

CRÍTICA DE MEDIOS: APROXIMACIONES A LA DISCURSIVIDAD
"INTRA-MEDIÁTICA".

Nombre y Apellido: Gastón Cingolani

E-mail: gastonc9@ciudad.com.ar

Institución a la que pertenece: FPyCS-UNLP / Área de Crítica de Artes-IUNA /
CONICET

Área de Interés: 7-Discursos, lenguajes, textos

Palabras clave (3 - tres): crítica - discursividad - medios

1. Condiciones de producción de la crítica: ¿qué condiciones?

Preguntarse por las condiciones de la crítica de medios implica de antemano intentar consolidar la noción de *crítica*. Esta empresa encuentra una dificultad recurrente: se trata –a diferencia de *semiosis*, por mencionar un ejemplo cualquiera– de una noción que tiene uso frecuente en los discursos cotidianos. La dificultad puede volverse a nuestro favor en cierto momento: cuando la crítica se reconoce y etiqueta como tal, cuando se auto-presenta como *crítica*, o cuando es identificada así por otros discursos (sería mejor aún si se señalara como *crítica de medios*, algo que ocurre muy poco). Por lo general se presenta menos nítidamente: habrá que indagar si ciertos textos que “hablan de los medios” son críticas. Por otra parte, es posible suponer que para tomar entidad y funcionar en la discursividad, es preciso que se establezcan sus rasgos genéricos, lo cual en los últimos años, más bien se ha dado lugar a una diversificación de estos textos. (Cingolani, 2006; Moyinedo *et. al*, 2006; Barreiros *et. al*, 2006).

Tal como proponemos en el resumen, presentamos aquí un conjunto de aproximaciones al problema de la discursividad intra-mediática, con especial atención a la crítica y a los otros textos mediáticos que se ocupan de los medios (especialmente, de la televisión).

[1] Para eso, intentaremos recorrer, al menos en parte, las condiciones de producción de la crítica de medios: la crítica como *institución* (conjunto de operaciones a la que se remite para identificar series de prácticas, funcionamientos y sus regulaciones) y como *textualidad* (cómo género u otro conjunto textual más o menos identificable). Como veremos, esas condiciones son heterogéneas y complejas, es decir, por un lado son de

naturaleza diferente (si se nos permite una clasificación burda: las hay “históricas”, “institucionales”, “interdiscursivas”, etc.) y por otro, está claro que operan sobre diferentes niveles de sentido, vale decir, remiten a distintos tipos de operaciones, condensadas sobre los mismos discursos.

2. Crítica de artes, crítica de medios: entre los dispositivos y la institucionalidad.

Es posible esbozar un juego de semejanzas y diferencias entre la crítica de medios y la crítica de artes, por necesidad metodológica nuestra, pero por dinámica interdiscursiva también: la institucionalización y organicidad de la crítica (la crítica genéricamente dicha, pero también la crítica de artes en específico) nace progresivamente de la mediatización de tertulias en las que personajes destacados por su facilidad de palabra abrían juicio sobre obras artísticas, musicales, escénicas, tanto como sobre la puesta en escena social que se daba en esos ámbitos. [2] De modo que la crítica institucionalizada tal como la conocemos, de alguna manera, es un *habla mediatizada*. El paso de esa *habla* a la escritura impresa introduce desde ya importantes diferencias: nunca es una transcripción; es, sobre todo, un fenómeno de profunda transformación por institucionalización recíproca entre el ámbito artístico y la reflexión escrita sobre el arte y lo estético. [3]

La segregación entre la opinión llevada a los medios y la que queda en estado “interpersonal” produce consecuencias sustanciales sobre lo que se dice. No sólo en el obvio sentido de que el valor y carácter de la opinión se transforma sólo por el hecho de ser producida bajo condiciones de circulación diferentes (el funcionamiento de la mediatización incluye, además de un cambio de escala cuantitativa, una transformación de escala cualitativa, exigida por modos de institucionalización completamente diferentes: la construcción de la voz del crítico, el marco legitimatorio de su valoración, recomendación, etc.; volveremos sobre esto), sino también por los modos en que establece relaciones con los objetos de la crítica. (Ver punto 3 de este trabajo).

