

REConectando

**Festival REC: Transformaciones del dispositivo en la transposición a la
virtualidad**

**Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Artes Audiovisuales
Orientación Teoría y crítica - 2022**

Titular: Mág. Camila Bejarano Petersen

Adjunta: Lic. Ana Pascal

Nombre y apellido	DNI	Legajo	Teléfono	Mail
Cedrik Jaqueline Daniela	38017490	65228/1	2215999320	jakiicedrik@gmail.com
Gareca Leticia	36820696	62826/7	2216053199	letigareca@gmail.com
Manara Juan Pablo	23466335	33413/5	2804221864	juanpmanara@gmail.com
Svarzman María Rafaela	24138269	36475/4	(0034)698796 526	rafaelasvarzman@gmail.com
Vegas Ariel	40768674	78037/5	2214370106	vgasariel@gmail.com
Vivanco Giuliana	36693487	65416/4	2215238051	giuvivanco@gmail.com

Resumen

El pasaje de la presencialidad a la virtualidad, en el contexto de emergencia sanitaria en 2020 a causa de la pandemia de COVID-19, introdujo transformaciones materiales y técnicas en la configuración del *dispositivo REC - Festival de Cine de las Universidades Públicas*. Éstas pueden ser analizadas a partir de la noción de dispositivo, y el abordaje de las dimensiones: espacial, temporal, social, discursiva y transmediática.

El presente trabajo da cuenta de estas variaciones en la experiencia espectral y las características discursivo-estéticas propias del REC, a partir de un análisis comparativo entre las ediciones presenciales y la decimoprimer edición, donde se dio la *transposición* hacia las plataformas digitales. Dicho recorrido permite establecer las características y modalidades de las transformaciones a partir de la noción de *remediación*.

Con ese propósito se abordan una serie de conceptos. En primera instancia se definen las características de un *festival de cine* así como también la *noción de dispositivo*, para luego articularlas con las particularidades del Festival REC e inferir cómo se vieron reconfigurados su espacialidad y los modos de expectación. Se determinan qué características constitutivas se mantuvieron, concluyendo que la *transposición* no fue lineal sino que operó como una *remediación* en un contexto particular.

Abstract

The transition from analogue to virtual experiences in the context of a sanitary emergency in 2020 due to the COVID-19 pandemic, introduced material and technical transformations in the configuration of *REC - Festival de Cine de las Universidades Públicas*. The analysis is segmented into dimensions: spatial, temporal, social, discursive and transmedia.

The present essay accounts for these variations in the spectator experience and the discursive-aesthetic characteristics of the REC, based on a comparative analysis between the prior editions and the eleventh edition, where the transposition to digital platforms took place. Subsequently, it is established what modifications were brought about the re-mediation of said dispositif.

For this purpose, a series of concepts are addressed. In the first instance, the characteristics of a film festival will be defined, as well as the concept of dispositif, to later articulate them with Festival REC's particularities to infer how its spatiality and modes of expectation were reconfigured. It is determined which constitutive characteristics persisted, concluding that the transposition was not linear but operated as a remediation in a particular context.

Palabras claves

Festival de Cine REC - Dispositivo - Virtualidad - Transposición - Remediación

Índice

Introducción	6
Pantallazo	6
Punto de partida	7
RECorrido.....	8
Capítulo 1: Hacia una definición de festival de cine	10
Hacia una definición de festival.....	11
Políticas culturales.....	12
Características del Festival de cine.....	14
Capítulo 2: Festival REC: Festival de cine de Universidades Públicas	16
Archivo o no archivo.....	16
Breve historización del REC.....	21
Los comienzos.....	21
Desarrollo y transformaciones.....	23
RECapitulando	26
Capítulo 3: El festival como dispositivo	31
Primeros pasos.....	31
Expectación: pantalla y presencialidad.....	32
Temporalidades.....	35
Pasillo, sillón y encuentros. La <i>socialité festivalera</i>	36
Generando discursos y sentidos.....	38
Tejiendo redes.....	40
Capítulo 4: Transposición del festival a la virtualidad	43
Hacia la virtualidad.....	43
Yendo de la sala al living.....	44
Pausar y seguir.....	46
Redes sociales.....	48

Dimensión discursiva.....	50
Transmedia.....	52
Conclusiones.....	55
Cierre.....	56
Referencias.....	58
Anexo.....	63

Introducción

Pantallazo.

En el año 2010 de la mano de la Facultad de Artes (FDA, en ese entonces Facultad de Bellas Artes)¹ de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y del Teatro Argentino, se presentó la primera edición del *REC - Festival de Cine de Universidades Públicas*. Su propósito principal fue el desarrollo de un espacio de difusión para producciones de alumnos, docentes y egresados de carreras de cine de todo el país y, a la vez, propiciar un punto de intercambio entre los participantes (Larrègle & Ferrari, 2011). Con el correr de las ediciones el festival se fue afianzando y ampliando sus propuestas.

En 2020, antes de su decimoprimer edición, se desató una pandemia a nivel mundial que modificó la vida de las personas en muchos sentidos. Como medida preventiva al crecimiento de los contagios por el COVID-19, en Argentina se optó por el aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO): una cuarentena estricta e incluso la eliminación total de actividades en espacios públicos y privados (laborales, educativos, de recreación, etcétera). El aislamiento se prolongó hasta octubre del año siguiente.

Al estar encerrados en nuestras casas, la mayoría de las interacciones sociales debieron llevarse a cabo a través de las *plataformas virtuales*, entendidas como espacios en la web y aplicaciones móviles donde se posibilita la copresencia de diversos sistemas de intercambio discursivo mediático (Fernández, 2018). Resultó necesario desarrollar formas de vincular la cotidianeidad con las tecnologías, aprender y utilizar distintas herramientas para comunicarnos, por ejemplo las videollamadas o videoconferencias significaron una transición hacia la virtualidad de diversos espacios de interacción social (aulas, cine, teatro, etcétera).

¹ En 1973 se creó formalmente la *Facultad de Artes y Medios Audiovisuales*. Al año siguiente se modificó por *Facultad de Bellas Artes*, denominación que mantuvo durante más de cuarenta años. Actualmente lleva el nombre de *Facultad de Artes*, con el cual nos referiremos a dicha institución a lo largo del presente trabajo.

Como nodo de difusión cultural, el Festival REC no fue una excepción: los espacios que lo constituyen, se vieron afectados por la restricción de habitar un mismo espacio físico debido al riesgo de contagio. El Festival REC lejos de resignar su decimoprimer edición en 2020, se abrió camino a la virtualidad, llevándose a cabo a través de distintas plataformas digitales, donde no se podía habitar los mismos espacios físicamente, pero de otras maneras se propiciaba el encuentro e intercambio.

Punto de partida.

Motivados por una experiencia previa como colaboradores de programación de la decimotercera edición del Festival REC en el marco de la materia Taller de Investigación y Tesis, Crítica y Teoría (FDA, UNLP), llegamos al acuerdo común de abordarlo como objeto de estudio, ya que éste forma parte de nuestra formación.

Al momento de iniciar la investigación encontramos una vacancia de material teórico en relación al festival de la universidad. Es por esto que se llevó a cabo un relevamiento de la historia del REC para así dejar registro de ésta y aportar a las producciones teóricas sobre el mismo para el futuro. A su vez, el recorte fue motivado por un contexto histórico particular que atravesó la sociedad e hizo repensar las maneras de relacionarnos con los otros, así como también, nuevas formas de habitar los espacios. El trabajo está enfocado concretamente en el análisis de las transformaciones devenidas por el pasaje obligado de la presencialidad a la virtualidad en la decimoprimer edición como consecuencia del ASPO.

En este sentido, la hipótesis planteada es que el pasaje de la presencialidad a la virtualidad introdujo transformaciones materiales y técnicas en las distintas dimensiones de configuración del dispositivo Festival REC, a saber: espacial, temporal, social, discursiva y transmediática. El cambio en el medio afecta la experiencia espectral y las características discursivo-estéticas propias del REC.

Con la finalidad de reconocer los cambios que se produjeron en los modos de expectación del dispositivo se realiza un análisis comparativo, tomando de modo general a las ediciones presenciales (1-10), en diferencia de la decimoprimer, que

fue llevada a cabo íntegramente de manera virtual. Con ese propósito vemos necesario abordar una serie de conceptos que nos permitan entender cómo dichas transformaciones reconfiguraron la experiencia espectral en sus distintas dimensiones.

RECorrido.

El presente trabajo está dividido en cuatro capítulos, cada uno de los cuales se centra en un tema en concreto que facilite el acercamiento al objeto de estudio.

En el Capítulo 1 se define qué es un *festival*, abordando el concepto desde su raíz etimológica para luego describir sus características particulares e introducirnos a la noción de *festival de cine*. Se recurre a los autores Falassi (1997) y Peirano y Vallejo (2021), entre otros, para arribar a una definición de festival que sea funcional a nuestro objeto de estudio y al desarrollo propuesto. En este sentido entendemos a los festivales como fenómenos multidimensionales, que congregan a una multiplicidad de personas con un interés afín. Poseen un carácter celebratorio y transcurren en un tiempo y lugar determinados que se resignifican.

El Capítulo 2 inicia con una reflexión crítica sobre la dificultad de acceso a la información histórica del Festival REC, que responde a su *lógica de archivo*, apoyándonos en los aportes de Peirano y Vallejo (2021) y Achilles Mbembé (2020). Luego se analiza de forma pormenorizada el Festival REC, haciendo un recorrido por su historia hasta la décima edición. Por último, se detallan sus rasgos distintivos, tales como su carácter de festival de gestión educativa y pública, y se realiza una descripción de sus instancias constitutivas (competencia, muestra y espacios de formación).

La amplitud del tema hizo imperioso un recorte más específico del objeto. En el Capítulo 3 se aborda el festival en tanto *dispositivo*, concepto que se desarrolla en profundidad con los aportes de Aumont (1990) y Traversa (2001). Dichos autores lo definen como un mediador entre el espectador y la obra, pero no es neutral, sino creador de discursos, prácticas y sentidos. Analizamos el Festival REC a través de las dimensiones espaciales, temporales, discursivas y sociales, recurriendo además

a los aportes de Scolari (2013) sobre la noción de *transmedia* para analizar la dimensión transmediática del festival.

Por último, en el Capítulo 4, se desarrollan las transformaciones resultantes sobre las dimensiones del dispositivo en su transposición a la virtualidad, con los aportes de Bejarano Petersen (2022). Se recupera el concepto de *plataformas mediáticas* según José Luis Fernández (2018) al igual que la noción de *remediación* acuñada por Bolter & Grusin (1999), en pos de realizar una comparación entre las ediciones previas y la decimoprimer edición del REC. Se destacan las similitudes y particularidades de cada una de las dimensiones mencionadas en el capítulo anterior.

Podemos concluir que sí bien, el pasaje de la presencialidad al entorno virtual introdujo transformaciones materiales y técnicas, modificando su espacialidad y los modos de expectación, sus características constitutivas se mantuvieron. Asimismo esta transformación no fue lineal sino que opera como una *remediación* de un espacio en un contexto particular. Actualmente el REC volvió a la presencialidad plena, transformado: se conservan algunos rasgos de la decimoprimer edición.

Capítulo 1: Hacia una definición de festival de cine.

En la sociedad actual existen un gran número de manifestaciones culturales, los festivales ocupan un lugar relevante. Si recurrimos a ejemplos cercanos, algunos de los festivales más renombrados son el *Festival Nacional de Doma y Folklore “Jesús María”*, el festival musical *Lollapalooza*, el *Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar*, o relativo al campo audiovisual, el *Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata*.

El lugar que ocupan los festivales en las políticas culturales genera un interés por su estudio en tanto fenómeno que influye en distintos sectores de la sociedad, no sólo el cultural sino también el turístico, económico, educativo, entre otros. En el presente trabajo el enfoque está direccionado prioritariamente hacia su dimensión cultural, sin embargo resulta preciso aclarar que todas las dimensiones se relacionan entre sí.

En este sentido, es necesario delimitar conceptualmente qué es la cultura. Con este propósito citamos a Rodolfo Kusch (1976), quien afirma:

El concepto de cultura comprende una totalidad. Todo es cultura en el sentido de que el individuo no termina con su piel, sino que se prolonga en sus costumbres, en sus instituciones, en sus utensilios. [...] Cultura supone entonces un suelo en el que obligadamente se *habita*. Y habitar un lugar significa que no se puede ser indiferente ante lo que aquí ocurre (pp. 114-115).

A partir de esta definición, inferimos que el término cultura no sólo refiere a habitar un territorio físico, sino también uno simbólico que se transforma. Por ello, habitar una cultura implica estar en sintonía con los cambios y transformaciones que se desarrollan en ésta. Establece que la cultura es dinámica, pese a que tiene rasgos asociados a la tradición y a la historia particular de ese territorio. Es decir, no se plantea como algo estanco, sino que se va resignificando y nutriendo con los cambios sociales y tecnológicos a medida que acontecen. La cultura es una

dimensión constitutiva de los individuos, quienes a su vez se comunican y se vinculan a partir de la misma, estableciendo una trama relacional.

Hacia una definición de festival.

Teniendo en cuenta que una gran cantidad de eventos de distintos ámbitos se reconocen con el término *festival*, resulta imperioso establecer una delimitación del concepto que sea funcional al objeto de estudio investigado.

