



Imagen: Emely Cárdenas

El origen intrafamiliar de la violencia en la serie *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).

The intrafamilial origin of violence in the series *One Hundred Years of Solitude* (Netflix, 2024).

Resumen:

Este artículo estudia la primera temporada de la serie de ficción *Cien años de soledad* (Netflix, 2024) como documento sociológico. El objetivo es reconstruir el origen de la violencia en Macondo desde el análisis de las relaciones familiares de los Buendía, sus dinámicas de crianza y la anomia que los afecta. Con una mirada cualitativa y semiótica se estudian escenas representativas de los conflictos entre orden y poder en las primeras generaciones de la

familia, contrastando dichas escenas con teorías sociológicas clásicas y actuales. Se concluye que los símbolos, la caracterización de personajes, las paletas de color y otros recursos audiovisuales, amplían el potencial comunicativo de la serie, visibilizando un patrón de autoridad, anomia y violencia que se transmite de manera intergeneracional.

Palabras clave: medios audiovisuales, series de ficción, sociología, autoridad, anomia, violencia.

Argemiro Andrés Moreno Torres

Drdo. en Comunicación Audiovisual,
Universidad de Málaga
Málaga, España
argemiro.moreno@uma.es
<https://orcid.org/0009-0005-9894-8004>

María Isabel Apolo Ramírez

Drda. en Humanidades,
Universidad de La Rioja
La Rioja, España
maapolr@unirioja.es
<https://orcid.org/0009-0003-0557-8434>

Enviado: 18/12/2025

Aceptado: 13/4/2026

Publicado: 15/7/2026



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 1.1. *Cien años de soledad* (2024), una adaptación del siglo XXI. 2. La construcción de sentido en el medio audiovisual. 2.1. Netflix y las adaptaciones en *streaming*. 3. La familia como ente socializador y algunas desviaciones. 3.1. Autoridad. 3.2. Anomia. 3.3. Violencia. 4. Desarrollo. 4.1. Metodología. 4.2. Primera generación: la labor socializadora de los padres, afecto, poder y autoridad intrafamiliar. 4.3. Segunda generación: repetición de patrones, desestructuración familiar y desajustes normativos. 4.4. La herencia de los Buendía, la expansión de la violencia en Macondo. 4.5. Violencia generalizada en Macondo, de la mano de la segunda y tercera generación Buendía. 4.6. Un matrimonio como práctica social que normaliza la violencia. 5. Discusión y conclusión.

Cómo citar: Moreno Torres, A. A. & Apolo Ramírez, M. I. (2026). El origen intrafamiliar de la violencia en la serie *Cien años de soledad* (Netflix, 2024). *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 10, Núm. 2, 93-111.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v10n2.a4

Abstract:

This article studies the drama series *One hundred years of solitude* (Netflix, 2024) as a sociological document. It's objective is to reconstruct the origins of violence in Macondo by analyzing the Buendía family relationships, their parenting dynamics, and the anomie that affects them. Using a qualitative and semiotic approach, representative scenes of conflicts between order and power in the

family's early generations are analyzed and contrasted with classical and contemporary sociological theories. The study concludes that symbols, character construction, colors, and other audiovisual resources expand the communicative potential of the series, making visible a pattern of authority, anomie and violence that is transmitted intergenerationally.

Keywords: audiovisual media, fiction series, sociology, authority, anomie, violence.

1. Introducción

1.1. *Cien años de soledad* (2024), una adaptación del siglo XXI

El estreno de *Cien años de soledad* (2024) en Netflix, una plataforma considerada “un difusor transnacional” (Jenner, 2018, 4), ha puesto en foco la cultura de toda una región a través de las series de *streaming*, y ha generado gran expectativa internacional por tratarse de la primera adaptación de una obra canónica latinoamericana. Dicha adaptación mantiene la historia, la atmósfera y otras particularidades culturales de Macondo, pero introduce cambios intertextuales que actualizan el tema de la violencia para mostrar, a lectores y no lectores de la novela, a locales y extranjeros, un conflicto social que sigue vigente más allá de la ficción.

Consecuentemente, en este documento se pretende analizar cómo el medio audiovisual, desde la puesta en escena, el montaje, el sonido y todas sus dimensiones comunicativas, aporta a la representación de la violencia respecto al texto literario.

De los estudios realizados sobre la narrativa de García Márquez, Benavides (2014, 49-50), afirma que existe una constante reactualización de la violencia. Echavarría (2021, 4), por su parte, comenta que en *Cien años de soledad* (1968), la violencia se fundamenta en el hogar y en las interacciones distantes de la familia Buendía. El mismo escritor colombiano, en una entrevista con González Bermejo (1970, 162) confesó su intención no solo de mostrar la violencia, sino de profundizar en la raíz, los móviles y las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes.

Cien años de soledad (2024) trae al presente una narrativa mítica y de época gracias a un equipo técnico y artístico internacional, experimentado en cine y series de *streaming* que abordan también la violencia y la anomia. El guion abarca desde la fundación de Macondo hasta el apogeo de la guerra civil, en ocho episodios de aproximadamente una hora, estructurados en tres actos y tramas horizontales, clasificados como “drama”, “política” y, “de Colombia”, y acompañados de la advertencia: “violencia sexual, suicidio, autolesión” (Netflix, 2024).

Por tanto, con base en la autonomía de las adaptaciones audiovisuales defendida por Sánchez Noriega (2000, 89), Martín (2002, 24), Pérez Bowie (2010) y asimismo por Hutcheon y O'Flynn (2013), el objetivo de este estudio es rastrear los orígenes de la violencia en el Macondo de la primera temporada de *Cien años de soledad* (2024) desde una lectura detallada de su puesta en escena. La hipótesis planteada es que la violencia en Macondo (nivel macro) se gesta en la familia Buendía (nivel micro) y en las interacciones violentas de sus miembros dentro de un entorno de falencias normativas y afectivas que inevitablemente los lleva a distanciarse entre sí, desarrollar anomia y replicar estas dinámicas en su contexto social externo.