Esta habla mediatizada e institucionalizada se hermana con otros géneros e instituciones análogos: la crítica literaria, el desarrollo mediático de la crítica política, y otros hermanos menores de la crítica y la opinión, tales como la crítica y prescripción de costumbres [4], la de los espectáculos deportivos y la dedicada a la producción mediática. No hay *una única* génesis histórica y textual, estrictamente *común* a todas esas críticas; sí es compartido entre ellas el hecho de mediatizar una palabra valorativa

(y a veces también prescriptiva), a través de su puesta-en-discurso técnicamente autónoma (a través de la escritura impresa, y más tarde, por los otros dispositivos) y de alcance público (lo que implica toda una ruptura con respecto a la circulación privada o íntima que suele caracterizar, por regulación cultural, la *apreciación* del hacer de los demás). La crítica de medios, así, se asemeja “genéticamente” a las otras instituciones críticas.

Desde el punto de vista histórico, la televisión (como algunos otros “inventos”) registra un curioso discurso de apoyo y promoción, simultáneo a su aparición como artefacto, en un intento de aceleración de su adopción social. [5]. Allí se mezclan el comentario sobre el medio televisivo en general con apreciaciones puntuales y específicas sobre sus productos. [6] Está claro que no es posible sostener que la crítica a la televisión comenzó como un proceso de mediatización de un habla pre-existente en el ámbito doméstico-cotidiano, ya que la instalación social de la novedad fue promovida con un apoyo desde los propios medios [7]. Apuntemos que desde la prensa gráfica *semanal* tanto la radio como la televisión tuvieron un proceso de apoyo (llamémosle, sólo por ahora, “meta-textual”) que marcó y registró su crecimiento, así como sus transformaciones. Pero –y aquí damos con la génesis interdiscursiva en otro nivel de la crítica de televisión– ya había por entonces, siglos de crítica de artes (incluida la teatral, la de los espectáculos públicos en general, y en específico la literaria, tal como el mismo Aprea, 2001, describe), y también por supuesto la referida a un medio inmediatamente anterior: la radio. (Cf. Fernández, 2007)

Así, vemos que el parentesco interdiscursivo de la crítica de medios es complejo: la mediatización del habla valorativa cotidiana, la promoción de un nuevo invento, la génesis de la institucionalidad crítica en el arte y la literatura, resumen las diferentes y principales condiciones de producción.

Ahora, en este punto, estamos obligados a establecer algunos otros contrastes con la crítica de artes. El rol de la *crítica de medios* no es ni puede ser el mismo que, por ejemplo, ha llevado y lleva la crítica de artes respecto de las obras artísticas. Hay dos motivos fundamentales: por un lado, los medios no necesitan de la crítica para definirse como tales, es decir, como “medios”. La “crítica de medios” (la “crítica de televisión”, por ejemplo, que es la que más nos interesa en nuestra investigación) se define en relación a un objeto que invoca un conjunto de dispositivos antes tecnológicos que discursivos, lo cual es, en algún sentido, “liberador”: pase lo que pase en televisión, no

se discute si lo que allí sucede es o no “televisión”. No ocurre lo mismo con el arte, ya que, por su lado, la crítica de artes se define por un objeto que se circunscribe sólo meta-referencialmente (por referencia al modo de ser referido), y en buena medida, lo que la crítica de artes hace es sancionar (explícita o implícitamente) si eso que toma por objeto es o no *arte*.