Joan Corominas (1987), en su *Breve Diccionario Etimológico*, remite la palabra *festival* al término *fiesta* y remonta los orígenes de esta última a principios del S. XIII aproximadamente. A su vez Alessandro Falassi (1997) afirma que la palabra en latín *festum* (que significaba originalmente *regocijo público, júbilo, fiesta*), era usada comúnmente en su forma plural, *festa*, cuyo significado correspondía a *ofrendas sagradas*. Esta forma plural, según el autor, evidencia que la multiplicidad de actividades y celebraciones que caracteriza a los festivales en la actualidad, estaba presente desde la antigüedad. Agrega además:

En las ciencias sociales, *festival* significa comúnmente una celebración periódica compuesta de una multiplicidad de formas rituales y eventos, que afecta directa o indirectamente a todos los miembros de una comunidad y muestra explícita o implícitamente los valores básicos, la ideología y la visión del mundo compartidos por los miembros de la comunidad y que constituyen la base de su identidad social (Falassi, 1997, p. 296).²

Peirano y Vallejo (2021a), en su artículo *El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas*, afirman que el tipo de festival que se estudie y la dimensión a analizar condicionan enormemente la metodología y el diseño de la investigación a abordar. Por lo que comienzan su análisis reconociendo que en las prácticas de los festivales se combinan «actividades de producción, distribución, exhibición, creación de audiencias, reflexiones estéticas e identitarias» (p. 23). La multiplicidad de funciones, prácticas y niveles de significación, que se llevan a cabo

² «In the social sciences, festival commonly means a periodic celebration composed of a multiplicity of ritual forms and events, directly or indirectly affecting all members of a community and explicitly or implicitly showing the basic values, the ideology, and the worldview that are shared by community members and are the basis of their social identity.» (Traducción del autor).

enmarcando el evento bajo un campo o disciplina en particular, implican considerar a los festivales como fenómenos multidimensionales.

Otro rasgo del festival está dado por su reconfiguración del tiempo y del espacio. Es decir, en los días en los cuales transcurre un festival se convierten en un período donde puede percibirse una *resignificación* y *autonomización* del espacio y el tiempo. Se crea una atmósfera en la cual se congrega un público específico que es atraído por determinados tipos de actividades o disciplinas (aunque generalmente la convocatoria está abierta al público en general). Esto sucede en un espacio físico y tiempo determinado que en su cotidianidad suele estar destinado a una actividad diferente a la del festival, quedando momentáneamente a disposición de éste. Retomando a Falassi, el *comportamiento festivo* plantea facetas de conducta como la abstinencia, inversión, intensificación y transgresión, ya que los individuos que participan del festival «hacen algo que usualmente no hacen y se abstienen de algo que normalmente hacen»³ (p. 298). La rutina propia de los espacios donde se desarrolla el festival se modifica, produciendo una resignificación de los mismos e introduciendo un tiempo que es autónomo, ya que se configura en función de lo que acontece en el festival.

Recapitulando lo hasta aquí expuesto podemos identificar algunos rasgos distintivos de los festivales: son fenómenos multidimensionales de carácter festivo en el marco de una comunidad, circunscritos a un campo disciplinar específico y a un tiempo y espacio determinados que se resignifican mientras se llevan a cabo. En éstos se presenta una variedad de actividades. A su vez, los festivales cumplen una función de cohesión identitaria de sus miembros.

Políticas culturales.

Habiendo desarrollado una definición general de *festival* y antes de abordar la definición de *festival de cine* resulta pertinente hacer un breve recorrido sobre el proceso de institucionalización y las políticas culturales de los festivales de cine. Muchos festivales logran obtener el apoyo de entidades estatales, lo que supone no

³ «[...] do something they usually do not, abstain from something they normally do» (Traducción del autor).

sólo una legitimación institucional sino un aval económico que posibilita la realización de los mismos.

La proliferación de festivales de cine y la relevancia que estos toman en la actividad audiovisual, entendiendo a esta última como la producción, distribución y consumo de audiovisuales de determinadas regiones así como de variados sectores culturales, se evidencia en la creación de organizaciones que los regulan y clasifican. Dichas organizaciones funcionan como espacios de legitimación, otorgándoles prestigio e incluso convirtiéndolos en horizonte de estreno para distintas producciones.

En 1993 se fundó en Francia la *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films* (FIAPF), ente organizativo que asume el rol de moderar el circuito internacional de festivales que se venían gestado hasta ese momento, a través de un sistema de acreditaciones creado por la misma federación, estableciendo así jerarquías entre festivales. El *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* es el único de Latinoamérica acreditado por la FIAPF en la Categoría Competitiva 'Clase A' (Competitive Feature Film Festivals). Es decir, que se encuentra dentro del nivel más alto de la escala planteada por esta organización, ya que cumple los requerimientos específicos de esa categoría. Por ejemplo, apunta a la comercialización de las películas y a la promoción de la industria nacional del país en el que se desarrollan.

En nuestro país, en 2015 se presentó oficialmente la *Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales* (RAFMA), compuesta por más de 30 festivales de cine. En esa presentación, se manifestó que la propuesta impulsa a «seguir generando nuevas pantallas para afianzar el espacio necesario para la difusión del cine independiente argentino» (RAFMA en IMD, 2015, s. p.). De esta manera, se busca multiplicar el número de espectadores de producciones locales, al igual que incentivar la difusión y la creación de proyectos de esta índole. El *Festival REC* comenzó a formar parte del RAFMA en ese año, como resultado del relevamiento realizado por este junto al *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA).

Características del festival de cine.

En este apartado abordaremos aquellas características que distinguen a un *festival de cine*. Partiendo de las voces de distintos autores, nos proponemos esbozar una definición propia que nos acerque al objeto de estudio planteado, el Festival REC.

Al hablar de *festivales de cine* nos referimos inicialmente a un acontecimiento organizado en torno a la práctica audiovisual, donde se pone a disposición de un vasto público una selección de contenidos audiovisuales organizados bajo criterios de programación. Los mismos pueden ser designados para formar parte de una competencia o de otra actividad dentro del programa del festival. Habitualmente poseen una duración mayor a dos jornadas y se realizan de forma periódica, una vez al año. Las actividades se realizan en una o en varias sedes ubicadas en un núcleo urbano determinado, las cuales deben disponer de las condiciones óptimas para la proyección audiovisual.

Otro de los aspectos que distingue a los *festivales de cine* es el de llevar a cabo una selección de producciones que forman parte de instancias competitivas, siendo candidatas a distintos premios y prestigio. Según Campos-Rabadán, algunas posiciones consideran que las competencias son uno de los criterios que permiten diferenciar un festival de cine de una muestra u otros espacios de proyección. Sin embargo existen actualmente posturas que plantean que este criterio ya no sería condicionante para la categorización de festival. En 2020, la 59ª edición del *Festival Internacional de Cine de Cartagenas de Indias* no tuvo premiaciones lo que provocó un «amplio debate en el ámbito de la programación, la crítica y la academia sobre lo adecuado de esta decisión, así como la de reformular la idea misma de festival para incluir eventos que prescinden de todas sus secciones competitivas» (Campos-Rabadán, 2020, p. 75).

Además de los espacios de exhibición colectiva, también forman parte del itinerario de un festival de cine actividades paralelas ligadas al campo audiovisual, tales como los espacios de formación. Estos surgen a partir de propuestas que van, por un lado, desde un aspecto informal hacia el *gran público* motivando la creación, hasta espacios de educación formal, buscando complementar la educación de jóvenes profesionales del campo audiovisual. Peirano y Vallejo (2021b) proponen cuatro

tipos de iniciativas que apuntan a la educación y profesionalización de la práctica cinematográfica (p.808), estas son:

- Clases magistrales y charlas.
- Talleres de iniciación en técnicas de realización.
- *Workshops* de desarrollos de proyectos.
- Laboratorios de proyectos (dirigidos a profesionales cuyos proyectos fueron previamente seleccionados).

Los festivales de cine que incluyen dicha veta formativa se han convertido en espacios relevantes, no sólo para la educación cinematográfica hacia la comunidad en general, sino para el desarrollo y la construcción de redes locales de producción. En la ciudad de La Plata, el Festival REC –enmarcado en una institución educativa de carácter universitario y público– es un claro ejemplo, ya que desde su gestación impulsó como sus pilares la educación cinematográfica y la jerarquización de las producciones audiovisuales universitarias.

En el siguiente capítulo abordaremos en profundidad al Festival Rec, recorriendo su historia desde sus inicios. Posteriormente se hace hincapié en los rasgos identitarios que lo constituyen como el festival de cine de las universidades públicas latinoamericanas.

Capítulo 2: Festival REC, Festival de cine de Universidades Públicas

Archivo o no archivo.

Partiendo de la distinción de tipos de fuentes planteada por Eco (1977), y en base a la elección del Festival REC como objeto de estudio, se realizó un relevamiento de la información disponible. Se recopilaron tanto fuentes primarias (entendiendo las mismas como comunicaciones institucionales, provenientes de forma directa del festival y sus organizadores) como secundarias (artículos y publicaciones que lo abordan).⁴⁵

Una de las problemáticas a la hora de realizar el relevamiento de antecedentes fue la ausencia de una organización archivística por parte del propio festival. Al respecto, Peirano y Vallejo (2021a) describen las dificultades que surgen debido a la tendencia de los festivales a estar más enfocados en la edición actual que en la preservación o recuperación de sus archivos. Por ello, su reconstrucción histórica «suele verse limitada por la falta de materiales y fuentes escritas para las ediciones anteriores del festival, sobre todo en el caso de los festivales más pequeños» (p. 28).

Por ejemplo, el sitio web del REC, que existe desde su surgimiento en 2010 y nuclea gran parte de la información del festival, se reconstruye año a año sustituyendo la información pasada por la presente. Sólo conserva referencias de la edición actual y aquella que le es inmediatamente previa [Figura 1]. Asimismo el acceso a documentos o actas institucionales –en especial relacionadas a la creación del festival y sus primeras ediciones– se vio imposibilitada ya que no hay registros escritos.

⁴ Eco, Umberto en *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (1977), plantea los términos fuentes primarias y secundarias como instrumentos para investigar un objeto de estudio particular. Da ejemplos desde el ámbito de la literatura, en tanto se refiere a fuentes primarias como ediciones originales (en su idioma original) y a fuentes secundarias como libros que hablan sobre la obra. Para el presente trabajo, trasladamos esta definición al caso del festival.

⁵ En el anexo del presente trabajo se pone a disposición del lector el enlace a una carpeta con las fuentes primarias y secundarias relevadas, al igual que una cronología de datos históricos del Festival REC hasta su decimotercera edición [ver figura 1 del ANEXO].

En los términos planteados por Mbembé (2020), el archivo es un *status* que atañe tanto a los documentos como al espacio físico que los contiene, organiza y codifica. Según el autor, opera como una *institución imaginaria* que implica una selección previa, su conservación y su disponibilidad para la construcción de un relato, en tanto «a través de documentos archivados, se nos presentan piezas de tiempo para ser ensambladas, fragmentos de vida a ser puestos en orden» (Mbembé, 2020, s.p.). Debido al proceso de selección señalado, la pérdida forma parte del archivo tanto como la conservación, ya que no todos los documentos reciben el status de archivo. En este sentido el constante borramiento en la web oficial del Festival REC, pese a que no se opone de manera directa a la posibilidad de reconstruir un relato de su historia, supone un obstáculo considerable. Esta característica reduce la cantidad de documentos oficiales potencialmente recuperables para re-construir al REC.



Figura 1. Captura del inicio de la página web *REC - Festival de Cine* (2022). En el encabezado se ven las opciones *REC 12* y *REC 13* que despliegan un menú de información de esas ediciones.

Es preciso señalar además la disgregación de las otras vías de comunicación del festival (redes sociales como Facebook, Instagram, Twitter y YouTube) que, pese a conservar las publicaciones de ediciones pasadas, no presentan un método de organización sostenido a lo largo del tiempo. Por este motivo Peirano y Vallejo incluyen estas fuentes digitales en la categoría de «materiales de archivos efímeros» (2021a, p. 29). Muchas cuentas y plataformas quedaron en desuso y no presentan actividades recientes, tal es el caso de la página de Facebook *Festival REC*, creada en febrero de 2013 y utilizada hasta 2021 [Figura 2]. En cambio, la cuenta de Instagram *festivalrec.lp*, creada en abril de 2015, ocupa actualmente un lugar central en la difusión de información del REC, además de la página web oficial. Por ejemplo, es el único lugar donde figura la lista de ganadores de la decimotercera edición [Figura 3].



Figura 2. Captura de la página de Facebook *Festival REC* (2022). La página mantiene su foto de perfil correspondiente a la doceava edición (2021). Se ve la última publicación fijada, de mayo de 2021.

Por otro lado, las publicaciones escritas producidas institucionalmente por el Festival REC no se encuentran organizadas en un mismo espacio, sino que están distribuidas en perfiles personales de participantes y/u organizadores, o cuentas varias dedicadas al festival. Tal es el caso de los catálogos disponibles digitalmente,

de los cuales se hallan los correspondientes a las ediciones cinco (Festival REC, 2014), seis (Festival REC, 2015) y nueve (Festival REC, 2018), publicados en distintas cuentas de la plataforma Issuu. Dentro de la misma se encuentra una recopilación (Festival REC, 2016) publicada en la cuenta de Nicolás D'Amico, docente de la FDA y quien ha ejercido como productor y programador del REC. Pese a tener un formato similar al de los catálogos, el balance consiste en una serie de resúmenes de las primeras siete ediciones del festival, desde 2010 a 2016. Se incluyen listas de competencias (con sus respectivos jurades y ganadores) y actividades destacadas de los espacios de muestra y formación. Además señala datos varios relativos a la concurrencia de espectadores y las carreras de cine participantes.