2. La construcción de sentido en el medio audiovisual

De acuerdo con las aportaciones de los clásicos, los elementos principales del relato audiovisual son: luz, espacio, tiempo, movimiento y sonido. Así, Deleuze (1984, 22) refiere que el movimiento cinematográfico es una “traslación en el espacio”. Chion (1993, 16) lo complementa al afirmar que “el sonido es movimiento”. Sin embargo, conviene acotar que, en una adaptación la corporalidad es uno de los factores que más destaca, ya que, desde los gestos, posturas o miradas, transmite importantes significados en relación con los otros elementos audiovisuales. En este sentido, Elsaesser y Hagener (2010, 4), afirman que los cuerpos, escenarios, voces y objetos, aportan información mediante el tamaño, la textura, la forma, la densidad, el atractivo superficial, la escala, la distancia, la proximidad o el color.

Esta riqueza expresiva tiene sus dificultades de lectura. Metz (1972, 20) y Martín (2002, 22) aseguran que las unidades mínimas de significación del cine como un plano, un encuadre, un movimiento de cámara o un gesto actoral, carecen de un valor universal y fijo. El mismo recurso puede tener significados distintos dependiendo del contexto cultural, de la narración o de la mirada del espectador.

Por otro lado, las adaptaciones, según Hutcheon y O'Flynn (2013, 10), constituyen un sistema de signos que registra la historia, el tema o los personajes. López y Nicolás (2015, 29) hablan de un sistema de códigos sonoros y visuales que funciona como la gramática para transmitir y construir significados. Dichas autoras entienden las series de televisión como un espacio narrativo complejo y rico en significados, no solo por las historias que narran, sino por su audacia temática, la complejidad de sus personajes, la hibridación de su lenguaje y su potencial intertextual.

2.1. Netflix y las adaptaciones en streaming

En coherencia con una perspectiva sociocultural, Rodríguez Díaz (2015, 12) reconoce que “cada sociedad produce películas afines a su situación, mostrando su consenso y su conflicto, su estabilidad y su cambio”. En este contexto, Pérez Morán (2021, 1172) afirma que Netflix se adapta a diferentes identidades culturales. Así mismo, para Gómez-Díaz y Agustín-Lacruz (2025, 41, 97) los proyectos latinoamericanos en Netflix retratan “las tradiciones y las costumbres de las comunidades”.

Cruz Quintana (2024, 81) alega que la mayoría de las adaptaciones son series de varios episodios por temporada. Y esa naturaleza episódica es la que permite desarrollar conflictos complejos, tal como lo analiza Mittell (2015, 13), quien además considera que la narración subjetiva de la televisión genera su propia estética (2015, 18). Adicionalmente,

Netflix publica temporadas completas, algo que Jenner (2018, 4) asemeja con modelos de edición de libros y facilita la “auto-programación independiente de la parrilla televisiva” por parte del espectador.

Al reseñar el libro *Literatura en streaming: adaptación literaria en las series de tv españolas (2020-2024)*, dos autores, Gelado (2026, 553) y Calvo de Castro (2025, 155), coinciden en que las adaptaciones están condicionadas por las exigencias de las obras originales, por la mirada de sus creadores, por el medio audiovisual y por lo que el variado público espera. Esto último, como factor cultural, condiciona muchas producciones y la forma en que abordan un tema como la violencia. Por ejemplo, Vega Suriaga (2025) establece paralelismos entre la violencia de género y las relaciones familiares en *Adolescencia* (2025). En el contexto latinoamericano, las series televisivas muestran la desigualdad social y la violencia intrafamiliar de forma cotidiana, como lo asegura Galán Fajardo (2008, 49), quien reconoce que los personajes femeninos mantienen estereotipos de género que pocos se atreven a identificar.

3. La familia como ente socializador y algunas desviaciones

La familia como primera instancia de socialización ha sido reconocida por la comunidad científica durante largo tiempo. Algunos autores subrayan la influencia del clima emocional familiar en la conducta de los hijos, en su personalidad y en la toma de decisiones en otros contextos, entre ellos Robledo-Ramón y García (2008, 77) o Tahull y Montero (2018, 442). En este sentido, la autoridad parental juega un rol fundamental en la formación social y emocional de los menores.

3.1. Autoridad

Desde el sentido weberiano, la autoridad se relaciona con el hacer obedecer una orden (Weber, 1958, 1), lo que implica una práctica de poder. Dicho autor habla de varios tipos de autoridad: la tradicional, la carismática y la legal. La tradicional es ejercida por las figuras parentales o cuidadores, y al igual que la carismática, se sustenta en la aceptación voluntaria de los gobernados. La autoridad legal, en cambio, se apoya en leyes establecidas por un ente superior.

Según Jiménez de Zimmerman y otros autores (2006, 475-476), y asimismo según Suárez y Vélez (2018, 159), en la familia la autoridad adulta establece normas y valores que circulan de forma intergeneracional. Tisvert, Carbonell y Palma (2019, 1628-1629), y también Bernal Martínez (2008, 16), expresan que la labor de los padres es ejercer una autoridad afectiva. Esta última autora señala dos formas en que la autoridad ejercida por una figura de formación se desvirtúa: el autoritarismo, asociado a la coerción y el permisivismo.

3.2. Anomia

Cualquier desviación en la autoridad parental limita a los hijos para interiorizar valores, contribuye a la desintegración y promueve la anomia. Este término se define como ausencia de ley o pérdida de significado de las normas establecidas. Merton (1938), relaciona la anomia con personas que no miden los medios por los cuales alcanzan los objetivos comunes, lo que frecuentemente las aísla de su entorno.

Así como existe un vínculo entre la autoridad parental y la anomia, también existe una relación directa entre

la anomia y la incurrancia en actos violentos. Vera, Bautista y Ramírez (2014, 161-162) concluyen que las conductas delictivas juveniles están directamente relacionadas con la percepción de ausencia de normas en sus hogares. Además, a la anomia asociada con comportamientos antisociales, Meshcheryakova y Vasilenko (2023, 116) le llaman anomia estructural. Estas autoras precisan también otro tipo de anomia, la reflexiva (2023, 107) manifestada en conductas impredecibles e impulsivas y expresada en el ignorar las regulaciones oficiales, o apoyar las conexiones informales. Se presenta cuando las personas cambian “desde dentro (bajo la influencia de metas, valores y actitudes) o debido a factores externos (la necesidad de adaptarse o la coerción)” (Meshcheryakova & Vasilenko, 2023, 111, traducción propia).