A su vez, algo los emparenta: tanto la crítica de medios como la de artes se producen preponderantemente *en los propios medios*. Pero hemos de notar una diferencia: la crítica que se ocupa de los medios se hace desde el propio sistema mediático, y la crítica de artes –que también se hace desde los medios– se produce desde un sistema no ajeno pero sí *paralelo* al de las artes. Es así que nadie confunde una obra de arte con una crítica de arte, mientras que un programa de televisión que se ocupa de la televisión es obviamente también un programa de televisión. (Esta ocurrencia coincidente entre la voz crítica y el objeto criticado [8] genera una superposición enunciativa interesante: porque hablar de algo en relación crítica supone ciertas posiciones enunciativas que se ven seriamente afectadas cuando la metáfora objetivante de la “distancia” se ve comprometida. Por otro lado, emergen fenómenos atractivos como los casos en los que desde un medio se dice “lo malo de esto es que los medios están de acuerdo con tal cosa”, en una operación enunciativa de desenganche respecto de una voz que se supone, así, no-mediática...).

Por último, señalemos que la institucionalidad de la crítica de medios, e inclusive, la de la crítica sobre televisión (pese a ser la vedette entre los medios, ya que la crítica sobre radio es un género extinguido, y una crítica sobre la prensa gráfica nunca ha tenido *entidad*) es bastante lábil: no hay, orgánicamente hablando, algo que se llame *crítica de televisión*. En cambio, hay un conjunto más bien heterogéneo de textos que tiene por objeto a la televisión, y que pese a su flaca organicidad como crítica propiamente dicha, opera con consecuencias nada despreciables en la circulación mediática: hay programas televisivos (pero también radiales, notas de diarios, espacios en revistas y en Internet) que intercalan comentarios más o menos críticos (lo que no quiere decir necesariamente que sean *críticas*) en medio de informaciones y otros debates sobre los acontecimientos mediáticos (los espacios, programas y suplementos de espectáculos y de chimentos de la farándula y “el ambiente”). También hay –sobre todo en televisión, pero también en la prensa– otros textos que son un modo del registro de la curiosidad. (Cingolani, 2005) Por último, existe un tercer conjunto de textos que funcionan aproximadamente como

una suerte de resúmenes o “digests” de lo acontecido en los medios. (Cingolani, 2006, 2007). Sin embargo, como ya veremos, no todas estas formas tienden a introducir a la *crítica* como operatoria textual.

El resumen aquí esbozado de las condiciones de producción de una crítica de medios, pretende aportar algunos puntos que se volverán centrales para comprender el fenómeno del que nos ocupamos, sobre todo a la hora del análisis de los diferentes tipos de textos mediáticos que se ocupan de la televisión. A continuación, nos enfrentamos con dos cuestiones en discusión, cuyas conclusiones pueden guiar el *modo de trabajo* sobre dicho análisis.

3. La crítica: ¿*metadiscurso* o discurso *en reconocimiento*?

3.1. La crítica como metadiscurso.

Ya hemos dado algunas pistas para comprender la importancia de distinguir la crítica como género u operatoria textual de la crítica como institución (invocada, aunque no únicamente, por aquélla).

Un problema nada menor, que se presenta ahora en la descripción de las condiciones discursivas de la crítica (y entre ellas, la crítica de medios), es el de su caracterización como *metadiscurso*. [9] Pero permitámonos repensar esta condición: la crítica ¿es un *metadiscurso* o un discurso *en reconocimiento* [10]? La pregunta no es vana: a la hora de analizar la crítica de medios, nos topamos con una creciente variedad de espacios mediáticos dedicados a *hablar sobre* los medios; de ellos, no muchos tienen marcadas semejanzas con la crítica de artes. De hecho, inclusive, hay algunas innovaciones bien interesantes –y hasta monstruosas– respecto de lo que ha sido una crítica escritural clásica. Ello, sin mencionar al fenómeno por demás complejo de la transposición –sobre todo, a la televisión– de un modo discursivo que requiere inevitablemente de la palabra (oral o escrita). Estas variaciones imponen una revisión conceptual antes de avanzar sobre el análisis de manera ciega.

No vamos a extendernos demasiado, este tema por sí sólo merece un trabajo especial. Pero dejamos algunos puntos que balizan la posición a tomar.