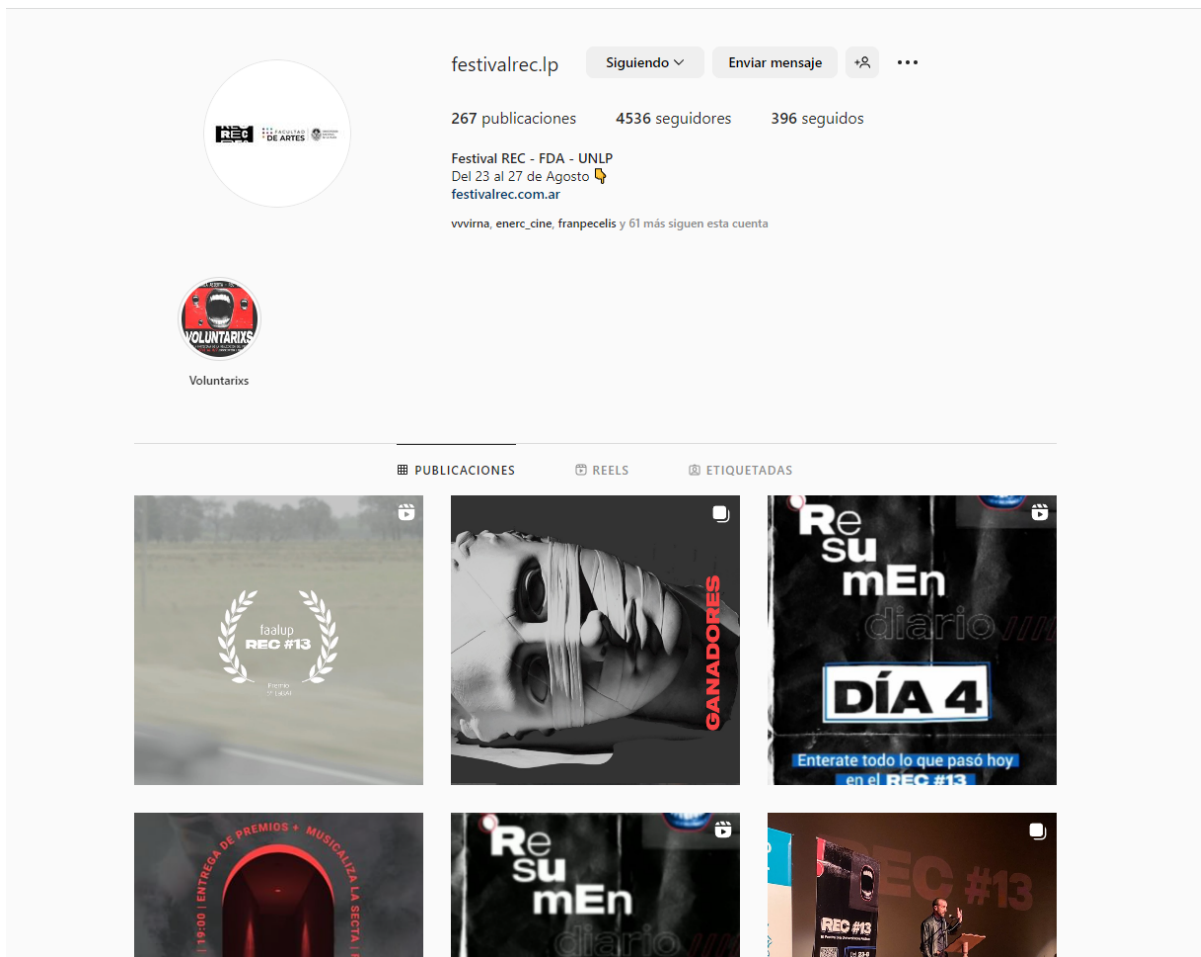


Figura 3. Captura de Instagram @festivalrec.lp (2022). Se ven las últimas publicaciones, correspondientes a la treceava edición: resúmenes, fotos y la lista de ganadores.

En el caso de las fuentes secundarias, la mayoría son de carácter periodístico y promocional: ya sean artículos provenientes de diarios platenses, como *El Día*, *Hoy* y *Contexto*; notas realizadas por el canal TVU (UNLP), publicaciones en sitios web y blogs dedicados al cine, como *EscribiendoCine*, y revistas especializadas como *La Cueva de Chauvet* y *Arkadin*. Es posible realizar, partiendo de las categorías propuestas en la Introducción a *Estética del cine* (Aumont et al., [1983] 1996), una distinción entre las publicaciones destinadas a un público generalizado cuya concepción del cine está asociada al espectáculo y la promoción –tales como los diarios–, y aquellas dirigidas a un público especializado/cinéfilo –blogs y revistas de cine–. Es por esto que en los periódicos, las notas se encuentran en secciones como *espectáculos* –tal es el caso del diario *El Día* (Comienza la tercera edición del REC, 2012)– o *cultura* –en el diario *Contexto* (Ceci, 2015).

Gran parte de estas publicaciones tienen como objetivo promocionar una nueva edición del festival o su convocatoria (Quinta edición del REC, 2014); por lo cual preceden al período concreto de realización del REC. En los casos en que son posteriores, se trata de escritos que, a modo de lista, recuperan los nombres de las obras premiadas (Mezher, 2013).

A diferencia de estos ejemplos, es posible destacar el artículo escrito por María Elena Larrègle y Esteban Ferrari (2011) para la sección *Experiencias & Proyectos* de la revista *Arkadin* n°3. El escrito cumple una función distinta a la promoción, en tanto su perspectiva atiende a una posible dimensión histórica. En éste se reflexiona acerca de la primera edición del Festival REC y se detalla el proceso desde su surgimiento hasta el cierre, concluyendo que «es deseable que REC finalmente adquiriera identidad y se instale como un festival estable» (Larrègle & Ferrari, 2011, p. 96).

Habiendo evidenciado esta situación y sus problemáticas, el siguiente apartado propone una breve reconstrucción histórica del Festival REC a partir de la sistematización de las fuentes mencionadas, en un recorrido que abarca sus primeras diez ediciones (2010-2019).

Breve historización del REC.

«Lo difícil de un Festival de cine no es ponerlo en marcha,
sino sostenerlo en el tiempo.»
Esteban Ferrari (Ceci, 2015).

En pos de determinar cuáles fueron las transformaciones en el dispositivo a partir de la transposición a la virtualidad en 2020 debemos, en primera instancia, definir las principales características del Festival REC que por su recurrencia se han instaurado como rasgos identitarios. Es por esto que se elaboró un breve desarrollo histórico, haciendo hincapié tanto en sus reinenciones como en los aspectos que se mantuvieron, durante la primera década del festival.

Los comienzos.

En el año 2009 se empezó a gestar en la ciudad de La Plata el Festival *REC - Festival de Cine de Universidades Públicas*. Organizado de manera conjunta por la Facultad de Artes (FDA⁶) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y el coliseo bonaerense (Teatro Argentino). Surgió por un convenio entre dichas instituciones en la búsqueda, por parte de la FDA, de difundir y promover producciones de estudiantes, docentes y egresados de la facultad, al igual que de otras instituciones educativas públicas argentinas. En el caso del Teatro Argentino, el proyecto nació con el propósito de incorporar un espacio destinado a las Artes Audiovisuales, dentro de un ámbito originalmente dedicado a las *artes tradicionales* (Larrègle & Ferrari, 2011).

El Festival REC se concibió además, como respuesta a la invisibilización de las universidades públicas en el imaginario de la producción cinematográfica nacional pese a la notable cantidad de estudiantes (Ferrari en Festival REC, 2013a). En este sentido, Jorge Falcone afirma en el spot de la primera edición que el festival «viene a dar una respuesta, [...] para que esos trabajos de las universidades públicas ya no terminen ocupando la periferia de los grandes festivales, y el lugar del patito feo del

⁶ V. nota 1.

cine, sino que tengan un espacio central de puesta en valor» (Festival REC, 2010). Podemos afirmar, entonces, que el festival plantea desde su origen los objetivos de visibilizar y jerarquizar las producciones estudiantiles y con ello ampliar su campo de impacto.

Fue así como, con este perfil, el 8 de junio de 2010 se llevó adelante el acto inaugural del REC. Con un grupo vasto de docentes de la universidad y colaboradores en sus filas, el festival tuvo una duración de cinco días (hasta el 12 de junio) y su sede fue el Teatro Argentino. Su realización fue posible, además, por el apoyo del INCAA. Al respecto Esteban Ferrari, en aquel entonces Jefe del Departamento de Artes Audiovisuales (DAA) de la FDA y productor del REC, señaló la incidencia que tuvo el contexto del país «por la Ley de Medios, que estaba recién sancionada, había un momento de mucha efervescencia sobre el tema de la democratización de los medios audiovisuales» (Ferrari en Festival REC, 2013a). En tal sentido, es importante señalar el desarrollo de los festivales como parte de las políticas públicas orientadas al desarrollo cultural y artístico regional. Como se señaló en el Capítulo 1, estas instancias son sumamente importantes, ya que habilitan espacios de proyección de films diversos con públicos también diversos.

Recuperando el carácter festivo de los festivales, remitimos a las afirmaciones de Carlos Vallina en el spot de la primera edición, como acercamiento a las implicancias del Festival REC en la escena audiovisual nacional:

El REC puede explorar, y no solamente detectar, reconocer y premiar sino también promover, con documentación e investigación teórica, cierta zona crítica que vaya más allá de la premiación. En ese sentido, la actitud espectral, de estar en un festival juntos, [...] frente a las imágenes que se han producido, eso ya es una celebración (Vallina en Festival REC, 2010).

Desde su surgimiento, se eligió dedicar la instancia de competencia al formato cortometraje debido a la recurrencia de producciones de esta índole durante la etapa de formación de los estudiantes (Larrègle & Ferrari, 2011). Inicialmente se subdividió en tres categorías: Ficción, Documental y Experimental, sin embargo éstas fueron mutando y reinventándose edición a edición. Estos cambios se detallarán en el siguiente apartado. Por último, conviene señalar que en algunas ediciones ha habido también competencias paralelas de largometrajes, por ejemplo

en la octava edición (2017); o de fotografía, en la segunda edición (2011) (Festival REC, 2016).

Además de la instancia competitiva, se conformaron espacios de muestra y de formación. Durante la primera edición las muestras incluyeron retrospectivas, como fue el caso del homenaje a Fernando Birri, proyecciones itinerantes de diversos festivales y muestras abiertas para producciones de alumnos, docentes y graduados de la Facultad. Por otro lado, los espacios formativos incluyeron charlas con los jurados de las competencias, al igual que una charla con el equipo realizativo de *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, entre otras conferencias.

En el acto de cierre del mismo año, se proyectó una versión restaurada de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, con su música original interpretada en vivo por la orquesta del Teatro Argentino (Festival REC, 2016, p. 12). Esta propuesta se replicó durante las siguientes cinco ediciones, de forma tal que para los eventos de cierre –y algunas aperturas– se proyectaron películas de renombre del cine mudo, tales como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, con música en vivo, en algunos casos a cargo de estudiantes de la Carrera de Música de la FDA.

Desarrollo y transformaciones.

En el transcurso de las primeras ediciones se destacan cambios relevantes como la inclusión, en la tercera edición (2012), de muestras latinoamericanas no competitivas. Con respecto a la distribución espacial, hasta la cuarta edición (2013) la única sede utilizada era el Teatro Argentino, a partir de la cual se incorporó el auditorio de la FDA. Para la quinta (2014) se sumaron nuevas salas, tales como el Planetario y la Sala de Seguros Rivadavia. Sin embargo, sólo a partir de la sexta (2015), tras un cambio de gestión en el Teatro Argentino, el REC comenzó a independizarse y se trasladó el cuerpo operativo del festival a la FDA. Debieron incorporarse nuevos espacios para la proyección, entre los que se encuentran el Colegio de Arquitectos y la Caja de Psicólogos, posibilitando así la descentralización y expansión del festival en distintos puntos de la ciudad.

Este hecho se conecta con el carácter multidimensional propio de los festivales, el cual remite a la simultaneidad de propuestas disponibles para hacer en una misma franja horaria pero en lugares distintos. Es importante destacar que, sí bien el festival transcurre en distintas sedes, todas están muy cercanas las unas de las otras, lo cual hace posible desplazarse fácilmente entre las actividades.

En la sexta edición, también se produjo un cambio significativo en las competencias, ya que se incorporaron las producciones estudiantiles latinoamericanas que anteriormente sólo participaban en calidad de muestra. Surgió entonces, en 2015, la división entre Competencia Federal, para escuelas públicas nacionales (oficial, existente desde el inicio del festival) y Competencia Latinoamericana, en la cual participan obras provenientes de carreras públicas y privadas (Ceccarelli, 2016). Los premios de cada una estaban subdivididos entre las categorías de Ficción y Documental, además de Animación y Experimental en el caso particular de las competencias federales. Con la novena edición (2018), se eliminaron dichas subdivisiones y se desplegaron otras lógicas de clasificación y premiación, a desarrollar más adelante, en este capítulo.

Durante ese año se llevó adelante un cambio de autoridades en el DAA de la Facultad tras el cual Franco Palazzo asumió la jefatura hasta el año 2021. En paralelo, ocupó el rol de Director del Festival REC que mantiene hasta la actualidad. Un detalle a destacar es que a partir de la novena edición se empezaron a definir públicamente los roles de las personas que participan del festival, estableciendo una estructura jerárquica. En los textos institucionales como los catálogos, se dejó de lado la idea de *organizadores* de las anteriores ediciones y se asignaron roles y funciones específicas para el staff. Esto habilitó una mejor organización y comunicación tanto entre las áreas internas como con entidades externas al festival.