3.3. Violencia

La violencia también se relaciona con el tema de la autoridad. Foucault (2000 [1976]) la vincula con la demostración de poder, y como forma de conseguirlo. Bourdieu (2000, 12) habla de violencia simbólica en referencia a la forma arbitraria de imponer normas, a través de mecanismos simbólicos del lenguaje y la comunicación. Por su parte, Galtung (2016, 150) refiere a la violencia directa para aludir a su forma visible y física, y de violencia cultural para explicar prácticas arraigadas en aspectos simbólicos (religión, ideología, arte, lenguaje, tradiciones o valores).

En la familia, la evidencia empírica apunta a que la violencia generalmente predomina de dos formas, la violencia de género, entendida por Quiñones Rodríguez et al. (2011, 6) como “violencia dirigida de un hombre hacia mujeres” y el maltrato infantil, que la OMS (2024) conceptualiza como cualquier forma de agresión física, emocional, sexual o negligencia ejercida por adultos contra niños. Esta entidad agrega que un niño abusado puede convertirse en abusador.

4. Desarrollo

4.1. Metodología

Para cumplir con los objetivos de este estudio, se utilizó un sistema de análisis hermenéutico con base semiótica siguiendo la lógica abductiva de Peirce (1987), la cual relaciona indicios audiovisuales verificables con códigos socioculturales. Igualmente, se emplearon los modelos de Francescutti (2019) y de López y Nicolás (2015), pues proponen un análisis exhaustivo de la adaptación desde la ética, la estética, la intertextualidad y la socioculturalidad.

Los ocho episodios de la primera temporada de *Cien años de soledad* (2024) fueron visionados entre enero y julio de 2025 en cuatro ocasiones. En la primera se hizo un reconocimiento general, en la segunda se identificaron las categorías de análisis, y en la tercera y cuarta visualización se seleccionaron secuencias y escenas bajo el criterio de aquellas que narrativamente establecen una relación entre el ejercicio violento de la autoridad intrafamiliar, comportamientos anómicos y actos de violencia generalizada. También se escogieron secuencias aisladas que permiten analizar alguna de esas conductas.

El corpus seleccionado consta de las siguientes secuencias: el homicidio cometido por el patriarca, la aplicación de castigos o humillaciones en el hogar Buendía, el confinamiento de José Arcadio Buendía, el arreglo matrimonial

que une a los Moscote y los Buendía, la toma del poder por parte de Arcadio, y las hostilidades entre conservadores y liberales. Con repetidas visualizaciones posteriores de este corpus, se procedió al análisis plano a plano; se hizo una descripción de los códigos audiovisuales observables y medibles, que, en conjunto o individualmente, adquieren significado como gestualidades, disposición espaciotemporal, distancias entre personajes y códigos de fotografía, arte, sonido, montaje y dirección. Por último, se interpretaron, con base en dichos códigos, las categorías de autoridad, anomia y violencia, reforzando el análisis con los aportes sociológicos de los expertos mencionados en el marco teórico y otros relevantes.

Para cada categoría, se consideraron indicadores específicos a nivel narrativo y audiovisual. La autoridad se evidenció en las interacciones entre padres, hijos y parejas mostradas con ángulos contrapicados, encuadres que favorecen espacialmente a ciertos personajes, otorgándoles posiciones de poder, el tono imperativo de ciertos diálogos o gestos actorales y el contraste de tonalidades y luces que diferencian al gobernador del gobernado. Como actos de anomia se tomaron aquellos comportamientos desafiantes a la autoridad y el alejamiento de los miembros Buendía, lo cual se muestra en planos generales que encuadran a personajes solitarios, elementos dentro de la diégesis que dividen física y visualmente a los personajes, como el árbol de castaño, diálogos mínimos, silencios prolongados o encuadres cerrados en los gestos de un personaje descontento con su figura de autoridad. Y, finalmente para la violencia se escogieron actos físicos, psicológicos o simbólicos de fuerza ejercida contra uno o más personajes, como homicidios o castigos acompañados de subidas de audio, gritos o sonidos militares, cortes abruptos de montaje, planos cerrados en gestos agresivos de los personajes y la presencia de símbolos de repetición de la violencia como el uroboros. El resultado se presenta en las siguientes páginas.

4.2. Primera generación: la labor socializadora de los padres, afecto, poder y autoridad intrafamiliar

El patriarca

En la serie *Cien años de soledad* (Netflix, 2024), la autoridad masculina y femenina se diferencian, pues, los varones toman las decisiones estructurales, que afectan y gobiernan las familias y el pueblo, mientras que la autoridad femenina, cuando la hay, no sale de su casa.

José Arcadio Buendía ejerce, sobre los habitantes de Macondo, una autoridad carismática que al principio influye sobre ellos. En un plano general, se ve una fila de aldeanos vestidos de tonos claros, siguiéndolo en su viaje al exilio tras el cual funda Macondo (episodio 1, Macondo, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024, 00:22:46). Esta composición conlleva la sensación de unidad grupal y sugiere una subordinación voluntaria.

En el contexto familiar, el patriarca carece de autoridad. Úrsula es quien lleva las riendas. Además, su rol socializador y afectivo de padre queda relegado a un segundo lugar, después de sus experimentos. Su autoridad, al inicio permisiva, pasa a ser inexistente y para cuando intenta interactuar con sus hijos, José Arcadio II, ya tiene catorce años, y el menor seis, por lo que, no logra establecer una relación cercana con ellos.

