Leonardo Murolo, 2019

Series web en la Argentina

Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial

ISBN 978-987-558-661-1

Uno de los temas que se ha abordado poco y desde una perspectiva impresionista y no sistemática, es el del desarrollo de las webseries en nuestro país. Leonardo Murolo, quien desde 2009 se ocupa de describir el funcionamiento de las pantallas en el actual ecosistema mediático, asumió en *Series web de la Argentina*, libro publicado por la Universidad Nacional de Quilmes, la tarea de encararlo rigurosamente.

La índole pionera del trabajo, impulsada, sin duda, por la naturaleza del fenómeno, llevó a su autor a delimitarlo como objeto de estudio, esto es -y entre cosas-, a definirlo conceptualmente buscando establecer qué cualidades lo distinguen de otros tipos de textos, con los que, por compartir, a su vez, ciertos rasgos, se emparienta. De ahí que, a pesar de que el libro se centra sólo en el análisis de representantes del régimen ficcional, su autor no olvida explicitar que las series web se inscriben tanto en dicho régimen como en el documental. No olvida tampoco que no se las puede vincular con un género determinado. Es que, como su propio nombre lo delata, estamos en presencia de una de las manifestaciones del serial, formato que caracteriza a aquellos textos que se difunden a través de entregas periódicas y que, cuando se trata de narraciones audiovisuales, pueden presentarse, como señala Murolo, bajo la forma de la tira o la del programa unitario, o también hibridarse, dando lugar así a combinatorias más simples o más complejas. En el serial audiovisual, la duración puede adquirir mayor o menor relevancia. En el caso de las series web, una de las dos dimensiones que ella presenta, la de la extensión de los capítulos[1], es significativa. Al respecto, cada vez que Murolo nombra las características que aquellas poseen, no deja de mencionarla. Lo hace a través de una de sus actualizaciones, la brevedad, a la que considera el atributo más destacado de los textos del formato. El autor no pone el acento en que tal cualidad permite que las series web formen parte de las llamadas “formas mínimas”, clase que incluye, en el campo literario donde surgieron, las “microficciones -también denominadas microrrelatos-. Su punto de vista se detiene, en cambio, en el hecho de que la brevedad es un rasgo que, por un lado, distingue a las web series de otras narraciones seriadas, sean éstas cinematográficas o televisivas y ficcionales o no ficcionales; y, por otro, las vincula con producciones que también pueblan internet y que pueden, o bien haberse “originado” allí (tutoriales y producciones de youtubers y booktubers, *gifs*), o bien proceder de emplazamientos mediáticos de las pantallas del cine o de la televisión (trailers de films y videoclips musicales) (12).

Lo recién planteado posibilita advertir uno de los principales pilares que sostienen la estructura general del libro: la operatoria comparativa. Esta base del andamiaje analítico se pone en juego respecto de las series web en su relación con las narrativas audiovisuales ficcionales que se manifiestan en las “viejas” y las “nuevas” pantallas (cine y televisión, entre las primeras y, por

[1] La otra es la de la cantidad de capítulos.

supuesto, internet y teléfonos móviles, entre las segundas), y, en ocasiones, también respecto de las propias pantallas / medios. Cabe aquí señalar el criterio en función del que se efectúan los cotejos: la condición "original" o "derivada" de los espacios de locación mediática de los textos y los formatos.

Pero lo planteado permite también entrever algo. Deja traslucir el principio que conceptualmente preside la configuración de *Series web en Argentina*: la idea -sólidamente establecida en las investigaciones que examinan las prácticas artísticas, en particular, y, en general, todo tipo de fenómeno discursivo-, de que la incursión en el escenario textual de un nuevo medio, soporte o arte, entraña el "traslado" a este de géneros y procedimientos constructivos puestos en obra en textos de medios, soportes, artes, lenguajes que le precedieron.

En el estudio que reseñamos, es el pensamiento de McLuhan[2] de que "todo nuevo género tiene como contenido un viejo medio" (10), el que, por decirlo rápidamente, oficia de premisa de muchas de las aseveraciones que en él se despliegan. Así, se señala que internet "se apropia de los lenguajes [de los "viejos" medios] y los mixtura recreando el propio, denominado multimedia", en el que se conjugan la prensa escrita, la radio y la televisión, y se articulan sus "lenguajes: la escritura, el sonido, la imagen" fija y en movimiento (11-12) bajo la tutela de la interactividad, "factor diferencial del medio para con (…) [sus] predecesores". (12)

En el mismo sentido se expresa pero ahora específicamente en relación con las series web que "[a] pesar de no tratarse ni de cine ni de televisión [ellas] exploran y explotan el lenguaje audiovisual teniendo como espejo intertextual las pantallas tradicionales" (14).