La octava edición (2017) tuvo la particularidad de ser un *REC de resistencia* (TV Universidad, 2017) (Festival REC, 2022), en un contexto desfavorable para la industria nacional, debido a los recortes realizados por el gobierno en el INCAA y otros organismos estatales⁷. Esta situación se mantuvo los años siguientes, en los

⁷ «El 21 de diciembre del año 2017, bajo el gobierno del entonces presidente Mauricio Macri, y en sintonía con su visión de la cultura y la educación, el Poder Ejecutivo impulsó y logró la sanción de la Ley 27.432, que mediante tres incisos del artículo 4 arrasó con un principio fundamental de lo que se entiende por una política de Estado virtuosa: la asignación específica de fondos para la cultura que había sido sostenida desde el regreso de la democracia» (INCAA, s. f.).

cuales el REC se manifestó abiertamente en defensa del cine nacional (TV Universidad, 2018). Al respecto, retomamos las palabras de Franco Palazzo en la apertura de la décima edición (2019), transmitida en vivo por el canal de YouTube de la FDA:

[...] algo parecido a lo que dije el año pasado, nos toca en un momento muy difícil para hacer gestión cultural. Este espacio tiene la particularidad, el festival de cine, de tener una pata en cada uno de los mundos que lo atraviesan. Por un lado, el ámbito de la producción audiovisual y la industria cinematográfica, y por otro lado, la universidad pública; que son dos espacios que están particularmente en crisis, ya sabemos, debilitados por una política de Estado que claramente tiene otras prioridades. Así que para nosotros éste es y sigue siendo un lugar de resistencia y, como todos los años, nos vamos a seguir declarando en defensa del cine argentino y de la educación pública (Franco Palazzo en Facultad de Artes - UNLP, 2019a).

En la novena edición (2018) se creó el Laboratorio Bellas Artes Filma (LaBAF). Su propuesta consiste en la selección de proyectos de cortometrajes presentados por estudiantes de la FDA, para participar en tutorías a cargo de realizadores y docentes en el transcurso del festival que permiten fortalecer el desarrollo de cada proyecto, mientras se compite por premios que aportan a su producción. Los trabajos ganadores son coproducidos por la FDA y presentados en el acto de apertura de la siguiente edición. Por ejemplo, el cortometraje *Barrenderas* de Camila Tosti, ganador del primer LaBAF (2018) fue proyectado a modo de estreno en la apertura de la décima edición del REC (2019). Ese mismo año compitió en la categoría de mejor cortometraje de ficción en el FESAALP y fue transmitido por TV.Cortos, un canal de televisión por suscripción dedicado a cortometrajes.

El promedio de espectadores del REC durante este período (2010-2019) fue de aproximadamente 4.000 por edición. Sin embargo, presentó un descenso significativo entre las ediciones quinta y sexta, en el cual pasó de 5.124 a 2.974 espectadores (Festival REC, 2016). Hacia la décima edición, la cantidad fue superior a 3.000 (Facultad de Artes - UNLP, 2019b).

Desde su surgimiento en 2010, el *Festival de Cine de Universidades Públicas REC* se lleva a cabo una vez al año, alcanzando en 2022 su decimotercera edición.

Actualmente, además de los premios oficiales a las competencias Federal y Latinoamericana respectivamente y los premios no oficiales otorgados por distintas instituciones, se premia al mejor cortometraje con perspectiva feminista (creado en 2020), al mejor cortometraje social y político (2021), al mejor cortometraje de género terror (especial de la decimotercera edición), el premio de la crítica (2022) y, por último, el premio al reconocimiento del público.

RECapitulando.

Luego de un breve recorrido sobre la historia del Festival REC, es posible configurar su perfil e identificar aquellos rasgos específicos que lo constituyen, tales como su emplazamiento, su carácter como festival de gestión educativa y pública, organización, conformación, estética y público al que se orienta, entre otros. Además de situarlo en cierto contexto cultural audiovisual.

La ciudad de La Plata se caracteriza por su fuerte actividad cultural en lo referente al audiovisual, empezando por la creación de la carrera de Cinematografía en el año 1955 en la UNLP. La misma fue declarada extinta y cerrada por la dictadura cívico-militar argentina de 1976, y posteriormente reabierto en 1993 con el nombre de Comunicación Audiovisual. Para el año 2008 se reformuló el plan de estudios y se renombró como Artes Audiovisuales, el cual mantiene hasta la actualidad (Departamento de Artes Audiovisuales, s. f).

Hoy en día encontramos en la ciudad distintas prácticas, experiencias y circulación, referentes al campo audiovisual tales como eventos, muestras y festivales, que son distintos al tradicional *cine*, entendido como el circuito de salas comerciales. En este sentido, el audiovisual se extiende más allá de los espacios habituales generando *nuevas formas* de circulación (Di Bastiano, Mutchinick & Pascal, 2012). Entre los festivales de cine platenses se destacan, por su permanencia a lo largo del tiempo y/o el grado de participación que suscitan, el ya referido FESAALP, el *Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata* (FestiFreak), y el *Espacio Queer: Festival de Cine sobre Diversidad Sexual y Género*, entre otros. Recuperando la idea antes propuesta de festival de cine como *ritual* colectivo, que congrega a multiplicidad de personas con un interés afín en una región determinada, y en el cual se desarrollan actividades de distinta índole referidas al audiovisual, es posible identificar cualidades que comparten todos los acontecimientos nombrados.

Los festivales conforman un calendario de la región, en el cual cada uno se inscribe en una agenda anual sin superponerse entre sí. Usualmente inicia con el REC en el mes de agosto (Festival REC, s. f.), seguido por el Espacio Queer en septiembre (Espacio Queer, s. f.), el FestiFreak en octubre (FestiFreak, s. f.) y finalmente en noviembre da inicio el FESAALP (FESAALP, s. f.) cerrando esta serie de festivales en la ciudad.

El Festival REC se lleva adelante durante una semana y está conformado por tres espacios: de competencia, de muestras y retrospectivas, y los espacios de formación. A continuación se desarrolla cada uno.

El espacio competitivo consta de una Competencia Federal, donde pueden participar producciones de las distintas universidades públicas del territorio argentino; una Competencia Latinoamericana, dirigida a producciones de cualquier país de América Latina de escuelas públicas o privadas; y una Competencia de Videocreación (que incluye videoarte, videodanza y videoclip) de temática libre, tanto para producciones de escuelas públicas o privadas de América Latina. También se realiza una selección de proyectos para participar del LaBAF, el cual permite fortalecer su desarrollo y competir por aportes para su producción. Si bien se trata de una instancia competitiva, el laboratorio también contempla una dimensión formativa vinculada a las tutorías.

Por otro lado, en las competencias Federal, Latinoamericana y Videocreación se otorgan premios oficiales y menciones honoríficas que corresponden a cada categoría, pero también se premian otras que son transversales. Estas incluyen al mejor cortometraje con perspectiva feminista, además de un premio extraoficial otorgado por Mujeres Audiovisuales (MUA), también al mejor cortometraje con contenido social y político (premio Hugo del Carril) y el premio al reconocimiento del público. Algunas instituciones como INCAA, RAFMA y la Red Argentina de Documentalistas (RAD) aportan premios a cortometrajes nacionales o documentales.

El segundo espacio constitutivo es el de muestra y retrospectiva, conformado por obras de distinta índole como largometrajes, cortometrajes, videoclips, series, etcétera. Las mismas se proyectan durante el festival por fuera de las instancias de competencia. En las primeras ediciones del REC se presentaban obras de carácter

internacional, relevantes para la historia del cine, pero luego se volcó a producciones de carácter nacional o latinoamericano. Por ejemplo, en el cierre de la novena edición se realizó un homenaje a Néstor *Pichila* Fonseca, estudiante desaparecido por la última dictadura cívico-militar (1976). En tal ocasión se proyectó material audiovisual recuperado de la vieja carrera de cinematografía, el cual fue registrado por integrantes del Grupo de Cine Peronista La Plata⁸ y musicalizado en vivo por Germán Gomez, Fernando Lerman y Ramiro Lerman.

Por último, se distinguen los espacios de formación, presentados a través de distintos formatos tales como charlas abiertas, seminarios, talleres o conversatorios. Su desarrollo puede estar a cargo de miembros del equipo del festival, invitades o por las distintas Cátedras de la Carrera de Artes Audiovisuales de la UNLP. En ellos se abordan contenidos variados vinculados a la práctica audiovisual. Por ejemplo en la decimotercera edición, cuya temática fue el género terror, se conformaron paneles y charlas relacionadas al mismo, y enfocadas a su vez en distintas áreas del audiovisual tales como la fotografía o el sonido (Festival REC, s. f.).

Como se mencionó en el recorrido histórico, un rasgo identitario del Festival REC es el marco institucional en el cual se realiza. Se trata de un festival de cine universitario, organizado por el DAA de la FDA. Es un evento de gestión cultural y formativa que involucra tanto a docentes como graduades y estudiantes de cualquier nivel. Los alumnos no sólo son convocades para participar de las instancias de competencia, sino también para formar parte del voluntariado, en diferentes áreas como prensa, técnica, recepción y la realización del spot institucional. Al respecto de esto Santiago Romé, Secretario Académico de la Facultad afirma:

Los alumnos son la columna vertebral del festival porque, de hecho, se organizan en una suerte de voluntariado y son quienes sostienen y a su vez hacen la experiencia de estar a cargo, en gran medida, de desarrollar el festival. El detrás de escena del desarrollo del festival está protagonizado enteramente por alumnos (Santiago Romé, en Diario HOY, 2017).

⁸ Néstor “Pichila” Fonseca fue uno de los fundadores del Grupo de Cine Peronista de La Plata. Dicho grupo filmó todos los hechos políticos relevantes para el peronismo entre 1970 y 1974. El material, filmado en 16 milímetros, quedó escondido a través de los años de la dictadura cívico- militar y gran parte fue recuperado durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015) (Adulp, s. f.)

Desde la organización del festival, el trabajo de les voluntaries se considera como una instancia de aprendizaje extracurricular, por lo que es posible comprender al REC en sí mismo como un espacio formativo. Sí bien esta experiencia no forma parte de las cuatro áreas educativas detalladas por Peirano y Vallejo (2021b), es mencionada por las autoras como una práctica laboral o pre-profesional (pp. 807-808). En el caso específico del REC se contempla como una instancia de formación particular, ya que brinda a los estudiantes la posibilidad de ser partícipes de un proyecto de gestión cultural. Retomando las palabras de Santiago Romé, les alumnes son una parte fundamental para llevar a cabo las actividades del festival porque sin ellos éste no se podría llevar adelante.

De este modo, y a partir de la sistematización de las diversas fuentes, podemos afirmar que el festival tiene como principal objetivo fomentar, difundir, jerarquizar, profesionalizar y formar las realizaciones audiovisuales generadas en el marco de las distintas universidades públicas latinoamericanas. Asimismo, es posible identificar a las producciones de índole estudiantil con una estética similar a la del cine independiente; es decir, la realización de obras con los recursos disponibles. Franco Palazzo y Franco Cerana, docentes de la FDA, en un artículo de la revista *Metal* refieren a las características de las obras audiovisuales producidas en la ciudad afirmando:

La producción audiovisual platense se caracteriza por su carácter predominantemente independiente y por la relación fraternal entre realizadores y casas productoras, que se reconocen entre sí con similares virtudes y déficits, y deciden auxiliarse a través de diversos modos de coproducción solidaria. El ser independiente conlleva que no solo debe autosustentarse, sino que ellos mismos administren sus recursos y no estén sujetos a las decisiones de grandes productoras o de grupos mediáticos (Palazzo & Cerana, 2018, p. 89).

El festival propicia el encuentro en los distintos espacios mencionados anteriormente, con posibilidades de participación diversas. Unos días antes del inicio del festival se promociona, en distintos medios locales, la edición que se llevará a cabo, dando un panorama general de las actividades o redireccionando a la página oficial donde se encuentra la grilla completa.

Los espacios de muestra y el visionado de las competencias están abiertos al público en general. En la actualidad, la entrada es gratuita y la única restricción es el aforo de la sala. Los espacios de formación también están destinados al público en general, por ejemplo en las charlas abiertas no hay restricciones de acceso. Sin embargo en los debates y talleres se requiere un tipo de participación más allá de la mera observación, ya que son actividades donde se producen intercambios, discusiones o reflexiones, en torno a la práctica audiovisual. Por lo general se solicita una inscripción previa y su cupo suele ser llenado por alumnos de la facultad. En la instancia de competencia, la participación con una obra propia es exclusiva para alumnos y graduados recientes, ya que para inscribirse se necesita un certificado que corrobore su situación.

Cada una de estas características y funcionamientos del Festival REC se desarrollan con más precisión en los capítulos siguientes. Se desagregan las dimensiones: espacial, temporal, social, discursiva y transmediática del dispositivo, tanto en la versión analógica como la virtual durante la pandemia. A partir del análisis comparativo de la experiencia espectral en ambas etapas, se evidencian las transformaciones del dispositivo en la transposición a la virtualidad.

Capítulo 3: El festival como dispositivo

Primeros pasos...

Luego de definir qué entendemos por festival de cine y las particularidades del Festival REC en sí mismo, es el momento de articular ambas dimensiones con la noción de dispositivo. Pero antes, hay que explicitar lo que entendemos por tal. Para ello recuperamos a Jacques Aumont (1990), teórico y crítico de cine francés, quien en el apartado *El papel del dispositivo* parte de definirlo como un *mediador* entre las imágenes y el público. Su abordaje está centrado en el análisis de las imágenes y, en este capítulo en particular, las imágenes como *aparato social*.