Considerando a Mittell (2015) con su idea de “poética televisiva” relacionada con los elementos formales (fotografía, montaje, sonido) como constructores de sentido, se detecta que, en los primeros tres episodios, la serie presenta esa desconexión paternal mediante límites físicos, cuando le cierra las puertas del laboratorio a Aureliano y dice “afuera” (episodio 2, *Es como un temblor de tierra*, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024, 00:06:00), mediante sonidos leves o composiciones que muestran al patriarca en su laboratorio (Figura 1) dando la espalda a sus hijos, concentrado en su labor.



Figura 1. Screenshot de “Es como un temblor de tierra”, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).
Fuente: <https://www.netflix.com/>

Sin embargo, el símbolo que mejor representa el total declive de José Arcadio como figura paterna, de cuidado, norma y afecto, es el árbol de castaño, donde sus propios hijos lo amarran durante el episodio 4, *El castaño*, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024). Así se invierte la jerarquía, pues el padre ahora está subordinado física y simbólicamente a sus hijos, quienes lo inmovilizan para contener sus arrebatos violentos, y constituye una repetición de una acción similar que se analiza más adelante cuando Úrsula inmoviliza a Rebeca en una silla.

En la serie, ese tipo de prácticas de dominación y violencia directa en el sentido de Galtung (2016, 150), son también ejemplo de las actitudes del patriarca quien, tras el asesinato inicial, comparte la culpa con su esposa, aunque su accionar obedece a una reacción impulsiva y violenta independiente (síntoma de anomia reflexiva) que anticipa el colapso normativo. Dicha escena, desarrollada en un ambiente casi de penumbra, que alude al hecho violento, muestra a José Arcadio Buendía sosteniendo una amenazante lanza, a solo unos centímetros de Úrsula, mientras dice: “Sí parís iguanas, vamos a criar iguanas, pero no va a haber más muertos en este pueblo por culpa nuestra” (episodio 1, 00:13:25).

El patriarca también propicia la anomia a nivel social porque en el pueblo goza de seguidores, los campesinos y sus propios hijos, que repiten y apoyan sus comportamientos. En el episodio 4, José Arcadio rechaza tajantemente la autoridad legal de Apolinar Moscote cuando dice con tono desafiante mientras rompe el nombramiento del corregidor: “Aquí no mandamos con papeles” (episodio 4, 01:19:00) al tiempo que la iluminación contrastada (José Arcadio en sombras y Moscote en la luz), y un cierre paulatino del encuadre, lo ubican en posición confrontativa frente a la figura de autoridad de Macondo (Figura 2).



Figura 2. Screenshot de “El castaño”, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).

Fuente: <https://www.netflix.com/>



Figura 3. Screenshot de “El castaño”, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).

Fuente: <https://www.netflix.com/>

En este plano general en picado, se destaca el vestuario claro de Apolinar Moscote, centrado y en horizontal, utilizando el mismo recurso del contraste para diferenciar la posición ideológica de los personajes, al tiempo que el espacio organiza las jerarquías (Figura 3). José Arcadio, vestido de tono oscuro y terroso, va al frente y se impone utilizando la violencia directa y la fuerza física para trasladar y reemplazar a la figura de autoridad legal, un Corregidor totalmente desprovisto de dignidad y voz, al no oponer resistencia frente a lo que sucede (episodio 4, 00:01:50).

La matriarca

La relación de Úrsula con sus hijos, marcada por la autoridad tradicional de Weber (1958), se centra en el cuidado y el control. La serie lo presenta mediante el manejo del espacio y los elementos de arte, en los muebles clásicos e inanimados de madera dura y visualmente pesada, que forman parte de su hogar. La casa y los objetos se convierten en símbolos de su control y de su personalidad. El montaje la muestra omnipresente en el hogar y como figura proveedora con su emprendimiento de dulces, sin acercarse a lo que Bernal Martínez (2008, 16) considera su labor materna, cuidar el crecimiento de sus hijos y darles amor. Aunque se ve una cercanía física con ellos, no hay mayor evidencia de cercanía emocional o afectividad, la mayoría de las veces que se dirige a sus hijos es en modo imperativo: “Ajá, niños, ¡levántense!” (episodio 2, 00:39:19), “Amaranta, Rebeca, ¡a comer!” (episodio 3, Un daguerrotipo de Dios, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024, 00:09:57).

Siguiendo el tercer episodio, es posible identificar, por medio de algunas escenas, los varios tipos de violencia que ejerce la madre hacia sus hijos y nietos. Úrsula obliga a Rebeca a tomar una mezcla, manteniendo a la niña amarrada a una silla y diciendo con firmeza, en un plano cerrado: “En esta casa no manda ella, mando yo” (episodio 3, 00:14:25), lo cual representa una declaración de autoridad coercitiva relacionada con lo que Foucault (2002 [1975], 27-28) llama ejercicio microfísico del poder, dentro de la casa (Figura 4). Úrsula domina el espacio del hogar, regula comportamientos, impone su voluntad y sanciona cuando no lo consigue. Esto también se percibe cuando le grita a Arcadio, dando un fuerte golpe a la mesa del comedor: “Te callas ya mismo” (episodio 5, Remedios Moscote, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024, 00:20:53), lo cual se corresponde con la violencia directa de Galtung (2016, 150) que combina aspectos psicológicos y verbales. También alude a la violencia simbólica de Bourdieu (2000, 12) pues con la forma en que se expresa busca intimidar.



Figura 4. Screenshot de “Un daguerrotipo de Dios”, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).
Fuente: <https://www.netflix.com/>

De igual manera, Úrsula encierra a Rebeca como castigo por negarse a comer (00:11:41), ante la mirada pasiva y miedosa de José Arcadio y de toda la familia, lo cual demuestra que la violencia intrafamiliar, como modo de relación de los Buendía, se encuentra normalizada y aceptada.



Figura 5. Screenshot de “Un daguerrotipo de Dios”, *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).
Fuente: <https://www.netflix.com/>

El castaño funciona nuevamente como símbolo (Figura 5), en este caso de separación espacial y emocional. A la izquierda, el niño Arcadio luce aislado. Úrsula, a la derecha verbaliza su rechazo: “No sé en qué momento esta casa se convirtió en un orfanato. Como si no fuera suficiente con Arcadio” (episodio 3, 00:03:33). Con esta frase le otorga al espacio del hogar una connotación funcional que lo desproveen de su carácter de unidad familiar para catalogarlo únicamente como espacio de mera crianza. También le dice a Arcadio que estar ahí, no lo hace parte de la familia.

