

LAS RESTRICCIONES EN TORNO A LOS SPOILERS Y LOS DISCURSOS SOBRE OBRAS DE FICCIÓN: UN ANÁLISIS DE MEDIOS ONLINE RIOPLATENSES

SPOILER RESTRICTIONS AND DISCOURSES ON FICTIONAL WORKS: AN
ANALYSIS OF ONLINE MEDIA FROM ARGENTINA AND URUGUAY

AS RESTRIÇÕES EM TORNO DOS SPOILERS E OS DISCURSOS SOBRE OBRAS
DE FICÇÃO: UMA ANÁLISE DE MÍDIAS ONLINE DA ARGENTINA E DO
URUGUAI

José Gabriel Lagos

*Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación, Universidad de la República. Departamento de Especializaciones Profesionales, Facultad de Información
y Comunicación, Universidad de la República. jose.lagos@fic.edu.uy*

<https://orcid.org/0009-0001-2137-8673>

Recibido: 15/2/2026 | Aceptado: 1/6/2916

Resumen: El aumento de la circulación de información en la era digital ha afectado la recepción de obras ficcionales. La percepción del potencial de ciertos discursos para afectar el disfrute de películas, series y novelas se ha intensificado en las últimas décadas y ha dado lugar a una serie de prescripciones acerca de lo que puede comunicarse acerca de ese tipo de narraciones. Así como desde diversas disciplinas se ha buscado definir y caracterizar el fenómeno del *spoiler*, en este trabajo se examina la incidencia de las reglas implícitas acerca de lo que es aconsejable informar en las críticas y reseñas de obras de ficción. A partir del análisis de una muestra de artículos periodísticos publicados en Argentina y Uruguay se detecta el uso de tres tipos de estrategias discursivas elaboradas en torno a los preceptos referentes al *spoiler*.

Palabras clave: *spoiler*; periodismo cultural; narrativa.

Abstract: The increased circulation of information in the digital age has affected the reception of fictional works. The perception of the potential of certain discourses to influence the enjoyment of films, series, and novels has intensified in recent decades, leading to a series of prescriptions regarding what can be communicated about these types of narratives. As various disciplines have sought to define and characterize the phenomenon of spoilers, this paper examines the impact of implicit rules about what is advisable to disclose in reviews and critiques of fictional works. Based on an analysis of a sample of newspaper articles published in Argentina and Uruguay, the use of three types of discursive strategies developed around the precepts concerning spoilers is identified.

Keywords: spoiler; cultural criticism; narrative.

Resumo: O aumento da circulação de informações na era digital afetou a recepção de obras de ficção. A percepção do potencial de certos discursos para influenciar o prazer proporcionado por filmes, séries e romances intensificou-se nas últimas décadas, levando a uma série de prescrições sobre o que pode ser comunicado a respeito desses tipos de narrativas. Assim como diversas disciplinas buscaram definir e caracterizar o fenômeno dos spoilers, este artigo examina o impacto de regras implícitas sobre o que é aconselhável revelar em resenhas e críticas de obras de ficção. Com base na análise de uma amostra de artigos de jornais publicados na Argentina e no Uruguai, identifica-se o uso de três tipos de estratégias discursivas desenvolvidas em torno dos preceitos relativos aos spoilers.

Palavras-chave: *spoiler*; crítica cultural; narrativa.

Así como la relación entre crítica y estudios literarios es biunívoca (Barthes, 1972), también cabe pensar que en los discursos contemporáneos en torno a obras de ficción existen posibles correspondencias con problemas teóricos característicos de la era de las humanidades digitales. En este artículo me propongo examinar algunos aspectos de la práctica conocida como *spoiler*, y, específicamente, plantear hipótesis tentativas sobre su incidencia en lo que se informa sobre creaciones de formato narrativo a través de los medios de comunicación.

Una caracterización provisoria del término *spoiler* debería comenzar con su traducción del inglés: *to spoil* significa ‘arruinar’ y *spoiler*, a falta de una palabra equivalente en español, sería el arruinador. A partir de esa acepción general, el término se volvió de uso en las discusiones coloquiales sobre cine y televisión en la década del setenta y su uso se intensificó luego de la aparición de diversas plataformas de comentario cultural *online* y del auge de la exhibición de contenidos audiovisuales seriados en las décadas siguientes (Zimmer, 2014). En la actualidad, Google / Oxford Languages detalla esta acepción de *spoiler* como 1) «a description of an important plot development in a television show, movie, or book which if previously known may reduce surprise or suspense for a first-time viewer or reader» [descripción de un desarrollo argumental importante en un show de televisión, película o libro que, si es conocido previamente, puede disminuir la sorpresa o el suspenso de un espectador o lector que lo encuentre por primera vez] y 2) «a person or thing that spoils something» [Una persona o cosa que arruina algo] (Oxford Languages, 2026).¹

La Real Academia Española (RAE, 2026b) define *espóiler* como «Revelación de detalles importantes de la trama o el desenlace de una obra de ficción, que reduce o anula el interés de quien aún no los conoce». La metáfora *destripar* es sugerida ocasionalmente como equivalente a *spoiler* y la RAE (2026a) define este uso como «Interrumpir el relato que está haciendo alguien de algún suceso, chascarrillo, enigma, etcétera, anticipando el desenlace o la solución».²

Desde el punto de vista narratológico, se ha planteado que un *spoiler* sería la divulgación de lo que Roland Barthes llamó «núcleos» del relato (Barthes, 1970) y, más precisamente, de la forma en que se direccionan y resuelven algunos de esos núcleos (Pisarro, 2015). En el ámbito de la producción audiovisual, tales núcleos son tomados como un elemento prescriptivo: llamados *plot points* o ‘giros argumentales’, su distribución y encadenamiento es estudiado principalmente en relación con la virtual atención y satisfacción de las audiencias (Jern, 2016; Tobin, 2018). Entre otros autores del campo de los estudios literarios, Brooks (1984) analizó los mecanismos psicológicos que generan placer en las audiencias a partir de la disposición de la trama y las

1 Todas las traducciones son del autor.

2 Para este artículo se prefiere dejar de lado el término *destripe* debido a su restringido alcance sociogeográfico, aunque la noción de anticipo resulta útil para caracterizar el fenómeno del *spoiler*.

expectativas de los lectores; en esta perspectiva, podría suponerse que el *spoiler* interrumpiría el flujo generador de satisfacción.