Las determinaciones fisiológicas y psicológicas, de la relación del espectador con la imagen, no bastan, para describir completamente esta relación. Ésta se encuadra, además, en un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes. Entre estas determinaciones sociales figuran, en especial los medios y las técnicas de producción de imágenes, su modo de circulación y eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizaciones es lo que entendemos por dispositivo (p. 143).

El autor establece, entonces, que el dispositivo es el que regula el contacto de los espectadores con las imágenes, enmarcado en un cierto contexto simbólico. Esto implica, que el simple encuentro con la imagen no sirve para dar cuenta del efecto de sentido que se construye en esa relación, sino que requiere la mediación del dispositivo.

Aumont también propone desagregar al dispositivo en dimensiones para su análisis. Las dimensiones que toma son: la espacial, temporal y simbólica. La primera entendida como la superficie material en sí y el emplazamiento, así como también la organización de todos sus elementos constitutivos. En la dimensión temporal confluyen por un lado el tiempo espectadorial y por otro, el tiempo propio de la imagen. Por último, establece una dimensión simbólica asociada a la apropiación

que hace el individuo de la imagen y a la función ideológica presente principalmente en los dispositivos ópticos, dada por la posibilidad que nos brindan de poder ver y de hacer visible.

Partiendo de estas dimensiones propuestas por el autor, las cuales nos permiten analizar fenómenos complejos, abordamos al Festival REC, desagregándolas en subniveles de análisis. Por ejemplo, espacio público-privado, colectivo-individual, copresencia-mediatización de los cuerpos, etcétera.

Es conveniente aclarar que si bien nos referimos a cada dimensión de manera segmentada, éstas funcionan de modo simultáneo. A su vez, lo que Aumont establece como dimensión simbólica, será ampliado a partir de los aportes de Oscar Traversa y desagregado en las dimensiones social y discursiva. Por último, en función de abordar las transformaciones que introdujo la virtualidad incorporamos una dimensión nueva: la transmediática.

En el caso del Festival REC la noción de dispositivo remite a la relación de la dimensión material y su organización particular en un espacio-tiempo determinado, ésto en vinculación con los sujetos espectadores y en un marco institucional de carácter educativo público. Esta materialidad es compleja, ya que incluye tanto las condiciones materiales concretas, en cuanto a espacio físico en el que está inmerso, tales como la sala del Cine Municipal Select (Pasaje Dardo Rocha, La Plata), así como las tecnológicas, entendiendo a éstas como los aparatos que median y atraviesan las imágenes. Es por esto que, para desagregar estas dimensiones, nos enfocamos en el encuentro del espectador con los distintos espacios que conforman al Festival REC, a saber: de competencia, muestra y formación.

Expectación: pantalla y presencialidad.

En primer lugar analizamos la dimensión espacial del festival analógico, en relación al espacio físico donde se desarrollan cada una de las tres instancias antes mencionadas y la relación material que se establece con los cuerpos que los habitan. Es por eso que abordamos el espacio espectadorial colectivo, que incluye tanto la sala como la instancia de espera en los pasillos (antesala), donde se produce dicha vinculación.

En este sentido, debemos establecer que se trata de espacios públicos, los cuales funcionan como salas de cine o auditorios de conferencias. Estos son gratuitos, de libre acceso y colectivos, características que presuponen condiciones de comportamiento y de proyección que no pueden ser modificadas por los espectadores. Por ejemplo, las proyecciones inician y terminan en un horario determinado, independientemente de la presencia de los individuos. El espectador se sienta frente a una pantalla que multiplica considerablemente su tamaño, y por lo tanto requiere cierta distancia para un visionado completo. Esto imposibilita establecer un vínculo táctil y la interacción con el audiovisual queda delimitado a los sentidos de la vista y el oído. A pesar de que el espectador puede establecer contacto con el resto de los asistentes, las normas de comportamiento establecidas socialmente para las salas cinematográficas disponen, por ejemplo, que se mantenga en silencio durante la proyección.

Aunque nos estamos abocando a la dimensión espacial de las salas, en tanto recinto físico donde se lleva adelante la proyección, esto se puede relacionar con su condición de ritual colectivo. Los espectadores se congregan motivados por el deseo que tienen de asistir al evento cinematográfico, entendiendo a éste como una instancia de placer producida por la relación espectador-pantalla (Metz, 1979).

Analizamos en conjunto los espacios de competencias y muestras ya que, por su carácter de exhibición fílmica presencial, poseen una disposición espacial con atributos similares. En este sentido las salas de proyección configuran una relación material y perceptual de los espectadores con el espacio, en tanto *situación de cine* descrita por Roland Barthes (1982).

Todo sucede como sí, incluso antes de entrar en la sala del cine, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis [...] no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador. Hay una "situación de cine", y esta situación es pre-hipnótica. Utilizando una auténtica metonimia, podemos decir que la oscuridad de la sala está prefigurada por el "ensueño crepuscular" (que, según Breuer-Freud) precede a la hipnosis, ensueño que precede a la oscuridad y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que este se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película (p. 351).

Al momento de las proyecciones, en ambas instancias, nos encontramos en una sala de cine. La misma está configurada con las condiciones necesarias para que la persona que asista a ella se olvide de su entorno y se *meta dentro de la película*. Es por esto que está constituida como un recinto sin ventanas, en pos de lograr la oscuridad absoluta cuando inicia la proyección, así como también que desde sus recursos técnicos intenta buscar una separación con el afuera. Compuesta también por hileras de butacas ubicadas una al lado de la otra, dispuestas frente a una pantalla de gran tamaño, idealmente de 6x15 metros.

La sala permite generar la atmósfera idónea para la visualización. Donde los cuerpos se mantienen sentados frente a la pantalla iluminados por la luz que de ésta se desprende, inmersos en la historia que está aconteciendo frente a sus ojos. Esta abstracción del mundo exterior y su carácter inmersivo, es a lo que hace referencia Barthes como el estado de ensoñación cuando describe el *dispositivo cinematográfico*. En el caso específico del festival, como ya se mencionó, esto se evidencia en el momento de las proyecciones dentro de las salas, donde se reúnen las condiciones para permitir al espectador entrar en ese «estado de hipnosis» mencionado por el autor .

Otra de las condiciones que lo habilita es el sistema sonoro. La sala de cine está acustizada para evitar la invasión de ruidos del exterior y posee un sistema de altavoces que permite un recorrido envolvente del sonido que alcance a todos los espectadores. También hay un espacio destinado a la cabina de proyección, que suele estar ubicado en una parte más elevada, fuera de la sala y de espaldas al espectador. Cuenta con un proyector operado por un especialista que se encarga de configurar las condiciones de visionado.

El espacio de formación puede tomar distintas formas tales como charlas abiertas, seminarios o conversatorios. Dependiendo de la configuración que se le atribuya, las características espaciales se verán modificadas. Por ejemplo, en el caso de las charlas o exposiciones, se divide el espacio en dos segmentos: uno, donde se sientan los oyentes; otro, ubicado de modo frontal al anterior, donde se sitúan los disertantes. Al terminar la exposición o la charla, se puede habilitar una instancia de debate y/o preguntas, permitiendo de esta manera la interacción de los asistentes. A diferencia de la situación de la sala, que también se caracteriza por el encuentro

frontal de dos espacios, es decir la pantalla y el espectador, en el de formación no se pretende la abstracción del mundo exterior.

Temporalidades

En el festival se percibe temporalmente una ruptura con lo cotidiano, ya que los espectadores establecen una relación mental con el espacio-tiempo que determina un vínculo particular con el mismo. Es decir, por más que se trate de un espacio que habitualmente se transita para actividades diferentes, éste se resignifica al momento de albergar al festival, por su carácter de evento (Altman, 2005) asociado a lo festivo y a la celebración. La dimensión ritual, de evento único con una acotación temporal, modifica la cotidianeidad de los individuos por ese periodo de tiempo en el cual se congregan.

En el caso del Festival REC, tiene una duración de una semana y delimita un tiempo en la agenda de los participantes, que suelen organizar el resto de sus actividades en pos de asistir a los distintos espacios. Dentro del marco institucional, muchas clases suelen ceder sus horas para que los estudiantes puedan asistir al mismo. Además, durante todo el año se organizan actividades que trascienden su duración concreta pero mantienen el comportamiento festivo. Por ejemplo, la conversación con César González y Lucrecia Martel realizada de manera itinerante en el marco de la novena edición del Festival REC (Facultad de Artes - UNLP, 2018).

La dimensión temporal puede ser abordada desde distintos subniveles de análisis. En una primera instancia la planificación de la grilla, es decir la distribución de las actividades del festival, que da cuenta de una organización temporal previa. La semana del REC, ubicada usualmente en el mes de agosto, inicia con la apertura que consta de una proyección audiovisual. Luego se planifican las actividades que se van a desarrollar en simultáneo, en general asociadas a la temática de la edición del festival. Por último, el acto de cierre, que consiste en una proyección y la ceremonia de premiación. La apertura y el cierre son los momentos privilegiados ya que cuentan con la presencia de invitados y de los organizadores, asimismo suelen convocar mayor cantidad de espectadores. Se denominan como actos a diferencia de otras instancias. A partir del cronograma, que se replica en las redes sociales y la

página del festival, los espectadores pueden seleccionar las actividades a las que asistirán, dado que pueden ser simultáneas y/o sucesivas.

En el caso de las proyecciones, esta *situación cine* generada predispone al momento de ensoñación. La temporalidad implica la disposición de un tiempo donde la imagen acontece de manera continua frente al espectador. El público se sienta y percibe la proyección pasar delante de sus ojos, en una direccionalidad y con una duración predeterminadas. Sabe que por ese período de tiempo estipulado asistirá a un espacio asociado al placer de la expectación cinematográfica.

En los espacios de formación sucede algo similar ya que también se establece una delimitación temporal. Sin embargo, la misma puede variar, por ejemplo en los debates con realizadores y/u oradores, ya que usualmente se habilita la posibilidad de participación. Los individuos que asisten pasan de ser, en primera instancia, oyentes para luego convertirse en participantes.

Pasillo, sillón y encuentros. La *socialité* festivalera.

El dispositivo está configurado en un contexto social particular e influye en éste. En el presente apartado analizamos la dimensión social del Festival REC, es decir, su pertenencia a una comunidad específica y cómo las determinaciones sociales influyen en los modos de relacionarse. El REC, como se establece en el Capítulo 2, surge en la ciudad de La Plata como iniciativa de la FDA (UNLP) para promover y dar visibilidad a producciones generadas en dicha casa de estudios y otras universidades públicas del país.

La dimensión social en cuanto al festival como dispositivo está asociada a su carácter de evento compartido en comunidad. Esto se manifiesta en el transitar de los cuerpos por los espacios físicos, la congregación de las personas que asisten y en el generar hábitos sociales compartidos. Es decir, ser partícipe de la atmósfera de celebración y encuentro que se respira en los distintos espacios del festival. En el caso del REC, su dimensión social se enmarca principalmente en la comunidad educativa porque, si bien es un festival abierto al público, los principales asistentes son alumnos y docentes de la facultad.

El REC está atravesado por la idea de ritual colectivo que congrega a una multiplicidad de individuos impulsados por un interés afín, en este caso las artes audiovisuales. Debido a que los participantes establecen una relación de buen objeto con el cine, es decir, van movilizadas por un deseo propio y no por la obligación física de hacerlo (Metz, 1979).

El festival se configura como un espacio de difusión de producciones y como un lugar de intercambio entre los participantes. Se lleva a cabo en distintas sedes que sirven como punto de encuentro y comunión entre las personas. El REC no sólo comprende las salas, sino que la experiencia atraviesa y se expande a todos los rincones. Durante la semana del festival, es frecuente ver a la gente reunida y conversando en los pasillos de la facultad mientras esperan para entrar a alguna de las actividades [Figura 4]. Estos espacios se resignifican no sólo porque pasan a funcionar como antesalas, sino también porque comienzan a ser regulados por las normas de convivencia y comportamiento social que trae aparejado el festival.



Figura 4. Foto extraída de Facebook *Festival REC* (2019). Se observa una multitud de gente esperando para entrar a una actividad del Festival REC.

Dentro del marco institucional su impacto se evidencia ya que, por ejemplo, desde el DAA se facilitan permisos académicos. El REC se disemina en distintos espacios de la facultad e incluso irrumpen dentro de las aulas convocando a las cátedras a formar parte, ya sea en calidad de participantes o invitando a sus estudiantes a asistir. Por otro lado, se distribuyen por toda la facultad cartelera y banners que anuncian el festival. Además, se ve transitar por los pasillos a las voluntarias con las remeras de la edición en curso.

En este sentido, retomando su carácter de evento de gestión cultural y educativa, los estudiantes no sólo transitan el festival como espectadores sino que se les permite formar parte del mismo. Un ejemplo de esto es la convocatoria de voluntarias dirigida principalmente a estudiantes de la FDA para desempeñarse en alguna de las áreas del festival. O, los espacios de muestras destinados a la proyección de producciones realizadas en el marco de cátedras de la carrera, como por ejemplo el Taller de Tesis.

Generando discursos y sentidos.

El texto de Aumont citado anteriormente fue escrito en la década de los noventa, momento en el cual los nuevos medios digitales estaban apenas gestándose. Por ello, recuperamos una definición más actual que incorpore variables no contempladas por el autor, haciendo la salvedad que la noción de dispositivo no se modifica, sino que lo que cambia es el paisaje mediático y, por ende, los dispositivos. En este sentido tomamos a Oscar Traversa (2001) quien en su texto *Aproximaciones a la noción de dispositivo* repone las voces de distintos autores, incluido el mismo Aumont, para acercarse a una idea que lo relacione con los nuevos medios.