4.3. Segunda generación: repetición de patrones, desestructuración familiar y desajustes normativos

Conforme lo dice la OMS (2024) cuando se refiere a los factores de riesgo que favorecen el maltrato infantil intrafamiliar: la violencia recibida por los padres, su dificultad para controlar sus propios impulsos, el desapego emocional y las costumbres sociales que promueven la violencia; dentro del hogar Buendía, estos son factores que persisten. La distancia afectiva y normativa en el núcleo familiar, se replica así en actitudes rebeldes y anómicas. Principalmente, los varones de la segunda y tercera generación actúan tan individualistas y distantes como el patriarca e igualmente pierden el sentido de respeto por la autoridad tradicional y legal.

Por otro lado, de acuerdo con los modos de adaptación a la sociedad de Merton (1938, 676), los Buendía, están lejos de adoptar el “modo conformidad”, único asociado a la estabilidad social. La mayoría, realiza prácticas sostenidas en el tiempo que los sitúan en el “modo retraimiento”. A través del montaje y los planos generales se los muestra frecuentemente aislados (síntoma de anomia reflexiva). El “modo rebelión”, lo ocupan Arcadio y Aureliano porque pretenden sustituir el orden existente sin importar los medios (anomia), lo cual produce el rompimiento definitivo del orden social y familiar.

El caso de Aureliano Buendía es único porque la serie lo marca desde niño con la violencia. Al inicio del segundo episodio, aparece en una escena que augura su futura implicación en la guerra, sumergido en el agua y rodeado de cadáveres (Figura 6). Aquí la paleta de colores no dice tanto como el hecho de situarlo solo en medio de cuerpos masacrados.



Figura 6. Screenshot de “Es como un temblor de tierra”. *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).

Fuente: <https://www.netflix.com/>

Aureliano también es el personaje que mejor encarna la herencia anómica de su padre y los modos autoritarios de su madre. Justificado en sus propósitos liberales, se toma el poder por la fuerza. En el episodio 6 (El coronel Aureliano

Buendía, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024) se lo muestra en un plano medio contrapicado que subraya la altura y poderío de un personaje que instaura la guerra, con la frase “Soy el que manda” (en lengua wayú, 00:45:41) y “Soy el coronel Aureliano Buendía” (00:55:33). Así, continúa con los patrones de anomia intergeneracionales en un plano físico, pues abandona la crianza de Aureliano José.

El uso de las armas y la fuerza bruta, parece que compensa las inseguridades de un personaje frágil en relación con otros del mismo contexto ficcional. Aquí la corporalidad juega un papel muy importante, ya que Aureliano es un personaje alto, pero delgado, cuya postura cambia para proyectar autoridad, al estar respaldado por armas y seguidores.

Cuando Úrsula lo incita a desistir de sus ideas de guerra en los episodios 6 y 8, el coronel Aureliano Buendía se niega. El episodio octavo, demuestra con la puesta en escena, la posición superior, al menos moralmente, de Úrsula frente a Aureliano, porque, aunque con expresión rígida, éste la recibe sentado, haciendo que ella luzca más grande (00:54:32). Pero, el rechazo que recibe también demuestra que la autoridad familiar ha perdido su valor, en un signo claro de la anomia reflexiva de Meshcheryakova y Vasilenko (2023).

En este contexto, la ruptura de la autoridad familiar se materializa con profundidad en el episodio 6, cuando Rebeca y José Arcadio II advierten a su madre que se van a casar y que no están pidiendo permiso. Además, Rebeca repite el gesto de Úrsula, en el episodio 5, de golpear la mesa, en una escena que refleja la anomia de unos hijos que atropellan la autoridad materna, que pierden los límites morales, no temen la penalidad y reproducen conductas impositivas como forma de relación. Así mismo, la serie traduce el sentimiento de rencor de José Arcadio II hacia su padre con una escena íntima, en un plano cerrado, que lo aísla y acentúa su soledad, donde confiesa a su amante: “Me humilla, me sigue tratando como si fuera un niño... Yo no me pienso encerrar otra vez en ese laboratorio, yo voy a hacer mi propia vida” (episodio 2, 00:34:58). Frase en la que verbaliza la “humillación” y el control y en la que se cambia su subordinación por el rechazo de la autoridad, en una actitud anómica.

4.4. La herencia de los Buendía, la expansión de la violencia en Macondo



Figura 7. Screenshot de “Un daguerrotipo de Dios”. *Cien años de soledad* (Netflix, 2024).
Fuente: <https://www.netflix.com/>

El motivo del uroboros, asociado por medio del montaje (fundido a negro) a la figura de José Arcadio Buendía (episodio 3, 00:31:19, Figura 7), es presentado al menos en dos episodios, en los que alude a la repetición cíclica de la violencia, el desorden y la anomia en Macondo. En este sentido, la serie exhibe la violencia directa en el sentido de Galtung (2016, 150) de principio a fin. En el primer episodio es José Arcadio Buendía quien instaura la violencia por medio de un asesinato mientras que, al término de la primera temporada, el episodio octavo, con una elipsis larga y la voz del narrador, unifica la muerte del patriarca con el arraigo y la expansión de su semilla de violencia en todo el pueblo a través de sus descendientes, Aureliano y Arcadio, quienes desatan la desintegración social, la guerra y el asesinato de múltiples personas.

Consecuentemente, los códigos audiovisuales proyectan la crisis intrafamiliar a nivel social. En la toma cenital de la marcha fúnebre, se visualiza al pueblo de Macondo, saturado y luminoso, cubierto de flores amarillas, un color asociado tradicionalmente con la esperanza, ahora convertido en color del duelo generalizado (episodio 8, *Tantas flores cayeron del cielo*, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024, 00:51:12). Esto sugiere que lo que afecta a la familia Buendía, repercute también en el contexto social, lo cual es una estrategia narrativa del realismo mágico¹, para que lo sobrenatural y la violencia en Macondo adquieran la misma naturalidad, acorde a la propuesta de Cascón (2006, 114-115) quien señala la cercana relación entre lo cotidiano y lo fantástico en el realismo mágico. Así, la estructura mitológica y la idea que predomina en la novela, de que todo está predestinado (Koniecki, 2011, 38), se traslada a la pantalla, como si la ineficacia de la autoridad, la falta de amor, el desorden y la violencia fueran inevitables.