En otra oración que asume el aspecto de un razonamiento, y en la que se afirma que "si todo formato tiene como contenido un viejo formato, las series web no son ni cine ni televisión pero a la vez suponen una versión de aquellos", la expresión "con la incorporación de las características de internet" (13), que la completa, nos proporciona la pista del modo en que Murolo enfrenta el tratamiento de un tópico crucial cuando se contempla analíticamente la "migración" de temas, motivos, recursos configuracionales de un texto a otro, de un formato a otro, de un medio a otro, el de las permanencias y los cambios. La dilucidación de este asunto que todo "pasaje" -por comportar transformaciones de variada trascendencia discursiva-, pone sobre el tapete, se encauza en el libro a través de lo que Murolo identifica como uno de los desafíos que las series web deben afrontar. En palabras del autor, se trata de alcanzar e ir actualizando "una identidad propia en relación con la alfabetización previa de las audiencias" (86), una identidad que esté en condiciones de proponer "una nueva educación de la mirada, construir un gusto, afianzar las lógicas de decodificación (…) y de ofrecer un repertorio temático tan o más amplio que el del cine y la televisión" (91).

Sobre este punto, y luego de remarcar entre otras particularidades que "la duración y la cantidad de capítulos [son] las primeras variables a tener en cuenta" [86], Murolo plantea que la innovación (que aquí se articula con la conformación de las series web como industria cultural) se afirma en una "producción que presta atención a [ciertas] dimensiones de consumo para traducirlas en narrativa" (90). Tales dimensiones, fundadas en la "interactividad con los realizadores y la interacción con otros espectadores por medio de comentarios en foros o en la misma página de reproducción" (89), son, entre otras, las que delinean el tipo de lector ideal que las web series proponen: "un público joven que asume otras narrativas propias de internet (…), que está (…) acostumbrad[o] a un uso hipervincular [y] de multiatención" (90), que es miembro de "una generación que se encuentra familiarizado con (…) [las tecnologías digitales] y que a la vez tuvo la oportunidad de incorporar lógicas de la televisión, la fotografía y el diseño" (91)

[2] Murolo lo recuerda cuando hace foco en el lenguaje audiovisual.

El libro, como enunciamos, presta atención a las pantallas y efectúa confrontaciones entre ellas. En ocasiones dichas confrontaciones posibilitan exponer propiedades del dispositivo tecnológico. Cuando esto sucede se resaltan aspectos o características que remiten al "soporte y [a] las condiciones de visionado" (20) que el mismo permite o impone, así como se consigna la incidencia que tales características ejercen sobre "las dinámicas de producción específicas" (20). En tal sentido, por ejemplo, se mencionan la instantaneidad y "la posibilidad de la interactividad que singulariza a internet y sus plataformas, frente a la televisión y el cine", o se recuerda que "el teléfono móvil se lleva en el bolsillo (…) [lo que motiva que sus] realizaciones puedan verse en cualquier momento y lugar"; y que, a diferencia de la televisión que [es capaz de interpelar] a un grupo de personas, la pantalla del teléfono invoca la atención de un solo usuario" (20)

Ahora bien, en ciertos párrafos, a planteos de esta índole se le yuxtaponen otros que exceden las observaciones sobre los condicionamientos que el dispositivo tecnológico puede llegar a establecer o, simplemente, a sugerir. Esto se vislumbra, por ejemplo, cuando se indica que las series web "buscaban (…) satisfacer la demanda de historias por parte de televidentes que comenzaban a adoptar la práctica del video bajo demanda de internet". O cuando se asevera que las audiencias de las versiones de series web producidas para telefonía móvil -al igual que las de internet- son "audiencias ocupadas (…) que en las mismas pantallas realizan [además de mirarlas] otras acciones" y que, tratándose de ficciones para tales dispositivos "el usuario debe buscarlas, descargarlas y en algunos casos pagar por ellas", todo lo cual promovería, a fin de que aquél se sintiera "interpelado y atraído", que los episodios fueran "más breves, [que poseyeran] un ritmo narrativo más acelerado y (…) [que presentaran una] cantidad [menor] de personajes y acciones" (20).