Una línea de estudios de la psicología cognitiva se ha concentrado en el efecto que producen los *spoilers* en lectores y audiencias, y existe un debate en torno a su naturaleza; Leavitt y Christenfeld (2011, 2013) plantearon la hipótesis de que el conocimiento anticipado de ciertos aspectos de los relatos puede, en algunos casos, aumentar la satisfacción de los receptores. En este campo se maneja la noción de suspenso como un elemento central para comprender los mecanismos que operan en el disfrute de los relatos. Así, por caso, Leavitt y Christenfeld (2011) señalan:

The enjoyment of fiction through books, television, and movies may depend, in part, on the psychological experience of *suspense*. Spoilers give away endings before stories begin, and may thereby diminish suspense and impair enjoyment; indeed, as the term suggests, readers go to considerable lengths to avoid prematurely discovering endings [El disfrute de la ficción en libros, televisión y películas puede depender, en parte, en la experiencia psicológica del *suspenso*. Los spoilers revelan los finales antes de que las historias comiencen, y pueden, por tanto, disminuir el suspenso y perjudicar el disfrute; de hecho, como sugiere el término, los lectores hacen esfuerzos notorios para evitar descubrir prematuramente los finales] (p. 1152).

Del mismo modo, en estudios provenientes del campo de la teoría de la información se pone atención en la noción de «suspenso» en relación con la de su complementaria, la «predictibilidad» (Schulz et al., 2024), como forma de encontrar reglas para la producción de relatos atractivos. Desde el cruce de teoría de la información y teoría literaria, existen análisis que consideran al «ruido» —como variable opuesta a la «señal»— y la indeterminación de las obras de ficción como elementos que contribuyen a atenuar su previsibilidad (Gunders, 2002).

En los estudios sobre comunicación dedicados al tema, la atención se ha concentrado principalmente en el cine y televisión, con especial énfasis en las series de ficción. Booth (2017) considera el fenómeno desde el punto de vista comercial: «Spoilers attempt to reveal key pieces of information for a media object's narrative before the producers of that narrative release that information to the public» [Los spoilers intentan revelar información clave sobre el relato de un objeto mediático antes de que los productores del relato habiliten esa información al público] (p. 99), mientras que otros autores lo hacen desde la perspectiva de las audiencias: «The definition of 'spoiler' varies somewhat in the eyes of the beholder, as any revelation of yet-to-unfold narrative developments could be viewed as a *spoiler* by some» [La definición de «*spoiler*» varía según el espectador, dado que la revelación de cualquier elemento narrativo todavía no desarrollado puede ser vista como un *spoiler* por algunos] (Gray y Mittel, 2007, p. 3).

Hasta aquí, dos rasgos centrales aparecen en las definiciones del término: la condición paratextual del *spoiler* respecto a determinado tipo de obras y la presunción de la recepción negativa de esos paratextos por parte de un tipo específico de receptores.

En el ámbito de la crítica cultural, tales presunciones en torno a lo que debe evitar comunicarse para no incurrir en *spoilers* han dado lugar a un cuerpo de reglas, que en ocasiones irrumpen públicamente—en la forma de polémicas mediáticas, reclamos de audiencias, manuales de estilo, etcétera—y que en general son asumidas de manera implícita (Lerer, 2014). Al respecto, algunos autores (Lerer 2014; Perks y McElrath-Hart, 2016) han llamado la atención acerca del creciente problema para la circulación de discursos sobre ficciones que genera el aumento de la interactividad y la personalización de las audiencias, especialmente en el ámbito del audiovisual, dado que ampliaría los límites de aquello sobre lo que no debe informarse.

Sin embargo, la paratextualidad ocupa un lugar central en la relación entre las audiencias y la industria cultural, según la concepción de Gray (2010, pp. 23-79), quien ubica a las reseñas y las críticas periodísticas en un nivel comparable al arte derivativo producido por fanáticos (*fan art*, *fan fiction*), los intercambios entre espectadores y otras formas de participación de los receptores de ficción (Gray, 2010, pp. 143-145) en tanto integrantes de un sistema que contribuye a la creación de sentido en torno a producciones culturales.

Los límites acerca de lo que es posible informar han sido debatidos en ocasiones en el campo del periodismo cultural (Ebert, 2005; Snider, 2008), sobre todo entre quienes se desempeñan en la crítica cinematográfica. En uno de los extremos de la discusión se denuncia la existencia de un tabú fóbico e hipersensible acerca de la discusión de cualquier cosa que pase en la pantalla (Scott, 2018, párr. 7). En otros casos se ha llamado la atención sobre las consecuencias que tendría la creciente limitación de lo que puede comunicarse y, en ese sentido, se especula sobre la posible convergencia del comentario cultural y los paratextos promocionales producidos por la industria: «Analizar una película no es otra cosa que destriparla, desmenuzarla, desmontarla pieza por pieza para ver sus tripas, sus entresijos, la construcción del invento, sus entretelas, sus estructuras, sus recovecos... Imposible hacer un buen análisis sin caer en el *spoiler*» (García Serrano, 2017, p. 2).

Cabe recordar que el periodismo es atravesado por la tensión entre informar e interpretar y, en el caso del periodismo cultural alojado en medios de comunicación establecidos, esa tensión se ha intensificado en la era digital (Jaakkola, 2013). A su vez, el periodismo cultural recibe los efectos del debate sobre los límites de lo comunicable al referirse a obras de ficción. El «auto-control» de los periodistas para no infringir una serie de reglas de carácter implícito y a la vez imperativo (Lerer, 2014) es detectable en avances, comentarios, reseñas, críticas sobre películas, novelas y videojuegos, entre otros formatos y productos.

Una posible clasificación

Para examinar de qué formas se manifiestan en los medios masivos las restricciones sobre lo que se debe informar a las audiencias, en este trabajo se tomó un conjunto de comentarios

sobre obras de ficción publicados en las versiones online de los medios rioplatenses *Búsqueda*, *El País*, *Montevideo Portal*, *Brecha* y *Página 12* durante el mes de diciembre de 2025; la selección se basó en su accesibilidad, en su condición de medios escritos y en la diversidad de puntos de vista que representan. Se consideraron artículos con una extensión mínima de cuatro párrafos y con autoría consignada con claridad, en el entendido de que textos de menor longitud y no debidamente acreditados no permitirían arribar a conclusiones válidas, y se tomaron en cuenta textos referidos a series televisivas, películas y novelas, dado que se trata de formatos asociados a géneros predominantemente narrativos, para los que rigen las limitaciones vinculadas a los *spoilers*. En total, se trabajó con 23 textos.