4.5. Violencia generalizada en Macondo, de la mano de la segunda y tercera generación Buendía

Aureliano y Arcadio utilizan la violencia tal como lo especifica Foucault (2000 [1976]), como instrumento de poder: ordenan fusilamientos, ejercen autoritarismo militar y colocan a Macondo frente a una guerra civil (episodio 7, Arcadio y el paraíso liberal, *Cien años de soledad*, Netflix, 2024). El montaje transmite lo abrupto de la violencia con la aceleración del ritmo y el uso de cortes secos de edición en las ejecuciones que dirige Arcadio. Asimismo, el recurso del contraste de sonido señala la violencia en la escena donde Arcadio desayuna junto a su familia, pues la calma del momento es interrumpida por gritos de terror que alertan de la invasión de los conservadores (episodio 7, 00:48:59).

De igual modo, la violencia del régimen militar en Macondo se refleja en los símbolos de poder del uniforme de Arcadio. Una fotografía previa indica que su vestimenta está inspirada en la de Napoleón Bonaparte, y otros objetos como la espada o las armas, aluden más directamente a la muerte. La serie además presenta a Arcadio en un plano contrapicado que lo denota como intimidante (episodio 7, 00:01:00) y con su expresión corporal transmite la frialdad y el distanciamiento de un líder autoritario y déspota.

Dicho episodio, expone abiertamente la violencia con la secuencia inicial de varias imágenes de niños armados, que más adelante practican para matar (00:13:01), un hecho que direcciona nuevamente hacia la violencia directa de Galtung (2016, 150) y se acompaña de un diseño sonoro que invade la atmósfera cotidiana de Macondo (00:39:17) con leves subidas en la frecuencia ambiental durante las prácticas de tiro que dirige Arcadio (Figura 8).

1 El realismo mágico es un estilo utilizado en la literatura y en otros medios como el audiovisual, y consiste en mezclar eventos reales con otros considerados maravillosos.



Figura 8. Screenshot de "Arcadio y el paraíso liberal", *Cien años de soledad* (Netflix, 2024, 00:00:52).
Fuente: <https://www.netflix.com/>

Igualmente, el sonido de los tambores militares tras la discusión entre Apolinar Moscote y José Arcadio, se extiende hasta la caminata de la señora Moscote y sus hijas (episodio 4, 00:07:15 a 00:07:28), lo que refuerza una atmósfera dictatorial donde el autoritarismo y la violencia de los líderes liberales, Aureliano y Arcadio, no son la excepción sino la regla que rige en el ambiente ficcional y ejemplifica lo que Chion (1993, 21) describe como influencia mutua entre la imagen y el sonido.

4.6. Un matrimonio como práctica social que normaliza la violencia

Para concluir este análisis, se recapitula el matrimonio y la recepción de Remedios Moscote y Aureliano Buendía en el episodio 5, donde se naturaliza una situación de maltrato infantil y se expone la violencia estructural de una unión en condición de desigualdad entre un adulto y una niña.

La puesta en escena acentúa la separación. La alfombra es el objeto que divide visualmente a las dos familias, mientras que el encuadre centrado en el sacerdote, de vestuario claro, al igual que el de los Moscote, contrasta con la penumbra que envuelve a los Buendía (Figura 9) y marca el orden moral impuesto por el Estado y la Iglesia sobre la institución familiar y social. El monólogo del cura: "Que esta unión sea un ejemplo para todos, para que se mantengan del lado que deben ser las cosas, tal y como don Apolinar Moscote lo trajo aquí a Macondo..." (episodio 5, 00:07:28) refuerza un escenario de manipulación social, que coincide con la idea de Durkheim (1993 [1912]) cuando habla de la utilización de los ritos para institucionalizar las normas y legitimar pensamientos colectivos.

La expresión corporal plasma visualmente ese desequilibrio de poderes. El cuerpo de Remedios, pequeño y frágil, se percibe subordinado, al estar flanqueado por dos figuras masculinas adultas, una de ellas la de Aureliano, su esposo, quien luce rígido y dominante, en orden con lo que Foucault (2002 [1975], 125-126) llama la exposición del cuerpo sometido a relaciones de poder. Desde una perspectiva de género, esta imagen, disfrazada por la impronta legal otorgada por la autoridad religiosa, plasma el dominio masculino sobre el femenino y resume lo que Bourdieu (2000, 12) llama violencia simbólica.



Figura 9. Screenshot de “Remedios Moscote”. *Cien años de soledad* (Netflix, 2024, 00:05:49).

Fuente: <https://www.netflix.com/>

El sonido, que según Chion (1993, 45) puntúa la percepción emocional del espectador, en esta escena, refuerza una solemnidad fría, una atmósfera tensa, desconexa y sin afecto, con pasos medidos, murmullos, y pequeños silencios, que más que voluntad, remiten hacia la obediencia silenciosa y sumisa de Remedios, quien se casa por orden de su padre y a la de una familia Buendía participando de una boda religiosa por requisito de los Moscote.



Figura 10. Screenshot de “Remedios Moscote”. *Cien años de soledad* (Netflix, 2024, 00:05:49).

Fuente: <https://www.netflix.com/>

En la Figura 10, aparece un nuevo dispositivo de separación, el pastel. Asimismo, en el lado de Remedios destaca la luz más fuerte y los elementos de tonos claros. Por otro lado, la imposición como modo de violencia, aparece desde la secuencia de la pedida de mano en el episodio 4 (Netflix, 2024, 00:26:42), donde al ritmo de música clásica y con un montaje poético, que simula una danza de actividades protocolarias, se pacta el matrimonio eclesástico, mediante un uso repetido de recursos audiovisuales: silencios contenidos, iluminación cálida y tenue, los Buendía de trajes oscuros y los Moscote de trajes claros.