Ambos autores plantean una dimensión discursiva y establecen al dispositivo como creador de discursos y sentidos, esto está íntimamente relacionado a la vida social, ya que es en este ámbito donde se propicia esta dimensión. Traversa demuestra, a partir del análisis de ejemplos (pp. 238-239), que una misma técnica puede habilitar dispositivos diferentes, en la medida en que articulan prácticas sociales y producciones textuales específicas. Es decir, según cómo se organicen o se

mediaticen esas técnicas en la sociedad. El autor utiliza como ejemplo la fotografía turística y la tarjeta postal estableciendo que, aunque pueden tratarse de una misma imagen, los modos de organización y de circulación son diferentes. Es por esto que entendemos al dispositivo como los modos de relación de estas técnicas configuradas a partir de la mediación social.

Es por ello que el mero aspecto técnico no determina un uso de modo único o lineal. En tal sentido, una misma tecnología puede dar lugar a prácticas, textos, circulaciones y recepciones diversas. Por ejemplo, la proyección de un audiovisual en un circuito comercial de salas, habilitará a circulaciones y recepciones distintas a las que posibilita la proyección dentro de un festival. Sí bien las características espaciales y temporales son similares, las prácticas sociales que se desprenden son distintas. Los festivales habilitan espacios de intercambio con los realizadores y los audiovisuales se suelen proyectar una única vez. En cambio, en las salas comerciales, las funciones se limitan a la proyección de la obra y se puede visionar repetidamente el tiempo que se encuentre en cartelera.

En el caso del Festival REC, en sus ediciones presenciales, podemos establecer que esta dimensión discursiva genera sentido en la vida de las personas que asisten. En una primera instancia, debido a que está motivada por la relación mimética que se da entre la pantalla y el espectador, el cual asiste movilizado por el deseo de sumergirse en esa atmósfera particular (Metz, 1979). Su carácter como evento social y colectivo se evidencia a partir de su permanencia en el tiempo y en la convocatoria que tiene año a año. Asimismo, en los hábitos sociales que se generan en torno a este espacio, es decir la conformación de conductas reiteradas y compartidas que presuponen un conocimiento previo de las prácticas de producción y recepción del dispositivo. En el caso del festival surgen formas de comportamiento específicas, al igual que una relación particular entre el soporte y las prácticas sociales que lo constituyen.

Aumont y Traversa hacen referencia a una dimensión ideológica, asociada principalmente a los dispositivos ópticos por la posibilidad que nos brindan de poder ver, de hacer visible nuestra realidad (Aumont, 1990). Esta dimensión se desprende de un contexto social e histórico específico, ya que las imágenes son productos de una época y responden a una demanda ideológica puntual.

En el REC esto se manifiesta en las categorías para las competencias, las cuales no son azarosas, sino que se ponen en cuestión y se van modificando con el paso del tiempo. Damos cuenta de ésto en las transformaciones que surgen en ellas año a año con la incorporación de nuevas categorías que acompañan y evidencian los cambios sociales que se van gestando. Tal es el caso de la categoría de Perspectiva de Género (actualmente llamada Perspectiva Feminista). La cual surgió en 2020 como un espacio para premiar cortos con temáticas relacionadas al movimiento feminista, por ejemplo audiovisuales que problematicen y/o cuestionen la construcción heteronormativa, patriarcal y/o binaria de los géneros. Estas producciones, a su vez, deben contar con un equipo integrado mayormente por mujeres y/o personas trans como cabezas de los distintos equipos para garantizar espacios de trabajo a las minorías.

Asimismo, entendiendo que los dispositivos surgen de una demanda social, podemos identificar esta condición en el surgimiento del Festival REC. El mismo se origina como un espacio de difusión y visibilización de producciones realizadas en el seno de la FDA y en distintas universidades públicas latinoamericanas, las cuales no tienen un lugar central en los circuitos dominantes (entendiendo a estos como las salas comerciales de exhibición y la programación de los grandes festivales). Es por esto que el REC se posiciona como un festival universitario, latinoamericano, y público. Plantea desde su nombre un posicionamiento ideológico que se manifiesta en sus características y organización particular, tales como el acceso gratuito, público e irrestricto para todes.

Tejiendo Redes.

Por último, retomamos a Carlos Scolari (2013) para definir la dimensión transmediática quien, a su vez, referencia la definición de *narraciones transmedia* introducida por Henry Jenkins. Entiende a éstas en tanto el flujo de contenido distribuido por diversas *plataformas*, como sitios web y redes sociales, teniendo en cuenta que nos encontramos en una era de *convergencia mediática*. Es decir, que el lenguaje y los medios que tradicionalmente se situaban de modo diferenciado, convergen en el espacio de las plataformas o de las pantallas. Cada uno de estos

medios funcionan dentro de una plataforma, que le atribuye características particulares y constituyen un aporte al universo que los engloba.

Con la aparición de los nuevos medios y la virtualización constante hubo una reconfiguración cultural. Tras la proliferación de muchos medios masivos de comunicación, varios autores comenzaron a hablar de la muerte del cine frente a la televisión y a los nuevos medios. Para profundizar sobre este asunto citamos a Eduardo Russo (2012) en su texto *El espectador, reinventado* donde afirma que:

Más que plantear aquí, una vez más, la vieja queja angustiada sobre la muerte del cine, convendría interrogar la evidencia: ¿qué lo ha hecho subsistir? Si hace tiempo que no está, ni pretende estarlo, en el centro de la escena audiovisual, ¿por qué insiste y no cesa de prometer algo, aun en esa condición frágil, incluso asediada? (p. 87).

El autor afirma que «el cine persevera hoy en una existencia transmediática» en tanto «se han generado nuevos códigos y prácticas» que suscitan nuevos sentidos en la experiencia espectral. Por lo tanto entendemos al cine como un objeto maleable que se va reconfigurando en torno a las nuevas prácticas que acontecen, así como también al nuevo paisaje mediático.

Extrapolando esto a la definición de festival, si bien actualmente se fueron generando nuevas prácticas relacionadas con la existencia y convergencia de los nuevos medios, el espacio analógico donde transcurre el festival es el universo de significantes y estos espacios digitales funcionan como prolongaciones que se desprenden del mismo. En el caso del Festival REC en la versión analógica, encontramos esta dimensión en las plataformas digitales que posee el festival y la FDA tales como su página web, redes sociales como Facebook e Instagram, contenido en YouTube, entre otros. Estas funcionan como una prolongación del festival mismo, ya que suelen subir material exclusivo. Lo expanden y funcionan como aportes al universo narrativo del REC. A su vez, cumplen el rol de espacio de difusión y promoción del festival.

Esto se evidencia por ejemplo, en el canal de Youtube oficial del festival, *FestivaldeCineRec*, creado en diciembre de 2010. Fue utilizado activamente hasta 2017 como soporte de material producido por el festival: spots, entrevistas, magazines e incluso, en ocasiones, se publicaron las grabaciones de charlas

llevadas a cabo en los espacios de formación. Tal es el caso de la entrevista a Fernando Castets (Festival REC, 2013b) y su conferencia sobre guión (Festival REC, 2013c) en el marco de la cuarta edición del REC. Tras la creación del canal de Youtube de la Facultad en 2018 (*Facultad de Artes – UNLP*) se empezó a utilizar como cuenta oficial del Festival REC. Allí se publica material producido en el festival y se utiliza para su difusión.

El siguiente capítulo se centra en los cambios que trajo aparejada la transposición de las dimensiones del festival (espacial, temporal, social, discursiva y transmediática) al entorno virtual, y las resignificaciones que se generaron en este universo a partir del cambio en el soporte.

Capítulo 4: Transposición del festival a la virtualidad.

Hacia la virtualidad.

Como se estableció en el inicio del trabajo, en 2020 se desató una pandemia a nivel mundial que conllevó al aislamiento de los individuos en sus hogares en pos de prevenir el contagio. En el caso de Argentina, al igual que en otros países, la cuarentena fue decretada por 15 días pero finalmente, debido a la propagación del virus y los picos de contagio, se extendió durante meses. Es por esto que muchas actividades culturales tuvieron que repensar su continuidad y de qué modo hacerlo. Diversas *plataformas virtuales*, entendidas como un espacio en la web o aplicaciones móviles en donde se desarrollan distintos aspectos de nuestras vidas (Fernandez, 2018), se utilizaron para *remediar* (Bolter & Grusin, 1999) las dimensiones de la experiencia del Festival REC en la presencialidad. En este caso remitimos la remediación a su carácter reformador de un medio anterior. El proceso de pasaje del festival a la digitalidad no está motivado por la idea de progreso lineal sino que opera como rehabilitación de la carencia que supuso el contexto histórico.

En el mes de agosto de 2020 empezó a circular en distintos medios platenses como por ejemplo Pulso Noticias (Festival REC para ver nuestro cine, 2020) y El Día (Festival REC: un espacio de intercambio, 2020) un comunicado desde la organización del Festival REC, en donde quedaba asentada la decisión de llevar adelante el festival, planteando el pasaje a la virtualidad para la decimoprimer edición [ver figura 2 del ANEXO].

Nos parece fundamental dar continuidad a esta edición a pesar de las dificultades. Sosteniendo el compromiso de generar espacios de encuentro para realizadorxs en formación, brindándoles la oportunidad de participar en competencias, muestras, laboratorios y espacios formativos que consideramos hoy es más importante que nunca (sic). Esta será una edición particular, con puntos de encuentro diferentes a los tradicionales, con cuerpos que quizás no habiten los mismos espacios, pero con el espíritu de intercambio intacto (Festival REC, 2020a).

En este sentido, la misma se trata de una «edición particular» ya que implicó una *transposición*, (Bejarano Petersen, 2022). Es decir, la modificación en la mediación generó transformaciones en el dispositivo, en tanto implicó un cambio en la *materialidad* –de analógica a virtual. La transposición trajo aparejada limitaciones, por ejemplo la imposibilidad de «habitar los mismos espacios» con los cuerpos, pero desde la organización del REC se propuso sostener su «espíritu de intercambio».

Este apartado hace hincapié en la decimoprimer edición del Festival REC, que se llevó adelante entre el 25 y el 29 de agosto de 2020. Dicha edición fue realizada íntegramente de manera virtual a través de las plataformas de YouTube, Zoom e Instagram. El análisis permite establecer las transformaciones y continuidades que el pasaje a la virtualidad generó en el dispositivo REC, observando cómo funcionaron las distintas dimensiones espacial, temporal, social, discursiva y transmediática.

Yendo de la sala al living.

Gracias al creciente avance de los medios y las tecnologías, fue posible llevar adelante el festival de manera virtual a través de distintas plataformas *online*. Sin embargo, el pasaje influyó en la experiencia de los espectadores y las características específicas del festival debido a las posibilidades de cada una de las plataformas. Por ejemplo, en el caso de los talleres, se realizaron por Zoom, con inscripción previa debido a que éste cuenta con un aforo limitado. En el caso de este sistema de videollamadas el ingreso es restringido, ya que se necesita un link y/o contraseña para poder participar. También permite la posibilidad de interactuar prendiendo la cámara y/o activando un micrófono.

En una primera instancia, la dimensión espacial de la proyección, se vio modificada drásticamente al pasar de un entorno analógico a uno virtual. En cuanto a lo técnico, es decir los equipamientos para la proyección en sala, quedan totalmente modificados y anclados a las posibilidades de la plataforma. En esta edición ya no tenemos un proyectorista que controle que las condiciones técnico-estéticas de la proyección sean las óptimas para la sala. En cambio, se busca la posibilidad de la reproducción simultánea del material en distintos dispositivos distribuidos en

diferentes espacios mediante alguna de las plataformas. Esto condiciona las posibilidades, puesto que la calidad del material queda supeditada, por ejemplo, al ancho de banda de internet que tenga el espectador en su casa, al equipamiento y los dispositivos que disponga, etcétera.

Lerer (2012) establece, al momento de la publicación del texto, que ya estaban dadas las condiciones para llevar adelante un festival de manera íntegramente virtual, pero pone en cuestión las posibilidades del modo de espectación y el intercambio social que implicaría. El autor afirma que:

La experiencia de ver una película en una televisión o en una computadora está lejos de ser la forma y la circunstancia ideal para ver cine, y si hay algo que marca los festivales es su celebración de las formas más puras y, si se quiere, tradicionales de este arte: la sala de cine a la gran pantalla, la experiencia física y palpable (p. 39).

Para Lerer, estas condiciones de visualización no son las ideales para ver cine, en relación al concepto de *situación cine* propuesto por Barthes (1982) y desarrollado en el Capítulo 3, debido a que la creación de esta atmósfera idónea para el visionado está por fuera del control del festival. La posibilidad de abstracción del exterior, la oscuridad, el sonido, quedan sometidos a los recursos del espectador. También se pierde la relación entre el tamaño de la pantalla y los cuerpos. Las dimensiones y las percepciones se ven desdibujadas por este cambio de escala que se genera. El sujeto espectador ya no se enfrenta a una pantalla que multiplica varias veces su tamaño, sino que la visualización se da en dispositivos de distintas medidas y esto modifica la relación con la obra. Ya que varían, por ejemplo, la distancia necesaria o atención al detalle.

Otra variable a considerar es la presencia de los cuerpos. En el caso de la versión analógica del festival los individuos están físicamente dentro de la sala, no se pueden abstraer de lo que está pasando en ese momento. En cambio en la virtualidad esta presencia es mutable ya que se abre una posibilidad de interacción distinta. El espectador puede elegir cómo participar, dentro de las opciones que la plataforma permita (por ejemplo prendiendo o no la cámara), así como también el grado de atención y/o movilización, en el sentido de que sus movimientos ya no están restringidos por la butaca.