Las investigaciones de Susan Oad (2016) sobre los efectos de los *spoilers* en distintas audiencias emplean una herramienta analítica que permite el examen inicial del cuerpo de textos seleccionado. En ese trabajo empírico, se sometió a distintos participantes voluntarios a leer relatos que se presentaron sin *spoilers*, relatos presentados junto breves indicaciones sobre su resolución (*short-spoiled*), relatos acompañados de textos en los que la resolución se detalla en abundancia (*long-spoiled*) y relatos cuyo tema —en el sentido general, conceptual— es anunciado previamente, pero sin dar detalles concretos sobre su resolución (*thematically-spoiled*).

Tal clasificación guarda cierto paralelismo con la que es posible esbozar a partir de los recursos empleados por los autores del cuerpo de textos seleccionados en este trabajo, abocados a comunicar aspectos destacables de determinadas obras de ficción y a su vez limitados por el mandato de evitar revelar, o revelar en exceso, características de sus núcleos resolutivos. Puesto que no se encontraron textos que contravengan ese mandato, es posible ordenar la muestra relevada en torno a tres estrategias discursivas.

En primer lugar, aparecen textos que adoptan una estrategia *cuidadosa*, en tanto omiten toda información que pueda inducir a los receptores a arribar a conclusiones sobre el desenlace de la obra. Un segundo grupo de textos puede adscribirse a la categoría *elusiva*, dado que emplean distintos recursos para indicar que la resolución narrativa tiene una importancia menor respecto a otros contenidos conceptuales; está relacionada con la categoría de lo *thematically spoiled* empleada por Oad (2016). En un tercer conjunto de textos, al que propongo llamar *osado*, se realizan comentarios que fácilmente pueden llevar a inferir detalles sobre la resolución de núcleos narrativos clave, puesto que se dan por sobreentendidos o se los alude de forma indirecta; guardarían cierta relación con el grupo *short-spoiled* utilizado por Oad. En la Tabla 1, los textos relevados se ordenan de acuerdo a esta clasificación.

Tabla 1. Clasificación de los artículos relevados

Título	Obra	Estrategia
«Asiento mortal», mejor como thriller que como drama familiar	Largometraje	Cuidadosa
«Fue solo un accidente», de Jafar Panahi: preguntas acerca del mundo moderno	Largometraje	Cuidadosa
«La chica zurda», de Shih-Ching Tsou: empatía y calidez que se diluyen	Largometraje	Cuidadosa
La española que dejó la abogacía para convertirse en escritora y consiguió el éxito con su llamativo debut	Novela	Cuidadosa
«Sueños de trenes», una película reflexiva y profunda que no parece de Netflix y tiene méritos para el Oscar	Largometraje	Cuidadosa
Verdad y consecuencia	Serie	Cuidadosa
«Barely legal», del conurbano al mundo virtual (y al real)	Novela	Cuidadosa
Con el estreno de la extraordinaria «Los años nuevos» Mubi consagra su apuesta por las series en 2025	Serie	Elusiva
«Los lobos»: las relaciones entre locura y arte	Largometraje	Elusiva
«Pluribus»: la última persona infeliz del mundo y el sistema distópico que la amenaza.	Serie	Elusiva
Se estrena «Fue solo un accidente», la película clandestina que le dio a Jafar Panahi la Palma de Oro en Cannes	Largometraje	Elusiva
«Stranger Things», por Netflix: tiempo de cerrar la grieta	Serie	Elusiva
«Un cabo suelto», de Daniel Hendler: registro humorístico con tono personal	Largometraje	Elusiva
«Weser»: palimpsesto de emociones y sensaciones sobre la muerte	Largometraje	Elusiva
La duda, el arma más temible	Largometraje	Elusiva
«Las cenizas del Dante», un intenso policial argentino	Novela	Elusiva
Recuperar a Johannes Gutenberg por la vía de la ficción, de la mano del catalán Enric Satué	Novela	Elusiva
Lo que se hereda no se calla: penúltima novela de la escritora bilbaína Aixa de la Cruz	Novela	Elusiva
«Ángeles», de Paula Markovitch: lo fantasmal y lo real	Largometraje	Osada
«Beso de tres»: más allá de la comedia romántica	Largometraje	Osada
«La guerra de los reinos», por Universal+: el origen de la épica	Serie	Osada
Lanthimos se divierte	Largometraje	Osada
«The Running Man»: la película distópica que propone correr para sobrevivir al espectáculo	Largometraje	Osada

Fuente: elaboración propia

La estrategia cuidadosa

Siete de los textos relevados pueden catalogarse como *cuidadosos* en su tratamiento de lo que debe informarse sobre la trama. En casi todos los casos se exponen líneas generales del relato y, en algunos, se explicita el género al que pertenece la obra que es objeto del discurso (que constituye una forma aceptada de revelar contenidos clave, según Leavitt y Christenfeld [2013] y, en cierto modo, Brooks [1984]) y se informa sobre la corriente a la que pertenece la obra o sobre antecedentes de sus creadores, pero se evita dar detalles sobre la resolución de los núcleos dramáticos, a pesar de que se da a entender de que tal resolución es central para el disfrute de la obra.

Así, en «Asiento mortal», mejor como thriller que como drama familiar» (Boetti, 2005a) se sitúa a la película *She Rides Shotgun* en el subgénero «películas sobre vínculos improbables entre un adulto cascoteado por la vida y un chicx inocente» (párr. 1) y se cuestiona la verosimilitud de algunos pasajes, pero no se informa sobre el desenlace (el protagonista muere a manos de la policía, pero por un crimen anterior), a pesar de que si se lo hiciera podría dar lugar a interpretaciones productivas y a otro tipo de diálogo con el subgénero. En este, como en otros de los textos examinados, se interpreta el mensaje de la película, pero la fundamentación de la interpretación es afectada por la «prohibición» de referir a su desenlace; por caso, afecta el alcance de opiniones como la de que en la obra «hay un guion que de ratos confunde madurez con lucidez narrativa» (Boetti, 2025a, párr. 4).

En «La chica zurda», de Shih-Ching Tsou: empatía y calidez que se diluyen» (Boetti, 2025b), en cambio, se menciona un conflicto y se describe la estructura narrativa de la obra, pero de manera abstracta:

Ese humanismo a flor de piel, esa tristeza luminosa que la película construye de a poco, se desdibuja en un tercer acto que concentra conflictos, revelaciones y reproches acumulados durante años. Es como si Tsou, después de sostener un tono leve y empático, decidiera tensionarlo todo de golpe, empujando el relato a una zona más estruendosa que reflexiva (párr. 4).