Dicha secuencia resulta muy relevante a nivel sociocultural, ya que en la novela se alude a la inmadurez biológica de la niña con un tono humillante cuando Apolinar Moscote dice: «Aurelito pone sus ojos precisamente en la única que todavía se orina en la cama» (García Márquez, 2023 [1968], 91). En la serie esto se traslada con una variación que actualiza la representación de la niñez a sensibilidades del contexto actual, pero aún se asocia a la violencia simbólica

de Bourdieu (2000, 12) porque, a diferencia de la novela, hace énfasis en la condición infantil de la novia: “Aureliano se fija precisamente en la que todavía juega con muñecas” (00:28:20).

5. Discusión y conclusión

El análisis realizado a la serie *Cien años de soledad* (2024) confirma la hipótesis inicial: la violencia en Macondo se gesta en el hogar Buendía y en sus prácticas de crianza distantes, que siguen un patrón repetido intergeneracionalmente: una autoridad violenta que genera anomia y más violencia. En este plano destacan los padres, José Arcadio Buendía, que manifiesta todos los vicios antes mencionados, y Úrsula, que es autoritaria y violenta. En consecuencia, la segunda y tercera generación repiten las mismas dinámicas y las llevan a Macondo, donde ejercen el poder sin ética, por medio de la imposición y la penalidad, en una actitud de anomia que se percibe más profunda que la del patriarca, y cuyas decisiones radicales agrandan el alcance de la violencia.

La forma y la puesta en escena de esta serie transmiten significados complejos de orden social y cultural que la sociología empírica no siempre aborda con tal profundidad. Esta obra presenta las dinámicas de autoridad, anomia y violencia con pequeños ajustes narrativos visualmente impactantes: amarrar a un personaje o golpear la mesa frente a todos. También se concluye que los recursos formales, no solo acompañan la representación de estas dinámicas, además las convierten en experiencias perceptivas.

Desde la fotografía, con contrastes de luz, paletas de color, o la composición del encuadre, se distribuye el espacio-tiempo para otorgar jerarquía a los personajes, para aislarlos o para destacar gestos de odio o inconformidad. El montaje, con elipsis cortas y largas, aumento o disminución del ritmo, presenta a la violencia como un patrón repetitivo. De igual modo, el sonido crea la tensión de ciertas escenas de confrontación entre los personajes. Mientras que, el diseño de arte, por medio de las formas y texturas de los objetos, la caracterización de los personajes, la presencia de símbolos de separación, dígame una alfombra, el tronco de un árbol, un pastel de bodas o la misma casa, ayuda a marcar esa distancia afectiva y normativa. Asimismo, la corporalidad de los actores materializa la violencia o sumisión y desde sus gestos, posturas o miradas, expresa emociones y pensamientos que no verbalizan. Finalmente, la serialidad contribuye a darle una forma progresiva a estos conflictos de modo que surgen y se reproducen a través de las generaciones de forma natural.

Los diferentes tipos de violencia representados en esta serie trascienden la ficción y remiten a hechos que históricamente prevalecen en el contexto latinoamericano, donde las políticas sociales no han logrado corregir efectivamente sus desigualdades estructurales. Desde esta perspectiva, la familia Buendía es una microsociedad referente de lo que sucede a nivel social, en lo que respecta a diversos conflictos como la desigualdad de género, que según el director del CELADE, Simone Cecchini (en “DW Cómo te afecta”, 2025, 12:52) es un problema cultural actual que aparece de manera sistemática: “El corazón del asunto es la desigualdad de género [...] en la mayoría de los países, las mujeres absorben el trabajo de cuidado [...] de sus hijos”.

Una proyección para esta investigación consiste en analizar, desde el espectro semiótico, otras ficciones seriales, para entender cómo los medios audiovisuales representan la violencia y su relación con la anomia y las dinámicas intrafamiliares, verificar sus orígenes comunes o generar matrices de signo-significado sociológico.

Referencias bibliográficas

- Benavides, A. (2014). *La soledad de Macondo o la salvación por la memoria*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Bernal Martínez, A. (2008). Autoridad y educación familiar: aportaciones desde la psicología aplicada a la familia. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 4 (1), 13-22.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama (obra original publicada en 1998).
- Calvo de Castro, P. (2025). Reseña de *Literatura en streaming. Adaptación literaria en las series de TV españolas (2020-2024)*, de P. Sangro Colón (Coord.). *ZER*, 30 (59), 155.
- Cascón, J. (2006). Realismo mágico: historia e intrahistoria en el cine iberoamericano. *Trocadero*, 18, 113-126.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cruz Quintana, F. (2024). Sinergias laborales entre la industria editorial y las industrias del audiovisual: adaptaciones literarias en producciones audiovisuales. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 23 (47), 79-94. <https://doi.org/10.55738/alaic.v23i47.1193>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Durkheim, É. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial (obra original publicada en 1912).
- DW Cómo te afecta (2025). Por qué tantos latinoamericanos ya no quieren tener hijos [Video]. *YouTube*. Rescatado de: https://www.youtube.com/watch?v=f3pd_4CZN2M
- Echavarría, P. (2021). *Heridas sobre la violencia y el espacio doméstico en Cien años de soledad*. Trabajo de fin de Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film theory. An introduction through the senses*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina (obra original publicada en 1975).
- Francescutti, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 42, 137-161. <https://doi.org/10.5944/empiria.42.2019.23255>
- Galán Fajardo, E. (2008). Televisión iberoamericana: Mujer, realidad social y ficción. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 97, 44-49
- Galtung, J. (2016). La violencia cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, 183, 147-168.
- García Márquez, G. (2023). *Cien años de soledad*. México: Penguin Random House Grupo Editorial (obra original publicada en 1968).
- Gelado Marcos, R. (2026). Reseña de *Literatura en streaming. Adaptación literaria en las series de TV españolas (2020-2024)*. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 42, 551-554.
- Gómez-Díaz, R., & Agustín-Lacruz, C. (2025). *Con Netflix y a lo loco. Aprender y entretenerse*. Barcelona: Editorial UOC.
- González Bermejo, E. (1970). García Márquez: ahora doscientos años de soledad. *Triunfo*, 25 (441), 12-18. Rescatado de: <http://hdl.handle.net/10366/43624>
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-94316-9>