Estos subniveles de análisis generan una tensión entre lo público y lo privado. El festival deja de ser una instancia pública y colectiva, que se desarrolla en un espacio común, para trasladarse a los hogares de los espectadores. Un espacio privado, que se asocia a lo individual aunque sea compartido con otros. De esta manera se desdibujan los límites con lo cotidiano, el espacio del festival entra en las casas de los participantes y se resignifica, así como también sus hogares se resignifican con esta intervención.

Pausar y seguir.

La dimensión temporal en la decimoprimer edición mantiene la característica, desarrollada en el Capítulo 1, del festival como un momento acotado en el tiempo que transcurre en una época del año específica. En este caso, la grilla de programación [Figura 5] estaba configurada para una duración de cinco días, con la particularidad de un ordenamiento distinto respecto a las ediciones previas. Se empieza a pensar linealmente, sin programar actividades que se produzcan de manera superpuesta, a menos que se trate de una con inscripción previa, y estipulando en qué plataformas se van a llevar a cabo. Esto se debe a que las posibilidades de proyección, por parte de la organización, no permitían la simultaneidad.

Esta decisión abre la posibilidad al espectador de asistir a todas las actividades, sin la necesidad de tener que decidir, como sucedía previamente. Debido al carácter multidimensional del festival, en la presencialidad se programaban actividades simultáneas en distintas sedes como por ejemplo, en el segundo día de la décima edición (2019) se proyectaba a las 18:00 horas en el Cine Municipal Select *Julia y el Zorro*, mientras que en el Planetario estaban pasando *Estrellas adentro y eclipse* (Festival REC, 2019). Conviene señalar, que esta condición de linealidad, se mantuvo en las siguientes ediciones.



Figura 5. Grilla de programación completa de la decimoprimer edición (2020) extraída de la página de Facebook *Festival REC*.

En algunas de las plataformas, los espectadores tienen la posibilidad de intervenir en la temporalidad. Por ejemplo, las transmisiones en vivo por el canal de YouTube donde se emitían las competencias, los actos de apertura y cierre y la mayoría de las charlas. Esta plataforma permite pausar y retomar, retroceder, etcétera. En cambio, en el caso de Zoom, utilizada para los talleres, o Instagram, donde se llevaron adelante algunas charlas, no habilitan esa manipulación temporal durante la transmisión.

Una vez finalizada la misma, si desde la organización del Festival REC se decide grabar y/o conservar el material, el espectador puede acceder a éste de forma asincrónica; es decir, fuera del tiempo real en el que se desarrolló. En este sentido, se pierde el carácter de momento único e irrepetible en el tiempo, característico de la versión analógica, donde la experiencia estaba limitada a la asistencia en el momento específico. En la virtualidad, mientras el registro esté disponible en algún soporte se puede volver a ver, o ver por primera vez, la actividad fuera del horario específico.

Esto se vincula con la problemática de lógica de archivo mencionada en el Capítulo 2 ya que, si bien la virtualidad facilita herramientas para la grabación de las actividades, el festival limita la disponibilidad de las obras después del cierre de la edición. De esta manera, en el canal de YouTube de la FDA y en el Instagram del festival, se encuentran registros audiovisuales correspondientes a las instancias pedagógicas transmitidas por dichos medios. Debido a que, en palabras de Franco Palazzo: «Nos parece importante que el conocimiento que se genera a través de esos espacios formativos y de esas charlas quede a disposición para todos y todas, que es el criterio de la educación pública» (Cedrik, Gareca & Vegas, 2022). En cambio, las competencias y muestras no se conservan de manera online, una vez finalizado el festival.

Redes sociales.

Con la transposición a la virtualidad la dimensión social, desarrollada en el capítulo 3, se ve modificada. Ya no hay un espacio físico de comunión entre los sujetos, sino que cada uno vive la experiencia en un entorno virtual de manera remota, desde el interior de su hogar.

En esta edición se ve inhabilitada la posibilidad de confluir en un espacio común. No sólo referido a la congregación en la sala, sino también los encuentros que se daban en los pasillos previos a la proyección. Pero desde la virtualidad, se intenta perpetuar, como se afirmaba en la gacetilla de prensa, el espíritu del intercambio colectivo mediado por las redes.

Tomando la noción de *comunidades consteladas* de Altman (1999) entendemos que se producen dos tipos de discursividad con la obra, en este caso el festival. Una directa con el film y una entre grupo de usuarios. Esta segunda se centra en formar un espacio simbólico de reunión entre miembros dispersos. En el caso de la décimo primera edición nos encontramos con esta discursividad a través del intercambio generado por la posibilidad de conectarse a través de los servicios de *chats* de las plataformas, tales como YouTube e Instagram, por comentarios en las redes sociales, etcétera. Se habilita de esta manera el acceso al intercambio en comunidad.

Para esta edición no se pudo contar con la participación de voluntarios que, como se mencionó anteriormente, son una de las características constitutivas del REC. Lo que sí se habilitó fue la presencia de voces desde otros puntos geográficos, como por ejemplo: Brasil, Colombia, Chile, etc. Lo cual resultó enriquecedor para el festival, ya que una de sus premisas principales es dar visibilidad y voz a las universidades latinoamericanas. Esto se vio reflejado en la ceremonia de cierre principalmente, al poder contar con la presencia de los realizadores de los cortos premiados, independientemente del país donde se encontraran. Es el caso por ejemplo de Alex Reis, director del cortometraje “Paloma”, ganador de la competencia latinoamericana, el cual estaba conectado desde Brasil. En general, por una cuestión de presupuesto, esto no es viable en las ediciones presenciales del festival.

En una publicación de Instagram del festival [Figura 6] se celebra la concurrencia que tuvo la edición a pesar del contexto en el cual estaba transcurriendo. En la descripción de la imagen dice:

10.000 GRACIAS!

Esperamos que hayan podido disfrutar y haber hecho propia esta edición virtual, que por primera vez pudo habitarse desde cualquier lugar del mundo y -como siempre- de forma libre y gratuita.

Más de 10.000 visualizaciones y más de 5.000 votos. Gracias por seguir siendo parte del Festival REC! (Festival REC, 2020b).



Figura 6. Captura de la publicación Instagram *@festivalrec.lp*. (2020). Se observa un video con capturas de pantalla de las videoconferencias realizadas por la plataforma Zoom. Se aprecian las cámaras encendidas como una manera de “ponerle cuerpo” a la asistencia que hubo en el festival y agradecer su participación.

La publicación es representativa de lo que se desarrolló en este apartado, es decir la dimensión social del dispositivo, esta comunidad virtual albergada en un espacio simbólico y movilizadora por un interés común. En ésta se celebra el hecho de haber llevado adelante el festival pese a las dificultades que representaba el contexto sanitario. Se vuelve a poner el énfasis en la gran convocatoria que tuvo la edición y en la posibilidad, que abrió el uso de las plataformas virtuales, de participar de manera remota. Así como estas condiciones constitutivas del festival de ser público, gratuito y para todos.

Dimensión discursiva.

En esta edición, las características de dimensión discursiva planteadas en el Capítulo 3 se mantienen. La modificación, en este caso está dada por el cambio en

el paisaje mediático en el que se emplaza esta edición. El festival funciona como un espacio de acompañamiento y celebración en un contexto desfavorable.

Retomando el apartado “Generando discursos y sentidos” del capítulo anterior, establecimos que una misma tecnología puede habilitar distintas prácticas (Traversa, 2001). Esto lo vemos, en la utilización de las distintas plataformas, las cuales en un principio fueron creadas con un fin diferente al del albergar un festival. Por ejemplo, es el caso de las aplicaciones para videoconferencias. Las cuales, en el contexto del ASPO articularon a su habitual uso como dispositivo de videocomunicaciones para empresas, uno educativo que impactó en el diseño mismo de la aplicación, así como también propició un lugar de encuentro y vinculación. Se incorporaron herramientas como la pizarra de cara a la necesidad de usarlas como entorno educativo y filtros de celebración pues se convirtieron en espacio de festejo.

En este sentido, como se estableció en el apartado anterior, en esta edición no existió la posibilidad de contar con espacios físicos comunes de intercambio. Aun así hubo una búsqueda por mantener ese espíritu de lo colectivo, en este caso mediado por las plataformas.

La imperiosa necesidad de mantener distancia con el otro y el aislamiento, hizo que socialmente se reconfiguraran estos espacios como lugares de encuentro. Es por esto que la *re-mediación* viene a solventar la carencia de poder emplazar el festival dentro de un entorno físico y colectivo debido al contexto social. Poniendo el foco en la posibilidad de trasponer el festival a un ámbito virtual, manteniendo sus características principales y pudiendo llegar de manera simultánea a muchos hogares.



Figura 7. Captura de la publicación Instagram @festivalrec.lp. (2020). Comunicado de una nueva categoría de premiación.

En relación a la dimensión ideológica, mencionada en el Capítulo 3, este año surge la categoría de Perspectiva de Género en sintonía con la lucha de diversos grupos para alcanzar la igualdad de género. A partir del 2015 en Argentina, bajo la consigna Ni una menos, el movimiento feminista tomo mayor relevancia social, y sus reclamos repercutieron a nivel mundial. Desde ese momento y hasta la actualidad, sigue la búsqueda por la igualdad, tanto por parte de las mujeres como por distintos colectivos sociales. Uno de los principales objetivos de la creación de esta categoría es garantizar espacios y condiciones de trabajo igualitarias, así como también utilizar el audiovisual como una herramienta para seguir visibilizando su lucha

Transmedia.

A partir del ASPO, las actividades sociales desarrolladas en la cotidianeidad debieron *re-mediarse*, entendiendo este proceso como la importación de los viejos medios al espacio digital a partir de los nuevos medios para así poder reformarlos (Bolter & Grusin, 1999). Este hecho fue posible debido a la actual expansión de la

cultura de convergencia (Jenkins, 2008), es decir, la pluralidad de medios que existen en la sociedad convergen y tienen la capacidad construir redes de relaciones y de moldear conductas sociales. Los sucesos que acontecen en esta cultura están constituidos por la combinación de sujeto, medio y objeto, los cuales no existen de forma separada (Bolter & Grusin, 1999).

El Festival REC tuvo que repensarse en estos términos para poder lograr su transposición al entorno digital. Es decir, pensar una manera de representar la realidad del festival sin perder esta condición en la experiencia del espectador. Como se mencionó anteriormente, para poder habitar este espacio virtual se implementaron modificaciones en las distintas dimensiones del mismo.

En cuanto a la dimensión transmediática, presentada en el capítulo anterior, en esta edición cobró una relevancia mucho mayor, pues no sólo ayudó a expandir el universo del Festival REC, sino que se convirtió en el espacio de proyección. Por ejemplo, el canal de Youtube de la Facultad (*Facultad de Artes – UNLP*) pasó a ser la principal vía de transmisión en directo de las actividades del festival, aunque durante el ASPO también se utilizaron plataformas como Zoom e Instagram. Es posible identificar antecedentes en ediciones anteriores, ya que se realizaron transmisiones en vivo por YouTube de algunos actos de apertura y/o cierre llevados a cabo presencialmente. Este es el caso de la inauguración de la décima edición (Festival REC, 2019).

Se intentó democratizar el acceso al festival, haciéndolo en plataformas que no tuvieran un límite de ingreso o combinaciones que permitan un mayor acceso. Un ejemplo de esto es el acto de cierre que se llevó a cabo por la plataforma Zoom, que cuenta con una capacidad máxima de participantes, pero que fue retransmitido en directo por YouTube. Este funcionamiento permitió el visionado del encuentro para una mayor cantidad de espectadores. Garantizando al mismo tiempo la interacción con cámara y micrófonos de organizadores y/o ganadores mediante la plataforma de videoconferencia.

Podemos concluir entonces, que esta transposición vino a remediar la imposibilidad de habitar en conjunto un espacio físico concreto, e hizo que el festival tuviera que ser pensado dentro de esas plataformas. Este cambio en el medio supuso ciertas limitaciones, como por ejemplo no permitió la aproximación sensorial por fuera de la

vista y el oído; pero a su vez habilitó ciertas posibilidades, como la de surfear dentro de las plataformas en búsqueda del contenido o la oportunidad de poder dejar registro automático de las transmisiones para su visionado de manera asincrónica.

Conclusiones

Para concluir, podemos afirmar que la transposición del Festival REC a la virtualidad, y el cambio de materialidad que esto implicó, generó modificaciones en el dispositivo ya que trajo consigo consecuencias en las dimensiones que lo constituyen: espacial, temporal, social, discursiva y transmediática.

Identificamos que las dimensiones que más se vieron afectadas por el pasaje a la virtualidad fueron la espacial y la social. En el caso del espacio, se tuvo que reconfigurar de manera tal que se trasladó de un ámbito público y colectivo con las condiciones óptimas para la proyección, a espacios personales condicionados en torno a la difusión simultánea en los distintos hogares. El festival entra a la cotideaneidad de los sujetos participantes y forma parte de ésta. En cuanto a lo social, las restricciones al encuentro entre personas reconfiguraron el modo de interacción tradicional. Las “salas de chat” que algunas plataformas incluyen y que posibilitan el intercambio entre usuarios, pasó a ser la versión virtual de la antesala y los pasillos del festival.