Como puede apreciarse, las propiedades que acabamos de citar no responden sólo a las restricciones/posibilidades a las que su dispositivo las somete o las habilita; reenvían también a la intervención de otro elemento, el de los llamados "usos y apropiaciones". Los "usos y apropiaciones" constituye otro de los pilares -en este caso se trata de un mojón conceptual- del libro, pilar que, si nos atenemos a la magnitud que alcanza su influencia no sólo en éste sino también en otros trabajos de Murolo, merece ser considerado uno de los ejes rectores de su posición teórico-metodológica.

Circunscribiéndonos nuevamente a *Series web en la Argentina,* es oportuno indicar que la propuesta investigativa postula la necesidad de

> generar un esquema de comprensión [de las series web] que [no sólo] no olvide las viejas pantallas y la regla histórica de colonización de las nuevas (…) [, sino] que advierta [también] las incipientes lógicas narrativas [que hallan fundamento en] los usos y apropiaciones" (12)

Al atender a la cuestión de los "usos y apropiaciones", Murolo hace hincapié en las maneras en que "espectadores y audiencias acceden y consumen las narraciones" (10). Estas maneras atañen, como puede ya advertirse en la cita, a dos órdenes: el del posicionamiento espectatorial ante los objetos discursivos que se producen y circulan en las distintas pantallas y el de los rasgos textuales de tales objetos que se van afianzando a través del tiempo hasta cristalizar en convenciones. De ahí que el autor traiga a la memoria

> que el cine se asienta en un ritual (…) [pues] la práctica se configura como un momento único alejado de la cotidianeidad del hogar [y con] la compañía de una multitud de desconocidos que comparten las reglas de ese esporádico y medido vivir juntos: el silencio y la quietud"; (Ibídem)

y que la televisión

> se asien[ta] en el ámbito doméstico, [y la "norma", influida por] el directo, los cortes comerciales, la continuidad de programación, la grilla y la multiplicidad de señales (…) [, resulta ser la de] combin[ar] la[s] prácticas de realizar otras tareas mientras se ve televisión, verla en grupo y comentar

los contenidos (11)

Pero, como apuntamos, las "formas de ver" cine o televisión no son las únicas a las que los "usos y apropiaciones" influencian, éstos también afectan las formas de "hacerlos". Es que, como sostiene Murolo, son "los usos y apropiaciones de las tecnologías por parte de los sujetos sociales [los que] generan prácticas y dinámicas que articulan nuevas narrativas con modos de circulación y consumo (91-92). En relación con este aspecto, el autor efectúa, en referencia al cine, pocas observaciones; estas aumentan cuando se ocupa de las producciones televisivas, mientras que su incremento se torna mucho más ostensible cuando alude a internet. En su caso es, además, el tratamiento de este orden el que -comparado con el que se le otorga a las formas de consumirlo-, se enfatiza. El parámetro que se toma en cuenta es el de las diferencias que internet pone en juego respecto de los medios de comunicación que le antecedieron. De ahí que se indique que la divergencia fundamental, a principios de siglo, es la inclinación de la web, a dar cabida a productos construidos por los usuarios, lo que hizo que pulularan los blogs, los foros y los chats. A mediados de los 2000, la irrupción de "las redes sociales virtuales como Facebook, Twitter e Instagram [pareció robustecer] el rol participativo del medio y de sus audiencias bajo formas comunicacionales más horizontales que en los medios tradicionales [lo que, debido a que las] plataformas digitales pertenecen a un puñado de empresas [, no significó que] (…) la democracia y el acceso total" no fueran más que un anhelo utópico, una promesa deseada y vaticinada por muchos que no se concretó. (11)

En las conclusiones -y a modo de respuesta explicativa del por qué de las duraciones que predominan en los films ficcionales, las sit-com televisivas y las series web-, el autor declara la importancia que ostenta en su postura -en la que es decisiva la impronta de Raymond Williams, el mencionado Marshall McLuhan, y Henry Jenkins[3]-, la noción de "usos y apropiaciones". Allí expresa que "las extensiones [de dichos textos] se relacionan con formas probadas y estereotipadas del mercado y, en un doble juego de sobredeterminación por parte de las audiencias que moldearon las narraciones según los usos"[4] (87)