Lo que se evita informar especialmente es que se trata de una historia en la que sobre el final se revela que dos personas que todos creían hermanas son en realidad madre e hija, pero la elisión no interfiere con las interpretaciones de la obra expuestas en el artículo.

El trato *cuidadoso* es notorio en textos sobre obras del género policial. «La española que dejó la abogacía para convertirse en escritora y consiguió el éxito con su llamativo debut» (Lauber, 2025) es una entrevista con Patricia Ibárcena, autora de la novela *Hijos dorados*, que incluye una extensa introducción. Tanto en ese tramo inicial como en el cuestionario, se brinda abundante información sobre el subgénero al que pertenece la obra (*dark academia*) y sobre sus procedimientos narrativos. «La desaparición de una estudiante sostiene gran parte del suspenso. ¿Cómo trabajaste el thriller dentro del género?», dice el periodista; la escritora responde:

A mí el thriller me encanta, así que necesitaba que la novela tuviera un gancho que mantuviera al lector en tensión. Por eso hay capítulos anónimos, saltos temporales, fragmentos que no revelan quién habla... Todo eso está pensado para equilibrar la construcción de personajes con la intriga. Es una manera de mantener al lector atrapado, que al final es uno de los mayores desafíos para cualquier escritor (párr. 11).

Resulta evidente el pacto de no hablar de los contenidos en sí mismos y, en un pasaje, parece apuntarse a los motivos comerciales de esta norma: se trataría de un *bestseller* aún vigente. «En un mercado donde la vida útil de un libro dura menos que un video de TikTok, el suyo resistió», informa el periodista, y la novelista responde «Sigue como si acabara de salir» (párr. 2).

Igualmente, en la pieza «Verdad y consecuencia» (Brodersen, 2025c), sobre la serie policial *Toda la verdad*, en la que se investiga una muerte, el lenguaje con el que se refiere a los recursos narrativos del género se acerca al discurso promocional («guion pletórico de vueltas de tuerca y sorpresas de toda clase y categoría» [párr. 5]). También aquí se arriba a conclusiones que parecen poco fundamentadas por la obligada falta de detalles sobre núcleos narrativos:

Tal vez la serie no sea otra cosa que una carta de amor a Tulsa escondida detrás de una trama policial donde la corrupción política y empresarial se transforma en el molino de viento ideal para la cruzada del protagonista (párr. 7).

Del mismo modo, «“Barely legal”, del conurbano al mundo virtual (y al real)» (Basualdo, 2025) se plantea el tipo de conflictos de la novela comentada y la clase de resolución esperable, pero no se la describe explícitamente; en cambio, se abunda sobre las conexiones con la situación social—común en el policial *noir*—, al tiempo que se incluyen opiniones de la escritora sobre su propia obra, lo que contribuye a «autorizar» las interpretaciones vertidas a pesar de la ausencia de referencia al desenlace de una historia de prostitución adolescente.

La mención a especificidades de la trama desde un punto de vista conceptual no es exclusiva de los textos sobre obras de tipo detectivesco o policial. En «“Sueños de trenes”, una película reflexiva y profunda que no parece de Netflix y tiene méritos para el Oscar» (Cisnero, 2025) se informa que «un evento triste aportará drama a la historia y combustible a ese existencialismo» (párr. 10), lo que indica el tipo de núcleo que presenta la historia sin especificar su naturaleza. Del mismo modo, se afirma que «una inesperada y desgarradora conversación con una guardia forestal (Kerry Condon) funciona como la necesaria catarsis para un personaje así de atribulado» (párr. 11), en referencia al protagonista, pero se evita explicitar qué ocurre a continuación.

El caso más extremo de estrategia *cuidadosa* en los textos relevados es el de la reseña «“Stranger Things” por Netflix: tiempo de cerrar la grieta» (Lisica, 2025a). En ella aparece una advertencia explícita, pero de signo contrario a la «alerta de *spoiler*» usual desde hace algunas décadas en los discursos públicos sobre ficciones. Aquí, en cambio, se tranquiliza al posible receptor: «No habrá *spoiler* sobre lo que pudo verse en el Volumen 1 [la primera parte de la última

temporada de la serie], sí algunas notas sobre la tónica con la que los hermanos Duffer decidieron clausurar su creación» (párr. 2). De este modo, se anuncia que el texto no solo no afectará de forma negativa la apreciación de cierre de la serie *Stranger Things*, sino tampoco la de las emisiones inmediatamente precedentes, en consideración de posibles espectadores que no estén al día. El recurso coincide con lo observado por Perks y McElrath-Hart (2016) acerca de los problemas que crea, en los discursos sobre ficciones audiovisuales, la existencia de visionados asincrónicos a partir de la masificación del *streaming* y otras formas de exhibición de contenidos digitales.

Desde el punto discursivo, podría decirse que en los textos aquí agrupados se realizan generalizaciones y elipsis, con lo que, por un lado, se abunda en información contextual, y, por el otro, se evita informar específicamente sobre aspectos clave de la trama.

La estrategia *elusiva*

Once artículos encajan en la categoría *elusivos*. Se trata de textos en los que, a través de distintos recursos, se plantea la idea de que la resolución narrativa no es central para el disfrute de la obra de ficción comentada o, aun, que no es deseable o posible detectar una resolución narrativa. En ellos se argumenta que hay elementos que merecen más atención que la resolución o se sugiere que el modo adecuado de apreciar la obra debe relegar ese tipo de satisfacción.

Por ejemplo, en «“Pluribus”: la última persona infeliz del mundo y el sistema distópico que la amenaza» (Lust, 2025) se comenta una serie de ciencia ficción especulativa, pero no se menciona cómo culmina la temporada analizada ni la existencia de los correspondientes *cliffhangers* ('cierres abiertos') al final de cada capítulo; en cambio, se abunda, en términos abstractos, sobre el «corazón temático» (párr. 2), que «entra en diálogo con preguntas enormes» (párr. 8), constituye un «espejo narrativo» (párr. 8), y es una «invitación a pensar, sentir y debatir» (párr. 13). También se hacen interpretaciones a partir de detalles técnicos como la paleta de colores y la fotografía, y se discurre sobre el «ritmo narrativo» y detalles cuantitativos de la recepción de la obra (mediciones de audiencia).