También podemos afirmar que, sí bien este pasaje supuso transformaciones, las características constitutivas del festival se mantuvieron en ambas versiones. El festival continúa funcionando como un espacio de intercambio colectivo acotado a un periodo en el tiempo, enfocado en la práctica audiovisual. Así como mantiene su carácter de festival de gestión cultural y educativa orientado principalmente a los estudiantes. Se planteó el festival en tanto dispositivo, no sólo como una instancia técnico-material sino también como generador de discursos, cuyo carácter de festividad social y colectiva moviliza a personas con un interés afín a participar.

En las ediciones presenciales se estableció la relación del Festival REC con la noción de *situación de cine*, que produce en el espectador un estado hipnótico u onírico y una relación de mimesis con lo que está experimentando. Podemos concluir que en el caso de la virtualidad esto se vio modificado porque las condiciones necesarias para lograr esta abstracción con el mundo real están sujetas a los recursos del espectador. Asimismo, identificamos este proceso como un

fenómeno de *remediación*, en tanto consistió en un pasaje de lo analógico a lo digital. El festival debió repensarse debido a la restricción sanitaria de habitar en conjunto un espacio físico, a su vez basado en la necesidad de pensar nuevas estrategias que permitieran la continuidad del Festival REC. Este proceso no está motivado por la idea de progreso lineal sino que opera como rehabilitación de la carencia que supuso el contexto histórico.

En consecuencia, la dimensión transmediática de la decimoprimer edición cobró suma relevancia. Las plataformas virtuales no sólo operaron como medio de difusión para expandir el universo del Festival REC, sino que se convirtieron en un espacio para la proyección. Esta característica permitiría pensar la prolongación de ediciones de manera virtual más allá de la obligatoriedad del contexto. Sin embargo, los rasgos identitarios del festival que le permitieron mantenerse en pie, tales como su marco institucional y su carácter de ritual comunitario, son también el motivo de su esperado retorno a la presencialidad. En este sentido, la transposición del dispositivo no es lineal ni definitiva sino dialéctica. En 2022 con un contexto de presencialidad plena, el REC regresa a su versión analógica, transformado. Tras su nueva *remediación*, se volvieron a habitar los espacios físicos, pero a su vez se continuó con las transmisiones en vivo de algunas actividades. Tal es el caso de los espacios formativos de la decimotercera edición, disponibles en YouTube.

Cierre

Hemos llegado al final de este recorrido, una exploración motivada por una experiencia pedagógica, de fuerte arraigo institucional. Analizamos el Festival REC, reconstruyendo su historia y abordando sus características como dispositivo – como producto y productor cultural de sentido– en su transposición en el contexto pandémico.

Nuestro festival a través de sus trece ediciones, de sus transformaciones y de su reconocimiento, demuestra que vino para quedarse, afirmado en sus pilares

fundamentales: la jerarquización y promoción de producciones audiovisuales de alumnos, docentes y egresados de carreras de cine de toda Latinoamérica. Al igual que su aspecto formativo como un espacio de intercambio, factor imprescindible de la experiencia pedagógica.

El Festival REC surge en el marco de una carrera heredera de una de las primeras escuelas públicas de Cinematografía de América Latina, lo que conlleva una fuerte influencia en lo referido a la construcción de su identidad y su compromiso social. El REC fomentado desde la institución académica y respaldado por la comunidad educativa, cumple con creces los objetivos de ser un espacio de formación para todos y un festival hecho por y para estudiantes.

Como ya lo enunciamos en la introducción y en el segundo capítulo del presente trabajo, nos permitimos traer a colación un inconveniente que nos parece importante destacar y refiere a la problemática en la política de archivo de los festivales. El Festival REC es un fenómeno que se va reconfigurando edición a edición. Es por ello que está enfocado en su presente, y carece de un archivo sostenido de sus ediciones y consecuentes documentos. En este sentido, el presente trabajo propone un primer acercamiento a la recopilación del material disponible, posibilitando su reconstrucción histórica y por consiguiente reafirmando su construcción identitaria.

Es el final de un trabajo pero una invitación abierta a seguir indagando en los múltiples aspectos constitutivos del REC, favoreciendo su enriquecimiento, su respaldo institucional y fortaleciendo su alcance como formador de identidad.

Referencias

ALTMAN, R. (1999.) *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

ALTMAN, R. (2005). El cine como evento: un nuevo enfoque en el estudio del sonido. *Estudios Cinematográficos* 27. (pp. 47-54). CUEC-UNAM.

ADULP. (s. f.). *En un homenaje a Pichila Fonseca*. <https://www.adulp.org.ar/index.php/pages/82-en-un-homenaje-a-pichila-fonseca>

AUMONT, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La Imagen*. Paidós.

AUMONT, J. et al. [1983] (1996). *Estética del cine*. Paidós.

BARTHES, R. [1982] (1986). Salir del cine. En *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.

BEJARANO PETERSEN, C. (2022). *Transposición, escritura y perspectiva. O: de ¿cómo analizar transposiciones de la literatura al cine?*. IPEAL, FDA (UNLP)

BOLTER, J. D. y GRUSIN R. (1999). *La re-mediación: Comprender los nuevos medios*. MIT Press.

CAMPOS-RABADÁN, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios*, (42), 72-84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>

CECCARELLI, P. (2 de septiembre de 2016). Festival REC n°7: Voces pasadas y presentes. *La Cueva de Chauvet*. <https://lacuevadechauvet.com/festival-rec-no7-voces-pasadas-y-presentes/>

CECI, M. (3 de junio de 2015). Comenzó el REC 6. *Contexto*. <https://www.diariocontexto.com.ar/2015/06/03/comenzo-el-rec-6/>

CEDRIK, J., GARECA, L. Y VEGAS, A. (2022). REC #13: Entrevista a Franco Palazzo. En *La Cueva de Chauvet*. <https://lacuevadechauvet.wixsite.com/cine/post/rec-13-entrevista-a-franco-palazzo>

Comienza la tercera edición del REC. (5 de junio de 2012). El Día. <https://www.eldia.com/nota/2012-6-5-comienza-la-tercera-edicion-del-rec>

COROMINAS, J. [1961] (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos.

DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES. (s. f.). *Artes Audiovisuales*. <http://www2.fba.unlp.edu.ar/aaudiovisuales/acerca-de/lic-en-artes-audiovisuales-realizacion/>

DI BASTIANO, M., MUTCHINICK, M. Y PASCAL, A. (2012). Nueva cultura audiovisual urbana. El caso de La Plata. *Arte e Investigación*, (8), 87-92.

Diario HOY. (28 de agosto de 2017). *Todo lo que pasó en el octavo Festival REC*. [Archivo de video]. Youtube. https://youtu.be/vXyuim_HvhM

ECO, U. (1977) *Cómo se hace una tesis, técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa.

ESPACIO QUEER. (s. f.). Página de inicio. <https://espacioqueer.com.ar/>

FACULTAD DE ARTES - UNLP. (21 de octubre de 2018). *Conversación con César González y Lucrecia Martel*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/4S5xjTmjScg>

FACULTAD DE ARTES - UNLP. (27 de agosto de 2019a). *Apertura 10° Festival REC*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/84e946XBCng>

FACULTAD DE ARTES - UNLP. (3 de septiembre de 2019b). *Cierre y entrega de premios 10° FAALUP REC 2019*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/Kdj3ilmrS0c>

FALASSI, A. (1997). Festival. En Green T. (Ed.), *Folklore: An encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art* [Folklore: Una enciclopedia de creencias, costumbres, relatos, música y arte] (pp. 295-302). ABC-CLIO.

FERNANDEZ, J. L. (2018). *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Crujía.

FESAALP. (s. f.). Página de inicio. <https://fesaalp.com/>

FESTIFREAK. (s. f.). Inicio. <https://festifreak.com/>

FESTIVAL REC. (s. f. a). Página de inicio. <http://festivalrec.com.ar/>

FESTIVAL REC. (s. f. b). *Actividades*. <http://festivalrec.com.ar/rec13-paneles/>

FESTIVAL REC. (13 de diciembre de 2010). *Spot del Festival REC*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/NZ0bYZ2Wv0E>

FESTIVAL REC. (30 de mayo de 2013a). *Charla con Esteban Ferrari*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/M9DWLHlqtXw>

FESTIVAL REC. (26 de junio de 2013b). *Entrevista a Fernando Castets*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/PyGQODtSV38>

FESTIVAL REC. (20 de agosto de 2013c). *Conferencia sobre Guión por Fernando Castets*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtube.com/playlist?list=PLs7iek17uLKhMBbZ8RxSZ-DsIDITuNMO4>

FESTIVAL REC. (2014). *Catálogo 5º REC Festival de Cine de Universidades Públicas*. Recuperado de https://issuu.com/estebanferrari0/docs/catalogo_rec_2014_dc5924cd3ed92a

FESTIVAL REC. (2015). *Catálogo 6º REC Festival de Cine de Universidades Públicas*. Recuperado de <https://issuu.com/festivalrec/docs/rec6>

FESTIVAL REC. (2016). *Balance del Festival REC 2010-2016*. Recuperado de <https://issuu.com/nicolasdamico5/docs/balance2010-16>

FESTIVAL REC. (2018) *Catálogo 9º Festival de Cine de Universidades Públicas REC*. Recuperado de https://issuu.com/recfestivaldecine/docs/catalogo_rec

FESTIVAL REC. [@festivalrec.lp] (28 de agosto de 2019). *DÍA #2 . 🔥 15:00 HS // MESA TRES REVISTAS // AULA 3, FACULTAD DE BELLAS ARTES*. [Fotografías]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B1tf4JsnIbJ/>

FESTIVAL REC. (2020a). *Gacetilla*.

FESTIVAL REC [@festivalrec.lp]. (29 de agosto de 2020b). *10.000 GRACIAS! Esperamos que hayan podido disfrutar y haber hecho propia esta edición virtual, que por primera vez pudo habitarse* [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CEfXqrHn5tp/>

FESTIVAL REC. [2017] (16 de junio de 2022). *REC 8 - MAGAZINE | DÍA 2 (Bloque 1)*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/Val6olf4UQM>

Festival REC: un espacio de intercambio para alumnos que se rebela a la pandemia. (24 de agosto de 2020). *El Día*. <https://www.quilmespresente.com/nota/2020-8-24-4-51-13-festival-rec-un-espacio-de-intercambio-para-alumnos-que-se-rebela-a-la-pandemia-espectaculos>

Festival REC para ver nuestro cine desde nuestro sillón. (19 de agosto de 2020). *Pulso Noticias*. <https://pulsonoticias.com.ar/76812/festival-rec/>

INCAA. (s. f.). La hora del senado: dar continuidad a los fondos para el financiamiento de la cultura. <http://www.incaa.gov.ar/la-hora-del-senado-dar-continuidad-a-los-fondos-para-el-financiamiento-de-la-cultura>

JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture*. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación. Paidós.

KUSCH, R. (1976). La cultura como entidad. En *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

La Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales RAFMA, realizó su lanzamiento oficial el pasado miércoles 26 de agosto. (27 de agosto de 2015). *IMD*. <https://www.imd.org.ar/?nota=315>

LARRÈGLE, M. E. y FERRARI, E. (2011) REC. Primer Festival de Cine de Universidades Públicas. *Arkadin*, (3), 92-96. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46159>

LERER, D. (2012). ¿Los festivales de cine del futuro serán virtuales?. En *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

MBEMBÉ, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31), e154. <https://doi.org/10.24215/18517811e154>

METZ, C (1979). Lo imaginario y el “buen objeto” en el cine y en su teoría. En *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Editorial Gustavo Gili S.A.

MEZHER, L. (10 de junio de 2013). 4 REC Ganadores del Festival en La Plata. *Visión del Cine*. <https://visiondelcine.wordpress.com/2013/06/10/4-rec-ganadores-del-festival-en-la-plata/>

PALLAZO F. y CERANA F. (2018). La imagen latente, Dirección de fotografía y pedagogía situada. *Metal*, (4), pp. 86-96. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/664/1039>

PEIRANO, M. P. y VALLEJO, A. (2021a). El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas. *Rebeca* (20), 21-46.

PEIRANO, M. P. y VALLEJO, A. (2021b). Iniciativas de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica (2005-2019). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (3), pp. 791-818. <https://doi.org/10.5209/aris.70186>

Quinta edición de REC, cine platense para el mundo. (7 de junio de 2014). *Hoy*. <https://diariohoy.net/interes-general/quinta-edicion-de-rec-cine-platense-para-el-mundo-28529>

RUSSO, E. A. (2012). El espectador, reinventado. En *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

SCOLARI, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Editorial Deusto.

TRAVERSA, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, (12), 231-247. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5612/5020>

TV UNIVERSIDAD. (24 de agosto de 2017). *Noticias UNLP - Festival REC 8*.
[Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/p1UZSWuOfeg>

TV UNIVERSIDAD. (30 de agosto de 2018). *Noticias UNLP | Apertura Festiva REC*.
[Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/cbdcC13-JbE>

ANEXO

Relevamiento Festival REC

Figura 1

Enlace a carpeta de relevamiento de fuentes. La misma incluye una hoja de cálculo con un índice a las fuentes (primarias y secundarias), transcripciones de cada fuente en caso de pérdida y una cronología sobre el Festival REC. (Disponible en:

https://drive.google.com/drive/folders/12UfUIEswvPSwook13NxmGBCDRGxu2bl2?usp=share_link)



Figura 2

Página 2 de *Gacetilla* de la 11ª edición, Festival REC (2020a). Facilitada por la organización del festival en Noviembre de 2022. Su versión íntegra está disponible en

https://drive.google.com/file/d/1IT2JArND5yQTiDpDduGtXufEZ9a-GuXc/view?usp=share_link