- Jiménez de Zimmerman, D., León, M., & Soria, M. (2006). Anomia en la familia. Una situación de marginalidad social. Presentado en las *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 475-477. Rescatado de: <https://www.aacademica.org/000-039/402>
- Koniecki, S. (2011). *Mito y razón en Cien años de soledad*. Tesis de Doctorado en Lingüística General y Teoría de la Literatura. Granada: Universidad de Granada.
- López, M., & Nicolás, M. (2015). El análisis de series de televisión. Construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas. Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 22-39.
- Martín, M. (2002). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.
- Merton, R. (1938). Social Structure and Anomie. *American Sociological Review*, 3 (5), 672-682. <https://doi.org/10.2307/2084686>
- Meshcheryakova, N., & Vasilenko, L. (2023). The new social developments of Durkheim and Merton theories on anomie in modern society. *Social Evolution & History*, enero, 102-122. <https://doi.org/10.30884/seh/2023.01.05>
- Metz, C. (1972). Más allá de la analogía, la imagen. En *Análisis de las imágenes* (pp. 9-22). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: NYU Press.
- Organización Mundial de la Salud (2024). Maltrato infantil. Rescatado de: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/child-maltreatment>
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Pérez Bowie, J. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Morán, E. (2021). Cuando Netflix mató (definitivamente) a la televisión de calidad. Un análisis de las tramas y los nudos de acción en sus pilotos originales de drama (2014-2018). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27 (4), 1163-1174 <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.72407>
- Quiñones Rodríguez, M. C., Arias López, Y., Delgado Martínez, E. M., & Tejera Valdés, A. J. (2011). Violencia intrafamiliar desde un enfoque de género. *Mediciego*, 17 (2).
- Robledo-Ramón, P., & García, J. (2008). El contexto familiar y su papel en el desarrollo socio-emocional de los niños. Revisión de estudios empíricos. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 4 (1), 75-82.
- Rodríguez Díaz, Á. (ed.) (2015). *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Madrid: Dykinson.
- Suárez, P., & Vélez, M. (2018). El papel de la familia en el desarrollo social del niño: una mirada desde la afectividad, la comunicación familiar y estilos de educación parental. *Psicoespacios*, 12 (20), 173-197. <https://doi.org/10.25057/21452776.1046>
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Tahull, J., & Montero, Y., (2018). Sociedad, familia y escuela en la postmodernidad. Interacciones turbulentas, relativismo y anomia. *Revista Análisis*, 50 (93), 427-447.
- Tissert, Y., Carbonell, N., & Palma, J. (2019). La orientación educativa a la familia del adolescente desde la escuela de educación familiar. En M. Tolozano (Coords.), *Memorias del quinto congreso internacional de ciencias pedagógicas de Ecuador. Aprendizaje en la sociedad del conocimiento modelos, experiencias y propuestos* (pp. 1622-1632). Guayaquil: Instituto Superior Tecnológico Bolivariano.
- Vera, J., Bautista, G., & Ramírez, M. (2014). Efectos de la anomia, alienación y confianza en la conducta antisocial en jóvenes fuera del sistema escolar y laboral. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, 14 (27), 155-164.

Vega Suriaga, E. (2025). Adolescencia y el rearme de la masculinidad violenta. *Wambra Medio Comunitario*. Rescatado de: <https://wambra.ec/adolescencia-el-rearme-de-masculinidad-violenta/>

Weber, M. (1958). The three types of legitimate rule. *Berkeley Publications in Society and Institutions*, 4 (1), 1-11.

Filmografía

Cien años de soledad (Alex García López y Laura Mora, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 1, *Macondo* (Alex García, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 2, *Es como un temblor de tierra* (Alex García, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 3, *Un daguerrotipo de Dios* (Alex García, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 7, *Arcadio y el paraíso liberal* (Alex García, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 8, *Tantas flores cayeron del cielo* (Alex García, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 4, *El castaño* (Laura Mora, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 5, *Remedios Moscote* (Laura Mora, 2024)

Cien años de soledad. Episodio 6, *El coronel Aureliano Buendía* (Laura Mora, 2024)

Los reyes del mundo (Laura Mora, 2024)

Matar a Jesús (Laura Mora, 2024)

Videografía:

Cien años de soledad. Primera Parte. Tráiler oficial (Netflix, 2024)

Reseñas curriculares

Argemiro Moreno Torres es doctorando en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Málaga (España) y docente de Cine y TV en la Universidad Manuela Beltrán en Bogotá. Es máster en guion cinematográfico y series de televisión por la Universidad Rey Juan Carlos, España. Como guionista y director ha trabajado en los cortometrajes *El último desayuno* (2023) y *Madres* (2021). Es autor del libro *Cuidado, su guionista puede estar tramando algo* (2022) y de relatos en los libros *El faro* (2022) y *El tiempo a todas horas* (2023).

María Apolo Ramírez es doctoranda en Humanidades en la Universidad de La Rioja (España), licenciada en Diseño y Producción Audiovisual por la ESPOL (Ecuador) y máster en guion cinematográfico y series de televisión de la Universidad Rey Juan Carlos (España). Es docente universitaria de medios audiovisuales en Colombia y autora del libro *Guía para escribir un guion* (2024). Actualmente forma parte de la Academia colombiana de cinematografía como parte de los proyectos Macondo y miembro del listado ecuatoriano del audiovisual LEA.

Declaraciones:

Los autores declaran que, en la elaboración del presente artículo, no se han utilizado herramientas de inteligencia artificial.

Un avance abreviado de este trabajo fue presentado en el XVI Simposio de Investigaciones UMB y será publicado en sus memorias.



Imagen: Fernanda Echeverría