Es posible que generalmente se haya supuesto que la crítica opera como un metadiscurso porque referencia a otro “discurso”. Veamos: la constitución de la posición *metadiscursiva* se produce forzosamente por su relación con otro discurso, que hará las veces de *discurso-objeto*. [11] Ahora bien, no debe confundirse esta relación

(entre metadiscurso y discurso-objeto) con la que se produce entre un discurso y su referente [12]. “Hablar de algo” es, en principio, una relación *referencial*, no *metadiscursiva*. Es bien cierto también que, para que se produzca la *metadiscursividad*, tiene que haber referencia. Pero, para que un discurso (mediático o cualquier otro) se constituya como un meta-discurso, no le alcanza con “hablar de otra cosa”; como tampoco alcanza con que esta cosa sea un “texto” o “lenguaje”, para ser un discurso-objeto (que puede llegar a ser también –pero veremos cómo– un discurso). [13] En todo caso, el discurso como objeto es un *observable* que incluye consigo a sus condiciones (de producción y de reconocimiento), y se produce bajo condiciones específicas de *observación*. De modo que no debe confundirse un discurso-objeto (o, si se prefiere, para la semiótica, técnicamente hablando: un discurso *a secas*) con un texto o una de esas cosas que en la vida cotidiana referimos como un “mensaje”, etc. Y, en consecuencia, metadiscurso será aquel discurso que tome por objeto *un tramo de la discursividad* (un discurso *más* sus condiciones) y no al discurso aislado. [14]

Agreguemos que no vamos a introducir por el momento la distinción entre *observador* de primer orden y observador de segundo orden para no dificultar aún más la exposición (Cf. Luhmann, 2005); pero es necesario dejar aclarado que ningún metadiscurso se define por marcas “intrínsecamente metadiscursivas”: ello depende también de un discurso (una suerte de “meta-metadiscurso”) que esté en relación metadiscursiva respecto de la relación metadiscurso / discurso-objeto.

Volvamos a la crítica. En ella hay referencialidad. De hecho, ésta es condición de toda metadiscursividad. Ahora, la referencialidad “a simple vista” puede tomarse ya como *metadiscursiva* o ya como *interdiscursiva* (como retoma *en reconocimiento*). E inclusive, intentando una precisión mayor: la referencialidad es *sólo* interdiscursiva si se está en un mismo nivel de observación; es, *además*, metadiscursiva cuando el dispositivo de observación que implica *cambia la escala* de observación ordinaria y habitual.

Es así que nos preguntamos: ¿qué diferencia la opinión de un espectador de la opinión de un crítico? ...La pregunta, bien hecha, debería ser: “¿qué diferencia la opinión de un espectador de una crítica?”. Y esto es porque la respuesta no está *en el texto de la opinión*, sino en su discursividad. Es cierto, hay operaciones localizables en el texto, pero que llevan fundamentalmente a considerar sus condiciones de producción. Cuando un espectador opina sobre una obra o texto, ¿es *referencial* o *metadiscursivo*? Es tan

referencial como una crítica. La crítica introduce (o puede introducir) la metadiscursividad en una operatoria de *cambio de escala*, ya por el modo en que produce la observación, ya por el modo en que se inserta en la discursividad: una crítica, en tanto que mediatizada, involucra un dispositivo de “circulación” de la opinión completamente diferente a un comentario (inter)personal. Pero, en ese sentido –el de la puesta en discurso de una valoración– la crítica es parte del espacio de la *opinión pública*, aunque bajo el modo de la *opinión colectiva* (esto último merece otro apartado).

Por lo pronto, sin dejar *resuelto aquí* el interrogante del subtítulo, pero tomaremos posición para seguir adelante: una crítica puede tener la forma de un texto que habla de otro texto, pero a) no todo texto que habla de otro texto es un metadiscurso, b) no todo texto mediático que habla de otro texto mediático es una crítica, y c) no toda crítica es metadiscursiva. Estas opciones (las críticas que son discursos en reconocimiento, los textos mediáticos que hablan de otros textos mediáticos, y los metadiscursos que no son críticas) conforman tres conjuntos diferenciables, pero que a su vez se intersectan produciendo el subconjunto *críticas metadiscursivas*. El trabajo diferenciatorio de estos subconjuntos solicita un análisis discursivo especial. Por el momento, vamos al segundo punto de discusión.