En «“Weser”: palimpsesto de emociones y sensaciones sobre la muerte» (Brodersen, 2025b) se da a entender que no hay *spoiler* posible, ya que parece claro que el protagonista finalmente muere, y se propone la idea de que se trata de una obra donde hay fuerte peso de lo asociativo—de algún modo, se sugiere que el eje paradigmático tiene tanta relevancia como el sintagmático— ya que la película sería «un collage audiovisual y emocional que reelabora la noción de la memoria al tiempo que reflexiona sobre el paso del tiempo y las etapas vitales» (párr. 2).

La marginalidad de una resolución, al menos en sentido tradicional, es uno de los argumentos centrales del artículo «La duda, el arma más temible» (Recuero, 2025). Se trata de una reseña sobre la película *Fue solo un accidente*, de Jafar Panahi, que narra la historia de un grupo

de víctimas de tortura que debe decidir qué hacer con su supuesto torturador. En la reseña se manejan conceptos de análisis narratológico aplicados al uso del foco por en la obra anterior del director y se emplea la noción de autoficción. Desde allí, se plantea una idea que se retoma de diversas formas a lo largo del artículo: «Es el espíritu del cine iraní de los noventa: la noción de verdad no es estable». Así, por ejemplo, más adelante se afirma que «la pulsión vengativa se diluye y, aunque la batalla contra la injusticia no deja de ser imperiosa, otras dudas de orden ético sacuden nuestras seguridades: la no violencia también puede ser una respuesta política», y en el cierre del artículo se sostiene que «contra la certeza, no hay arma más temible que la duda» (párr. 11).

El filme iraní también es el objeto de otros dos textos relevados. En «Se estrena “Fue solo un accidente”, la película clandestina que le dio a Jafar Panahi la Palma de Oro en Cannes y una nueva condena» (Staricco, 2025a) se abunda en detalles contextuales de la producción de la obra y se arriba a conclusiones similares a la del caso anterior, aunque con menor énfasis en el tipo de resolución, o falta de ella, que la historia plantea: «Filmando desde el riesgo y la urgencia, Panahi logra que la duda no sea un obstáculo, sino la sustancia misma de su película» (párr. 12). En el tercer texto sobre el mismo filme, «“Fue solo un accidente”, de Jafar Panahi: preguntas acerca del mundo moderno» (Monteagudo, 2025), el trato es más claramente de tipo *cuidadoso*: plantea los problemas éticos que se les abren a los personajes, pero no explicita la decisión —o la ausencia de ella— que al final toman; tampoco, por lo tanto, se extraen conclusiones de tipo temático, quizás debido a esa abstención de informar sobre el final abierto del filme.

«“Las cenizas del Dante”, un intenso policial argentino» (Abdala, 2025) es el comentario de una novela en la que se emplea de manera extrema la idea de que el género policial plantea problemas sociales para, de forma *elusiva*, evitar informar sobre la resolución del enigma detectivesco que pone en marcha la historia.

La trama del delito es apenas la superficie visible de un entramado más profundo, en un escenario que se define por las instituciones corroídas, las desigualdades naturalizadas y las violencias urbanas que terminan convertidas en padecimientos colectivos. Y sus protagonistas, como Vita, se parecen a las personas comunes y corrientes, con empleos frágiles, responsabilidades familiares, deudas e incertidumbre económica: esa cercanía transformará la investigación también en una lucha por la supervivencia (párr. 8).

Además de esta afirmación sobre la relevancia de la trama, también se sostiene que la referencia locativa de la historia «funcionará, a su vez, como metáfora de una Buenos Aires donde conviven las capas del pasado con los residuos de un presente que amenaza con estallar» (párr. 12). Apuntando directamente a la irrelevancia de la resolución, se acude a los antecedentes de la autora de la obra comentada: «En sus novelas, la verdad nunca trae consuelo, resolver un caso no recompone el orden: apenas revela o ilumina una arista de un entramado más vasto y con frecuencia perverso» (párr. 13). Asimismo, se afirma que, con esta obra, la autora «consolida una

narrativa donde el policial es a la vez literatura y herramienta política: nos obliga a mirar dónde nacen las tensiones sociales, qué poderes las sostienen y qué desigualdades determinan el destino de sus personajes» (párr. 14).

La idea de que es imposible o muy complejo arribar a una verdad definitiva también aparece operando como parte de una estrategia elusiva en «Lo que se hereda no se calla: penúltima novela de la escritora bilbaína Aixa de la Cruz» (Ferreira, 2025). La obra plantearía la necesidad de conocer las razones del suicidio de una anciana, pero en el comentario se jerarquizan asuntos sociales (patologización, edadismo) y, sobre todo, se apela a la multiplicidad de voces narrativas para desplazar la importancia de una resolución: «La estructura polifónica de la novela funciona como un caleidoscopio: en cada capítulo un mismo hecho cambia de perspectiva, de tono y de sentido» (párr. 2). En cierto sentido, este tipo de estrategia podría constituir un *spoiler* de carácter metanarrativo, ya que la explicitación de que hay un final abierto o de que es imposible arribar a una certeza sobre el núcleo narrativo principal es un aporte de información relevante sobre la resolución de la historia.

En «Recuperar a Johannes Gutenberg por la vía de la ficción, de la mano del catalán Enric Satué» (Arenas, 2025) se impugna la idea de que la obra comentada posea una estructura narrativa integral, por lo que, cabe inferir, no es esperable una resolución de su trama. «El príncipe de la imprenta es un texto de historiador más que de novelista» (párr. 3), se afirma, y se argumenta:

Se trata del ejercicio de pasar a la ficción aquello que simplemente pudo haber sido un buen libro de historia o de ensayo histórico. Los personajes, el narrador, irán poniendo en manos de lo ficticio las conjeturas que el académico no se anime del todo a establecer corriendo riesgo verdadero. Se trata de un truco de ficción ensayística basada en las «memorias» (párr. 3).

