The article also examines representational intersectionality—Kimberlé Crenshaw's analytical category—through series that situate resistance at the margins. *Pose* (Murphy et al., 2018–2021) and *Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020) are presented as foundational narratives on trans memory and the creation of self-defined worlds in the face of media and systemic violence. These narratives not only denounce inequality but also construct a collective form of heroism grounded in community and survival. By making visible identities historically relegated to otherness, these works prompt viewers to shift their position of contemplation, transforming their perspective on social reality and challenging the cultural androcentrism that claims “absolute truth.”

Furthermore, the article analyzes the periphery as a stigmatized space. *It's a Sin* (Davies, 2021) exposes the fragility of the subject in relation to institutions, while *Euphoria* (Levinson, 2019–present) questions normative morality by portraying queer bodies and addiction without the biases of the dominant group. This perspective breaks with rigid archetypes and allows heroism to be reconfigured as the search for new meaning in a world that often seems to have lost it.

In conclusion, this work argues that dissident narratives constitute an exercise in transgressive heroism by stripping patriarchal and heteronormative structures of their monopoly over representation. The capacity of these stories to generate new meanings and realities confirms that contemporary television fiction is an effective medium for narrative decolonization, enabling historically marginalized voices to challenge the dominant group's claim to universality. The “heroine's path” in the peripheries does not seek assimilation into traditional structures but rather the possibility of projecting realistic lived experiences that transform culture and facilitate the construction of a human identity that resists alienation and symbolic violence.

Keywords: heroines – television fiction – otherness – symbolic violence – intersectionality – narrative decolonization – perspectivism – cultural imperialism – dissident narratives – peripheries

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a transformação da ficção televisiva contemporânea como um dispositivo de resistência e desconstrução das narrativas hegemônicas, centrando sua atenção em heroínas que habitam periferias políticas, sociais e afetivas. Seguindo o conceito de alteridade de Simone de Beauvoir e a violência simbólica de Pierre Bourdieu, esta investigação sustenta que a heroicidade atual deixou de ser uma característica exclusivamente masculina baseada na força física ou no uso da violência. Em seu lugar, emerge um modelo de heroína cuja agência se define pela capacidade de ressignificar a existência e realizar uma aposta pela vida em cenários de opressão e desatenção institucional.

A partir da consolidação das plataformas de vídeo sob demanda, facilitou-se a incursão de vozes dissidentes que desafiam o imperialismo cultural, entendido como a universalização da experiência do grupo dominante e a consequente invisibilização do “outro”. O artigo explora como produções como *We Are Lady Parts* (Mansoor, 2021–presente) e *I May Destroy You* (Coel, 2020) atuam como ferramentas de descolonização narrativa. Na primeira, a comédia punk subverte as exotizações das mulheres muçulmanas, rompendo com a feminilidade normativa imposta pelo olhar colonial. Na segunda, desmontam-se os relatos patriarcais sobre o corpo e o consentimento, adotando uma ótica em que a perspectiva de gênero permite um “nascimento autônomo” da protagonista como narradora de sua própria experiência, superando seu status histórico de “sujeito inessencial”.

Além disso, examina-se a interseccionalidade representacional — categoria analítica de Kimberlé Crenshaw — por meio de séries que situam a resistência nas margens. *Pose* (Murphy et al., 2018–2021) e *Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020) apresentam-se como relatos fundamentais sobre a memória trans e a criação de mundos próprios diante da violência midiática e sistêmica. Essas narrativas não apenas denunciam a desigualdade, mas constroem uma heroicidade coletiva baseada na comunidade e na sobrevivência. Ao visibilizar identidades historicamente relegadas à alteridade, essas obras fazem com que o espectador varie seu lugar de contemplação, transformando assim sua perspectiva sobre a realidade social e desafiando a pretensão de “verdade absoluta” do androcentrismo cultural.

Por outro lado, analisa-se a periferia como um espaço de estigma. *It’s a Sin* (Davies, 2021) expõe a fragilidade do sujeito diante das instituições, enquanto *Euphoria* (Levinson, 2019–presente) questiona a moralidade normativa ao retratar corpos queer e dependências sem os vieses do grupo dominante. Esse olhar rompe com os arquétipos rígidos e permite que a heroicidade se reconfigure como a busca de um novo sentido em um mundo que frequentemente parece tê-lo perdido.

Em conclusão, este trabalho sustenta que as narrativas dissidentes constituem um exercício de heroicidade transgressora ao despojar os relatos do monopólio patriarcal e heteronormativo sobre a representação. A capacidade dessas histórias de gerar novos

sentidos e realidades confirma que a ficção televisiva atual é um meio eficaz para a descolonização narrativa, permitindo que vozes historicamente marginalizadas desafiem a pretensão de universalidade do grupo dominante. O “caminho da heroína” nas periferias não busca a assimilação nas estruturas tradicionais, mas sim a possibilidade de projetar vivências realistas que transformem a cultura e facilitem a construção de uma identidade humana que evite a alienação e a violência simbólica.

Palavras-chave: heroínasa – ficção televisivaa – alteridadea – violência simbólicaa – interseccionalidadea – descolonizaçãonarrativaa – perspectivismoa – imperialismo culturala – narrativas disidentesa – periferias

Laura García Díaz: es doctora en Filosofía y profesora en el área de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de La Laguna. Su investigación se centra en el estudio de la estructura y dinámica de las perspectivas en las series de televisión. Ha presentado resultados en congresos internacionales como el LMPS de Praga, la SSLMPS de Madrid y el World Congress of Philosophy. Ha realizado estancias de investigación en University College London, la Universidad Carlos III y la Universidad Rey Juan Carlos. Sus publicaciones en *Análisis y Daimon* abordan la dimensión filosófica y epistemológica de las series de televisión. Su trabajo integra filosofía, cultura popular y medios audiovisuales desde una perspectiva interdisciplinar. Forma parte del grupo “PoVInv: Investigaciones sobre puntos de vista”, dedicado al análisis filosófico de los puntos de vista.