Ahora bien, si Murolo le adjudica tal grado de alcance a la noción de "usos y apropiaciones" es porque -al tomarla como variable cuando el método comparativo se pone en práctica sobre pantallas/medios y/o narrativas audiovisuales- aleja -si no evita- el peligro de "deshistoriza[r] (…) [los] complejos surgimientos" y el desarrollo de las llamadas "nuevas tecnologías", "nuevas narrativas", "nuevas formas de consumo". (9)

A su vez, el valor que reviste el tomar en cuenta "los usos que de [las narraciones] realizan las audiencias", encuentra asidero en que los mismos "legitiman formas estables a raíz de la habitualidad del consumo, la construcción del gusto y de la mirada" (10). Esta legitimación es capital ya que repercute ostensiblemente en lo que Murolo llama -un tanto equívocamente- "narrativa", nivel que comprende "la sintaxis y composición" (3) de los textos.

Como es lógico suponer una de las tareas básicas que acomete el libro es la de definir las series web. Murolo lo hace, considerándolas narraciones audiovisuales de ficción, animación o documental realizadas "con intención de profesionalismo para ser distribuidas exclusivamente en nuevas pantallas" (12).

---

[3] A todos los cuales nombra y/o cita en su libro, sin olvidar a Stuart Hall, del que habla en referencia a su planteo sobre la existencia de los diferentes "grados de decodificación".

[4] No obstante, la aseveración de que "[e]n ese contexto, las series web obedecen a la brevedad propia de internet y sus plataformas: posteos en blogs, estados en redes sociales, GIF, memes y videos de mensajería instantánea" (87), trunca o pone obstáculos a la línea de pensamiento que el fragmento textual recién reproducido instaura.

Otra tarea, que, por "ocupar" buena parte de la publicación, debe considerarse la principal, consiste en la historización de las series web en Argentina. El relevamiento, que abarca un período de diez años, se extiende de 2008, momento en que, de acuerdo con lo consignado por Murolo, se empieza a "instituir cierta regularidad en el formato" (7) en nuestro país, hasta 2018, cuando se advierte que ha logrado una considerable estabilización. En dicho lapso se identifica un primer período que va de 2008 a 2012, en el que se perfila el proceso que encamina las series web hacia el fortalecimiento de su identidad audiovisual y en que empieza a diseñarse el derrotero que las conducirá a su afianzamiento como industria cultural; y un segundo período, que se inicia en 2013, y que se corresponde con la "consolidación de pantallas, convocatorias, eventos, premiaciones, y cierto crecimiento -muy débil, por cierto- de las notas periodísticas a las que dieron lugar los "estrenos" de series web o su participación en festivales.

El texto se detiene en la descripción de las primeras manifestaciones. De ellas, y con la finalidad de paliar la ausencia de trabajos previos destinados a dar cuenta de presentarlas y comentarlas, el libro proporciona un amplio y riguroso panorama. Respecto de las series web pertenecientes al segundo período, la estrategia que se implementa es bien distinta. El autor se centra en brindar datos que podemos calificar de extra textuales o contextuales. Entendemos que Murolo decide tomar este derrotero para cumplir con los primordiales objetivos que se propone que son los de examinar la manera en que las series web van adquiriendo y solidificando una identidad propia y evidenciar cómo logran afirmarse en tanto "industria cultural autónoma". (7, 88)

En el primer período, el libro reconoce dos "instancias": una, en la que las series web son o bien realizadas por grandes empresas ligadas a la comunicación, o bien "producidas por marcas de diversos productos; y otra, en las que quienes las construyen son "profesionales independientes" (8). La diferencia en cuanto a los que las realizan no es banal, pues está en el origen de que la primera instancia revele ser menos creativa que la segunda y que, por lo tanto, sus aportes al formato sean más limitados. En efecto, el hecho de que "grandes empresas de comunicación como *Dori Media Group, el grupo Clarín, Telefé, Terra, MSN Latinoamérica, La Nación on line,* o que compañías y marcas como *Banco Itaú, Camel, Renault, Garbarino, Movistar* produjeran series web durante la primera instancia contribuyó para que su vinculación intertextual con las series televisivas en particular y, en general, con ese medio fueran importantes, lo cual incidió para que Murolo la definiera como un "período de ensayo" (27). Los principales elementos que abonan la mencionada vinculación son: el estar construidas por "productores, guionistas, directores actores y actrices que llevaban adelante programas televisivos de similares características" (27) y el que la mayoría mantuviera una lógica de grilla televisiva; así, por ejemplo, *Combinaciones* (2010) se veía por *La Nación*.com los martes y los jueves y *Embarcados* (2009 y 2011) cada jueves a las 22 subía un capítulo. El caso de *Embarcados* es interesante porque muestra cómo, paralelamente, el formato se va perfilando, lo que se efectiviza mediante la incorporación de características que corresponden a la lógica de internet. Así, al finalizar la primera temporada, en 2009, propone un concurso con el propósito de que sus seguidores "acer[quen] ideas para [su] segunda temporada" (22).