Así, la adscripción genérica opera como un argumento para anular las expectativas de una trama tradicional. Por el contrario, en «“Un cabo suelto”, de Daniel Hendler: registro humorístico con tono personal» (Cinelli, 2025c) la apelación al género de la obra—una comedia—facilita el argumento de que es posible encontrar satisfacción en elementos de la narrativa no conexos con su resolución, a los que se caracteriza como «digresiones» (párr. 3). La idea es apoyada por afirmaciones como la de que se trata de una historia en la que «el mundo es muy simple. Tanto, que es posible diferenciar a los buenos de los malos con solo verlos y escucharlos hablar» (párr. 5), que sugiere la previsibilidad del desenlace. Además, se marca en varios tramos del texto que se trata de una comedia, lo que implica, por definición, una resolución feliz de la trama, lo que contribuye a proponer una apreciación de la obra independiente de su cierre y volvería innecesario el aporte de información detallada sobre él.

Entre otras estrategias, en este grupo de textos se realizan analogías y se aparta el foco de la discusión sobre la trama para no transgredir las reglas sobre la divulgación de elementos relevantes de la resolución de los relatos.

La estrategia osada

En el conjunto de textos restantes —cinco artículos— se dan indicaciones sobre la resolución de la trama de la obra comentada. No se trata de descripciones explícitas, aunque algunas de ellas podrían considerarse al límite de lo permitido por la etiqueta sobre el manejo de información que podría afectar negativamente la recepción de obras de ficción.

El comentario «“Ángeles”, de Paula Markovitch: lo fantasmal y lo real» (Cinelli, 2025a) describe e interpreta un filme sobre una niña que debe decidir si ayudar a un hombre a quitarse la vida. Entre otros pasajes sobre aspectos narratológicos de la película, el texto discurre, a partir de las diferencias entre ficción y documental, sobre la presencia de la cámara y el punto de vista. En su conclusión, aborda el cierre de la historia:

La dura secuencia final, en las que las instancias simbólicas del ascenso y el descenso son puestas en escena, la película parece confirmar el carácter angelical de las protagonistas. Porque si bien es cierto que hay ángeles de la guarda, que son los más populares, también existen los ángeles de la muerte. Algunos de ellos, incluso, son capaces de cumplir los dos papeles (párr. 6).

Podría tratarse de una indicación clara sobre el desenlace, excepto porque el texto omite una descripción clara del planteo inicial de la trama—es decir, de que se trata de los últimos días de un suicida—por lo que podría afirmarse que su autor evita incurrir en una violación de la etiqueta mediante el mecanismo de mentar la resolución, pero no el relato que la precede. En otras palabras, no habría *spoiler* si únicamente se consideran los mecanismos internos del paratexto.

Operan mecanismos casi opuestos en el caso de «“La guerra de los reinos”, por Universal+: el origen de la épica» (Lisica, 2025b), que aborda una serie basada en un mito (el Cantar de los Nibelungos) y en una novela que lo retoma. La discusión sobre la posibilidad de la existencia de *spoilers* cuando se trata de adaptaciones de leyendas o hechos históricos ha sido objeto de discusiones en el ámbito del periodismo (Snider, 2008). En el caso de esta pieza, conformada por una entrevista a un actor de *La guerra de los reinos* y por comentarios del periodista sobre la obra, se sugiere que la serie presenta variaciones respecto al mito en que se basa para mantener la idea de que no se arruina su recepción al revelar aspectos de la historia. Para ello, fundamentalmente se destaca el siguiente testimonio del actor:

La manera en que nosotros la contamos está más ligada al libro original, *Hagen von Tronje*, que propone un acercamiento distinto. Hagen siempre había sido visto como el mal tipo y ahora es, básicamente, el héroe. Así es como Sigfrido es un poco el malo. Jugamos con eso (Lisica, 2025b, párr. 3).

En «“Beso de tres”: más allá de la comedia romántica» (Cinelli, 2025b) se analiza el lugar de la película dentro de su género —la comedia romántica— para reflexionar sobre su previsibilidad. En la crítica al sistema de ideas de la película, el autor de la reseña desliza que el desenlace es

poco favorable con los personajes que representan sexualidades minoritarias: «Que la película parezca empecinada en hacer que los tres protagonistas paguen con desventuras por aquella noche de lujuria, [...] apunta a una concepción de la realidad que va en contra de todo aquello que en apariencia propone» (párr. 4). Se trataría, por tanto, de una transgresión parcial de las reglas de etiqueta respecto a los spoilers.

En «Lanthimos se divierte» (Faraone, 2025), una reseña de la película *Bugonia*, en cambio, se comenta y se interpreta la resolución de la historia. La apelación a analogías y aseveraciones ambiguas evitaría el *spoiler*:

Sobre sus tramos finales la película toma un giro inesperado y ofrece matices más ricos, demostrando que ninguno de los dos protagonistas era lo que aparentaba y proponiendo así lecturas más interesantes. El título, *Bugonia*, proviene de la mitología griega y refiere a la creencia según la cual del cadáver de un buey surge espontáneamente un enjambre de abejas. Refiere así al concepto de que ciertos sacrificios propician la vida, algo que se subraya en los tramos finales de la película, en los que una gran inflexión irónica acompaña una sucesión de imágenes concatenadas y de una riqueza simbólica excepcional (Párr. 5).

De este modo, el texto parece requerir de la colaboración de los lectores para preservar espacios de imprevisibilidad sobre el desenlace de la historia. En una doble estrategia, también se señala el carácter indicial de título de la obra comentada respecto a su resolución como forma de despejar posibles reclamos ante la ruptura de la etiqueta.

De manera más general, también «“The Running Man”: la película distópica que propone correr para sobrevivir al espectáculo» (Medina, 2025) brinda información importante sobre la resolución de la historia. En primer lugar, lo hace al referir a sus antecedentes temáticos, que la inscribirían en un conjunto de tramas —un subgénero, en cierto modo— con parámetros preestablecidos.

Narrativamente, el giro sobre la imposibilidad de ganar está anticipado desde el primer acto, y cuando se incorpora un nuevo personaje en la huida —Emilia Jones como Amelia—, la historia se estira en lugar de tensionarse. La distopía se convierte en fórmula (párr. 7).

En este caso, se evita la transgresión directa de la norma sobre spoilers al sugerir que caben interpretaciones secundarias sobre la película que podrían vincularse a detalles no revelados sobre su desenlace: «Y sin embargo, algo late. En el fondo del espectáculo, entre drones inquisidores y multitudes que aplauden la desgracia ajena, Wright deja una puerta abierta: la posibilidad de que la rebeldía vuelva a ser contagiosa» (párr. 15).

En general, el uso de expresiones metonímicas y la presuposición de ciertos elementos de la trama por parte de los lectores permiten que los textos de este grupo jueguen con la invasión de los límites de las normas sobre spoilers.