3.2. La crítica como discurso *en reconocimiento*.

Junto a lo referencial y metadiscursivo, el componente evaluativo es igualmente determinante de la crítica. Sin embargo, la observación *no* es una operatoria evaluativa. Observación y evaluación son operatorias enteramente diferentes. De hecho, el análisis semiótico sería un caso de relación metadiscurso / discurso-objeto, es decir, de observación, pero no por ello todos los discursos de carácter “semiótico” son valorativos acerca de sus objetos (más allá de que puedan serlo). La crítica no ostenta la misma libertad. Acaso, a veces se trate de una relación invertida: a la crítica puede llegar a no exigírsele que exponga sus dispositivos de observación, pero no se le perdona tan fácil la falta de toma de posición valorativa.

Esa dimensión valorativa introduce su aspecto *en reconocimiento*. Este aspecto es por lo menos igualmente complejo que la dimensión “meta-”. Así, la crítica está *en reconocimiento* no respecto del objeto de la crítica (al menos no “linealmente”: la opinión vertida no surge del sólo contacto con la cosa, si seguimos la tradición estética

kantiana), sino respecto de los discursos que ya han constituido al objeto como tal, y por ende, considera (retoma, total o parcialmente, o descarta, pero no desconoce) la clase a la que el objeto “pertenece”, es decir, la clase a la que discursivamente ha sido asimilado como cosa del mundo. En definitiva, está en reconocimiento respecto de otros discursos que han constituido a dicho objeto, y eso implica también las *categorías* de su constitución, incluidas las valorativas.

En consecuencia, es preciso revisar algunos de las condiciones de funcionamiento de la crítica entre los fenómenos de “opinión pública”. Esbozamos a continuación una aproximación a ello.

3.3. La crítica en el espacio de la opinión pública, en el modo de la *opinión colectiva*.

No son muchas las oportunidades en que la crítica es vista en relación a ese espacio de la discursividad llamado “opinión pública”, zona heterogénea que podría circunscribirse por la producción de discursos *valorativos* (y no *constativos*, *prescriptivos*, etc.) desplegados en dispositivos de mediatización (es decir, no a escala de las relaciones interpersonales).

En principio, visualizamos dos modos que corresponden a niveles diferentes de instituir la valoración: uno, que podríamos llamar *valoración propiamente dicha*, y funciona bajo una operatoria de tipo binaria: es la *agenda*. Su valoración tiene sólo dos valores que están implícitos: *es admisible* hablar de ello (diga lo que se diga, se hable bien o mal), y *no es admisible*.

El otro modo corresponde más que a una valoración propiamente dicha, a la *opinión*, a la *evaluación* o *juicio de gusto*, y cuyos valores implican matices ilimitados.

Un desarrollo detallado del análisis de estos dos modelos quedará para más adelante. Sólo nos introduciremos en la cuestión inicial de la crítica como opinión. Para ello tomamos el planteo de Pierre Livet (1992), lingüista “pragmatista” que sugiere la distinción entre opinión pública, opinión común y opinión colectiva. Según este autor, una opinión pública es una opinión que “pienso que otros no la comparten”, y “requiere de una argumentación que la apunte”, (p. 73-74) lo cual no impide que yo piense que otros puedan compartirla; esto implica que *la* opinión pública, en singular, no existe, ya que si fuera una opinión que todos piensan que todos comparten, pero (o, aún) por razones diferentes, exige la combinación de una dimensión de la racionalidad con la

opinión, para la cual no es posible que esta última se reduzca a la pluralidad de razones (lo que, sin embargo, parece pensar la teoría *habermasiana* de la opinión pública). La opinión común es la opinión que todos creemos que todos compartimos; no es un *saber común* (un *common knowledge*) sino una presunción que supone no un colectivo parcial sino un pensamiento compartido por todos. (p.73) En cambio, la opinión colectiva es aquella que “yo pienso (0) que otros (1) piensan que otros (2) la (3) comparten. La opinión colectiva se funda, pues, en última instancia en una opinión (3) *que se presume común*”. (pp.74 y ss.)