También muy tempranamente, y junto con el hecho de que Internet constituye la vía de difusión de las series web, se corporiza una convención a la que ya varias veces mentamos, la de la duración. Cristalizada en capítulos de alrededor de diez minutos, que excepcionalmente pueden alcanzar los 20, ella pasa a ser el primer rasgo identificatorio, el que hace que las series web se distingan de los largometrajes cinematográficos y los programas televisivos, así como de los videoclips musicales y los trailers (44). A él se le suma inmediatamente la mirada a cámara. Murolo lee la incorporación de este rasgo como marca de la inserción del formato en Internet. Menciona varios textos (*El vagoneta* (2008 - 2009)), *La pareja del mundial* (2010) y *Vera Blum* (2012 - 2013), en los que, según su perspectiva, el recurso funciona como mecanismo para atraer la atención de las audiencias prototípicas de internet que efectúan "en el mismo aparato -

computadora, teléfono o tablet (…)- actividades como responder el correo, leer las noticias, chatear, descargar contenidos (…) [en muchas ocasiones] al mismo tiempo" (46).

Desde el punto de vista de la narrativa, a las cualidades nombradas se le van sumando otras: la utilización de planos cortos -cuyo origen podría llegar a hundir sus raíces también en condicionamientos del medio-, y de un ritmo que puede calificarse de rápido, la fuerte inclinación por el género "comedia" y, dentro de él, por el subtipo "comedias juveniles" con tintes de humor absurdo y/o con inflexiones estilísticas costumbristas, la tendencia a emplear colores claros, el escaso uso del videograph, el valerse de la voz *over*, y "una constante intertextualidad que puede verse en la polifonía de otros géneros breves como (…) [el corto publicitario], el tráiler y el videoclip" (87).

A esta instancia de ensayo le sigue la que, por decirlo rápidamente, completa el primer período, la de las "producciones independientes que se asientan en el apoyo de patrocinadores" (44).

Los representantes de éstas comparten con las series web "de ensayo" las características recién enumeradas, y algunas series de ambos "momentos" -como *Amanda O* (2008), *Plan V* (2009 – 2010) y *Yo soy virgen* (2010)-, la convocatoria a "figuras del cine y la televisión", para que sus esporádicas apariciones, casi siempre en un único capítulo, funcionaran como un guiño a los medios tradicionales (46), y la publicación, además de en canales de *YouTube* y *Vimeo* y en los perfiles de *Twitter* o *Facebook*, en *Novevox*, el primer portal nacional en transmitir ficciones web.

La segunda instancia, que está liderada por realizadores amateurs o estudiantes de cine, de comunicación social, de comunicación audiovisual, de imagen y sonido, de actuación y de carreras afines que suelen contar como antecedentes el haber realizado cortometrajes y videoclips musicales (28-29), aporta, como señalamos, producciones más creativas, lo que se percibe en que "se animan a correr el umbral en las formas y en lo temático" (39). En las formas, porque "en algunos casos se deja en evidencia la deficiente capacidad técnica, y en otros, el amateurismo actoral" o, porque, por ejemplo, se olvida "la perfección en la escala de planos". En lo temático, porque aparecen antihéroes y "temas tabú para la moral televisiva del horario central de los canales líderes" (Ibídem).