Conclusiones

En los artículos analizados pueden observarse distintos tipos de atención respecto a las normas sobre la divulgación mediática de detalles relevantes de obras de ficción. Por un lado, el grado de acatamiento a esas normas, que podríamos ordenar en una escala que va del respeto aporoblemático —serían los casos aquí denominados *cuidadosos*— a la proximidad con la transgresión —los casos *osados*—, que comprendería también aquellos textos en los que se desestima el conflicto que motiva la norma, pero no la norma misma —los casos *elusivos*—.

A su vez, en estos artículos pueden apreciarse diversos recursos particulares mediante los que se actualiza la estrategia general. Así, se ve cómo se apela a la indeterminación de los enunciados, a analogías parciales, al conocimiento de las convenciones genéricas por parte de los lectores implícitos, al retaceo de información sobre la trama, y a la desestimación de la trama y su resolución como factores de peso para la apreciación de las obras que se comenta, entre otros procedimientos. No se observó, en cambio, en el corpus abordado, la presencia de alertas para explicitar la aparición de spoilers.³

De todas maneras, cabe aclarar que el presente trabajo no tiene pretensiones de arribar a conclusiones cuantitativas, dado el alcance de la muestra examinada. En todo caso, se trata de una aproximación inicial a aspectos cualitativos de un fenómeno que evidentemente trasciende el ámbito de la comunicación mediática tradicional y que comprende intercambios en redes sociales, foros de discusión, plataformas audiovisuales, comunicaciones interpersonales presenciales, entre otros tipos de intervenciones. En este sentido, el análisis de los casos relevados permite afirmar que en una porción de los medios masivos del Río de la Plata se verifica la incidencia de las normas que restringen la divulgación de información sobre la trama de obras de ficción.

Fuentes

- ABDALA, V. (2025, 14 de diciembre). «Las cenizas del Dante», un intenso policial argentino. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/14/el-roce-del-dante-un-intenso-policial-argentino/>
- ARENAS, J. (2025, 2 de diciembre). Recuperar a Johannes Gutenberg por la vía de la ficción, de la mano del catalán Enric Satué. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/cultural/recuperar-a-johannes-gutenberg-por-la-via-de-la-ficcion-de-la-mano-del-catalan-enric-satue>
- BASUALDO, S. (2025, 14 de diciembre). «Barely legal», del conurbano al mundo virtual (y al real). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/14/barely-legal-del-conurbano-al-mundo-virtual-y-al-real/>
- BOETTI, E. (2025a, 4 de diciembre). «Asiento mortal», mejor como thriller que como drama familiar. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/04/asiento-mortal-mejor-como-thriller-que-como-drama-familiar/>
- BOETTI, E. (2025b, 5 de diciembre). «La chica zurda», de Shih-Ching Tsou: empatía y calidez que se diluyen. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/05/la-chica-zurda-de-shih-ching-tsou-empatia-y-calidez-que-se-diluyen/>

3 En proximidad con el período tomado en cuenta, se registraron dos casos de «advertencia de spoiler» en los medios analizados.

- BRODERSEN, D. (2025a, 4 de diciembre). «Los lobos»: las relaciones entre locura y arte. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/04/los-lobos-las-relaciones-entre-locura-y-arte/>
- BRODERSEN, D. (2025b, 6 de diciembre). «Weser»: palimpsesto de emociones y sensaciones sobre la muerte. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/06/weser-palimpsesto-de-emociones-y-sensaciones-sobre-la-muerte/>
- BRODERSEN, D. (2025c, 7 de diciembre). Verdad y consecuencia. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/07/verdad-y-consecuencia/>
- CINELLI, J. P. (2025a, 2 de diciembre). «Ángeles», de Paula Markovitch: lo fantasmal y lo real. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/02/angeles-de-paula-markovitch-lo-fantasmal-y-lo-real/>
- CINELLI, J. P. (2025b, 4 de diciembre). «Beso de tres»: más allá de la comedia romántica. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/04/beso-de-tres-mas-alla-de-la-comedia-romantica/>
- CINELLI, J. P. (2025c, 6 de diciembre). «Un cabo suelto», de Daniel Hendler: registro humorístico con tono personal. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/06/un-cabo-suelto-de-daniel-hendler-registro-humoristico-con-tono-personal/>
- CISNERO, F. (2025, 29 de diciembre). «Sueños de trenes», una película reflexiva y profunda que no parece de Netflix y tiene méritos para el Oscar. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/suenos-de-trenes-una-pelicula-reflexiva-y-profunda-que-no-parece-de-netflix-y-tiene-meritos-para-el-oscar>
- FARAONE, D. (2025, 19 de diciembre). Lanthimos se divierte. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/lanthimos-se-divierte/>
- FERREIRA, G. (2025, 14 de diciembre). Lo que se hereda no se calla: penúltima novela de la escritora bilbaína Aixa de la Cruz. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/cultural/lo-que-se-hereda-no-se-calla-penultima-novela-de-la-escritora-bilbaina-aixa-de-la-cruz>
- LAUBER, N. (2025, 19 de diciembre). La española que dejó la abogacía para convertirse en escritora y consiguió el éxito con su llamativo debut. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/tvshow/libros/la-espanola-que-dejo-la-abogacia-para-convertirse-en-escritora-y-consiguio-el-exito-con-su-llamativo-debut>
- LISICA, F. (2025a, 1 de diciembre). «Stranger Things», por Netflix: tiempo de cerrar la grieta. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/01/stranger-things-por-netflix-tiempo-de-cerrar-la-grieta/>
- LISICA, F. (2025b, 7 de diciembre). «La guerra de los reinos», por Universal+: el origen de la épica. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/08/la-guerra-de-los-reinos-por-universal-el-origen-de-la-epica/>
- LUST, S. (2025, 17 de diciembre). «Pluribus»: la última persona infeliz del mundo y el sistema distópico que la amenaza. *Montevideo Portal*. <https://latidobeat.uy/Beat/-Pluribus--la-ultima-persona-infeliz-del-mundo-y-el-sistema-distopico-que-la-amenaza-uc946830>
- MEDINA, N. (2025, 19 de diciembre). The Running Man: la película distópica que propone correr para sobrevivir al espectáculo. *Montevideo Portal*. <https://latidobeat.uy/Beat/-The-Running-Man--la-pelicula-distopica-que-propone-correr-para-sobrevivir-al-espectaculo-uc943749>
- MONTEAGUDO, L. (2025, 4 de diciembre). «Fue solo un accidente», de Jafar Panahi: preguntas acerca del mundo moderno. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2025/12/04/fue-solo-un-accidente-de-jafar-panahi-preguntas-acerca-del-mundo-moderno/>
- RECUERO, J. (2025, 5 de diciembre). La duda, el arma más temible. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/la-duda-el-arma-mas-temible/>
- SCOTT, A. O. (2018, 24 de abril). 'Avengers: Infinity War': It's Marvel's Universe. We Just Live in It. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/04/24/movies/avengers-infinity-war-review.html>
- STARICCO, P. (2025a, 4 de diciembre). Se estrena «Fue solo un accidente», la película clandestina que le dio a Jafar Panahi la Palma de Oro en Cannes y una nueva condena. *Búsqueda*. <https://www.búsqueda.com.uy/vida-cultural/se-estrena-fue-solo-un-accidente-la-pelicula-clandestina-que-le-dio-jafar-panahi-la-palma-oro-cannes-y-una-nueva-condena-n5407432>