Livet dice que los medios trabajan con el modo de la opinión colectiva solamente, y que lo hacen “en las modalidades de la comunicación directa entre individuos” (pp.73, 77), es decir, las dominadas por el contacto: la televisión con presentador, la radio con conductor, etc. (p. 79) La crítica, inclusive la mediatizada en la prensa gráfica tal como la conocemos, se ajusta a esto, ya que tiende a ser un género “firmado” (el crítico es un autor que singulariza su “voz”).

La crítica no se propone como un *saber* sino como una *opinión*, y como una opinión que invoca colectivos no totalizantes: mi opinión es que habemos quienes pensamos que otros piensan que tal programa es bueno, y no es comprensible porqué les parece bueno. La introducción de un pensamiento *individual* en el marco de un medio masivo es lo que produce ese escalonamiento. No queda claro –porque no es explícito sobre esto– hasta dónde Livet es “conciente” del funcionamiento de los dispositivos de *mediatización masiva*, pero la enunciación “hojaldrada” que supone la opinión *en un medio* (en donde no “habla” sólo el firmante, sino también una línea editorial, una fuerza política y/o moral y/o estética, y todos los sectores a los que se atribuye niveles de representatividad por parte de ese medio) genera la posibilidad de invocación de esos colectivos: yo, firmante, (0) pienso que otros (1) piensan / pensamos que otros (2) piensan / pensamos lo bueno / malo (3) que es tal programa, género, conductor, etc.

La importancia de esto no logra captarse si no atendemos a que este pasaje de la opinión a los medios es lo que vuelve a la crítica un fenómeno de relevancia crucial, incluso imprescindible, para la circulación mediática.

Notas.

1. El presente trabajo es un avance en el proyecto de investigación “Lenguajes y tecnologías de la crítica de medios. Análisis semiótico de las condiciones de reconocimiento mediáticas de géneros televisivos” para el Programa de Incentivos, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario

- Nacional del Arte, 2007-2008. Asimismo, retoma algunos avances y resultados producidos en el proyecto “Análisis sobre la crítica de la televisión: operaciones y relaciones interdiscursivas en los metadiscursos intra y extra-mediales.” (Director: Raúl Barreiros) para el Programa de Incentivos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. (2004-2007, cod: P-113).
2. Señalamientos instructivos sobre esto se encuentran Fried, 2000.
 3. En esto, el siglo XVIII ha dado seguramente los pasos más firmes en esta institucionalización. Cf.: Dickie, 2003.
 4. Para una genealogía de la crítica de costumbres: cf. Elias, 1993, especialmente el segundo capítulo, aunque en ese trabajo casi no se citan escrituras mediáticas en el sentido de los medios masivos modernos.
 5. Paralelismo siempre posible con la tercera máquina del cine que describe Metz (1979).
 6. A propósito de este co-nacimiento, entre la televisión y la crítica y demás textos dedicados a ella, se recomienda el trabajo de Steimberg y Traversa (2000) y especialmente el de Gustavo Aprea (2000).
 7. El propio Aprea, 2001., señala que “Siempre se ha hablado sobre la televisión, aún antes de que la televisión existiera.”, pero esto se dio por al menos dos motivos: la televisión fue uno de los inventos más buscados, desde mucho antes de dar con su elaboración efectiva, y también era un medio socialmente “soñado”. Está claro que en ese caso no es *crítica* u opinión lo que se producía acerca de la TV antes de su invención y adopción social.
 8. Un análisis de esto está en proceso de elaboración.
 9. Distintos trabajos catalogan a la crítica, con mayor o menor énfasis, como “meta-discurso” o como “meta-lenguaje”; por mencionar los más conocidos: Genette (1989: 9-18.), Barthes (1964 [2006: 345-376]), Greimas (1971), Jakobson (1956 [1981]), Metz (1979) y en nuestro medio Traversa (1988).
 10. Las nociones de *discurso*, *metadiscurso*, *relación interdiscursiva*, y *condiciones de producción y de reconocimiento*, están formuladas en la Teoría de la Discursividad de Eliseo Verón, 1987.
 11. Y cuando se la denominó “meta-lenguaje” (lo que no es, estrictamente, lo mismo que “meta-discurso”), lo era en relación a un “lenguaje-objeto”.
 12. Verón (1999: 13-36), a propósito de sus lecturas de Barthes, retoma y discute desde su teoría de la discursividad la diferenciación *barthesiana* entre “meta-lenguaje” / “lenguaje-objeto”.
 13. La idea de que el universo humano podría dividirse entre “cosas” y “textos” es histórica y epistemológicamente anterior al desarrollo de la semiótica.
 14. Esto está contenido en la Teoría de la Discursividad de Verón, *op.cit.*.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo, “El nacimiento de la crítica televisiva en la argentina”, *Memorias de las V Jornadas de Investigadores de Comunicación* organizado por la Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la U.N.E.R., Paraná, 9-11 de Noviembre de 2000.
- Aprea, Gustavo, “¿Por qué resulta imposible hablar bien de la televisión? Problemas sobre la construcción de una memoria y una historia mediáticas”, ponencia presentada en las Jornadas “Cincuenta años de televisión en la Argentina: Industria, cultura y sociedad”, Organizadas por la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2001.
- Barthes, Roland, “¿Qué es la crítica?” y “Literatura y significación”, en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Cingolani, Gastón, “Juicios de gusto en medios gráficos sobre televisión: subjetividades evitadas y enunciación”, ponencia presentada en las IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación y el Instituto Académico Pedagógico de Cs. Sociales, U. N. de Villa María, 22 al 24 de Septiembre de 2005.

Cingolani, Gastón, “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18: 175-183, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

Cingolani, Gastón, “Crítica y meta-discursos sobre la televisión: un diagnóstico en relación a los reality-shows”, incluido en el artículo “Metacríticas, Críticas”, en *Anuario de Investigaciones 2006*, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2007 (en prensa).

Dickie, George, *El siglo del gusto: La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, A. Machado, 2003.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, Buenos Aires, FCE, 1993.

Fernández, José Luis, “Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido”, en VV.AA., *Desde la semiótica, historia/s de los medios: Ponencias del 1º Encuentro de investigaciones*, Buenos Aires, FCS.- UBA., AAS, 2007, pp. 8-27.

Fried, Michael, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, La balsa de la Medusa. 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

Greimas, Algirdas J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971.

Jakobson, Roman, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Livet, Pierre, “Medios de comunicación masiva y limitaciones de la comunicación”, en Jean-Marc Ferry et al., *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Moyinedo, S., Barreiros, R., Cingolani, G., Diéguez, F., Cremonte, U., “Sobre la crítica de la televisión”, en *Anuario de Investigaciones 2004*, 104-111, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

Barreiros, R., Diéguez, F., Cingolani, G., “La televisión y los textos críticos”, en *Anuario de Investigaciones 2005*, 19-29, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar, “Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadiscursos mediáticos”, *Memorias de las V Jornadas de*

Investigadores de Comunicación organizado por la Red Nacional de Investigadores de Comunicación y la U.N.E.R., Paraná, 9-11 de Noviembre de 2000.

Traversa, Oscar, "II. Los tres estados del film", en *Cine. El significante negado*, Buenos Aires, Hachette, 1988.

Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

Verón, Eliseo, "¿Quién sabe?", en *Efectos de agenda*, Barcelona, Gedisa, 1999.