El segundo período, que coincide con lo que Murolo visualiza como la consolidación del formato, se establece gracias a la configuración, por una parte, de "una identidad audiovisual propia" -lo que equivale a plantear que las series web se distinguen nítidamente de las obras cinematográficas y televisivas-, y, por otra, de una industria relativamente fuerte. El punto indicado en segundo término, instaura una serie de "interrogantes sobre el modelo de negocios que las sustenta, la economía que las regula, la construcción de espacios valorados donde circular, las convocatorias que financian los mejores guiones, los festivales que otorgan premios y capital simbólico a realizadores y realizadoras" (43)

En este período, escribe Murolo, se advierte un notorio aumento en la cantidad de producciones, una acentuación del tratamiento de cuestiones poco tratadas en la televisión, como las relaciones de pareja conflictivas, "lo LGBTIQ[5], las críticas a los medios de comunicación[6] (84), la apertura hacia "la experimentación transmedia" (55), el dejar atrás el amateurismo (sus realizadores provienen del campo de la publicidad y de la confección de videoclips), el incremento del número de directoras y el surgimiento de productoras que "en algunos casos [se convierten] en referentes dentro de la industria" (49), el reconocimiento que pasan a tener directores, productores, guionistas y actores motiva que formen parte de jurados. Asimismo se menciona la exploración

[5] Se mencionan *MIQVA* (2018) y *Lado C* (2015)
[6] Se mencionan *Famoso* (2013), *Periodismo total* (2015), *Eléctrica* (2013)

dentro de la comedia; y, al respecto, se afirma que aquellas en las que predomina "el humor absurdo, crítico y sagaz, (…) [son] las más buscadas por las audiencias" (47)

Un elemento que le permite a Murolo discriminar entre el primero y el segundo período son los espacios a través de los cuales las series web se difunden. Las primeras lo hicieron inicialmente en sus propias páginas, más tarde "en los canales especializados (Novevox, vxv (de Clarín), MNS videos" (53) y en *YouTube* y *Vimeo*,

En el segundo período aparecieron diferentes "pantallas que programan el formato" (Ibídem). Éstas se presentan como "repositorios donde buscar lo último en el rubro (Ibídem), algo que también eran -y siguen siéndolo- *YouTube* y *Vimeo,* pero ellas operaban como "curadoras y programadoras, [o sea] en definitiva como canales al uso televisivo (Ibidem), mientras que las plataformas del segundo período, entre otras cosas, "desarrollan aplicaciones para telefonía móvil", las que brindan la oportunidad de encontrarse con "la programación completa en cualquier momento y lugar" (Ibidem) y muchas de ellas, al operar por medio del registro con usuario y contraseña poseen "un conocimiento de (…) [los] gustos y preferencias de las audiencias. A este tipo de plataformas pertenecen UN3, CINE.AR play, Cont.ar y FWTV (FansWorld TV).

El autor el otorga mucha relevancia a la aparición de los canales web UNT3 (2014), y FWTV (2014), a CINE.AR y a Cont.ar, así como a la Bienal joven Buenos Aires, a Espacio Santafesino, al INCAA y al Fondo Nacional de las Artes; a todas estas instituciones les dedica varias páginas, en las que destaca -en la mayoría de los casos- el impulso que brindan a la producción de series web, ya sea al emitir sus textos, ya sea a través de la programación de concursos y de convocatorias de financiamiento a guionistas. En relación con los dos ítems nombrados en segundo término, Murolo resalta que se trata de "instancias de sostenimiento y acompañamiento a la producción" (67) que apuntan a la participación de jóvenes "estudiantes y graduados de carreras afines al audiovisual quienes, formados en el entorno de la digitalización, comprenden las lógicas de producción y decodificación de mensajes mediáticos multimediales. (67)

Específicamente sobre la Bienal, destaca que

> el espacio no solamente brinda un incentivo económico para la producción sino que ofrece acompañamiento, tutorías y talleres, transformando el premio en un proceso formativo y de producción. (67)

El otorgamiento de premios, la presencia de notas y críticas periodísticas que, en tanto operan como instancias de legitimación, constituyen elementos para la configuración de una industria de las series web, ocupan, asimismo, un lugar preferencial en el libro.

Entre los festivales que, a escala internacional, se mencionan, se encuentra el Buenos Aires Web Festival (BAWEBFEST), el que es definido como "uno de los más representativos y tradicionales del circuito" (77).

Creemos que la reseña aquí presentada da cuenta de que el libro de Murolo es un trabajo abarcativo -por la cantidad de aspectos a los que atiende-, una investigación exploratoria, auspicioso puntapié inicial en el estudio sistemático de las series web en Argentina.

María Rosa del Coto

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBACYT *Retomas discursivas en tiempos de convergencia: producción, circulación, consumo.*

13/10/2020