STARICCO, P. (2025b, 11 de diciembre). Con el estreno de la extraordinaria «Los años nuevos» Mubi consagra su apuesta por las series en 2025. *Búsqueda*. <https://www.búsqueda.com.uy/vida-cultural/con-el-estreno-la-extraordinaria-los-anos-nuevos-mubi-consagra-su-apuesta-las-series-2025-n5407757>

Referencias

- BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural del relato. En B. Dorriots (Trad.), *El análisis estructural del relato* (pp. 9-44). Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, R. (1972). *Crítica y verdad* (J. Bianco, Trad.). Siglo XXI Editores.
- BOOTH, P. (2017). *Digital Fandom 2.0: New Media Studies* [Fanatismo digital: nuevos estudios sobre medios]. Peter Lang Verlag.
- BROOKS, P. (1984). *Reading for the plot: Design and intention in narrative* [La lectura y la trama: disposición e intención en la narrativa]. Alfred A. Knopf.
- EBERT, R. (2005, 29 de enero). Critics have no right to play spoiler. *Chicago Sun Times*. <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/critics-have-no-right-to-play-spoiler>
- GARCÍA SERRANO, F. (2017, 12 de enero). Hacer «spoiler» o destripar la película [Archivo PDF]. *El Puente Rojo*. <https://www.elpuenterojo.es/wp-content/uploads/2017/01/spoiler-1.pdf>
- GRAY, J. (2010). *Show sold separately: Promos, spoilers, and other media paratexts* [El espectáculo se vende aparte: promociones, spoiler y otros paratextos mediáticos]. NYU Press.
- GRAY, J. y MITTELL, J. (2007). Speculation on Spoilers: *Lost Fandom, Narrative Consumption and Rethinking Textuality*. *Particip@tions*, 4(1). <https://www.participations.org/04-01-05-gray.pdf>
- GUNDERS, J. (2002). Signal or Noise? Information Theory and the Novel. *Double Dialogues*, 3.
- JAAKKOLA, M. (2013). Diversity through Dualism: The Balancing Principle as an Organizational Strategy in Culture Departments of Newspapers. *Nordicom Review*, 34, 89-98.
- JERN, A. (2016, 14 de julio). Enough with the spoiler alerts! Plot spoilers often increase enjoyment [Basta de alertas de spoiler. Los spoilers de la trama suelen aumentar el placer]. *The Conversation*. <https://theconversation.com/enough-with-the-spoiler-alerts-plot-spoilers-often-increase-enjoyment-62154>
- LEAVITT, J. D. y CHRISTENFELD, N. J. S. (2011). Story Spoilers Don't Spoil Stories. *Psychological Science*, 22(9), 1152-1154. <https://doi.org/10.1177/0956797611417007>
- LEAVITT, J. D. y CHRISTENFELD, N. J. S. (2013). The fluency of spoilers: Why giving away endings improves spoilers. *Scientific Study of Literature*, 3(1), 93-104.
- LERER, D. (2014, 5 de mayo). Esta nota no contiene spoilers [Publicación en blog]. *Micropsia*. <https://www.micropsiacine.com/2014/05/cinetv-esta-nota-no-contiene-spoilers/>
- OAD, S. (2016). *The Effect of Spoiler Types on Enjoyment* [Tesis de pregrado, University of Arkansas]. <https://scholarworks.uark.edu/psycuht/10>
- OXFORD LANGUAGES. (s. f.). Spoiler. En *Diccionario de Google*. Recuperado el 30 de enero de 2026 de <https://www.google.com/search?q=definition+spoiler>
- PERKS, L. G. y MCELATH-HART, N. (2016). Spoiler definitions and behaviors in the post-network era. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 24(2), 137-151. <https://doi.org/10.1177/1354856516659403>
- PISARRO, M. (2015). El miedo al spoiler: que nadie venga a arruinarnos el atracón [Archivo PDF]. *Revista Ñ*, (594), 24. https://www.academia.edu/42146270/El_miedo_al_spoiler_que_nadie_venga_a_arruinarnos_el_atrac%C3%B3n
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-a). Destripe. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de enero de 2026 de <https://dle.rae.es/destripe>

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.-b). Espóiler. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de enero de 2026 de <https://dle.rae.es/esp%C3%B3iler>
- SCHULZ, L., PATRÍCIO, M. y ODIJK, D. (2024). *Narrative Information Theory* [Teoría de la información narrativa]. Arxiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2411.12907>
- SNIDER, E. (2008, 7 de julio). Does 'Spoiler' Now Mean 'Any Information Whatsoever'? [¿Ahora *spoiler* significa «cualquier tipo de información»? MTV. <https://web.archive.org/web/20231104220102/https://www.mtv.com/news/wjlmzz/does-spoiler-now-mean-any-information-whatsoever>
- TOBIN, V. (2018, 11 de mayo). The science of the plot twist – how writers exploit our brains [La ciencia del giro argumental: cómo los guionistas explotan nuestro cerebro]. *The Conversation*. <https://theconversation.com/the-science-of-the-plot-twist-how-writers-exploit-our-brains-95748>
- ZIMMER, B. (2014, 14 de octubre). Spoiler Alert! Revealing the Origins of the «Spoiler» [Alerta de *spoiler*. Revelamos los orígenes del «*spoiler*]. *Visual Thesaurus*. <https://www.visualthesaurus.com/cm/wordroutes/spoiler-alert-revealing-the-origins-of-the-spoiler/>