



## **TRABAJO FIN DE GRADO**

### **GRADO EN ESTUDIOS INGLESES: LENGUA, LITERATURA Y CULTURA**

Translation of "Fuck" into European Spanish Subtitles

RAMÓN CUTANDA LÓPEZ

[rcutanda1@alumno.uned.es](mailto:rcutanda1@alumno.uned.es)



DIRECTOR ACADÉMICO: Dra. Iria Da Cunha Fanego

LÍNEA DE TFG: Traducción de textos-ingles español

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2024-2025 - Convocatoria: Junio

Cuanto más sólido es el apoyo  
más altura se logra en el salto

CoCo

## RESUMEN

Este TFG (Trabajo Fin de Grado) analiza las técnicas usadas para traducir *fuck* y sus derivados en subtítulos de español europeo en un corpus con 24.955 muestras extraídas de 122 películas. El corpus generado cubre una amplia gama de géneros, años de producción y variedades del inglés. Los usos de *fuck* han sido clasificados según la taxonomía definida por J. Lachlan Mackenzie basada en gramática funcional (GF), mientras que para clasificar las estrategias de traducción se ha usado la tipología de tres capas de Catarina Xavier. Los resultados del análisis del corpus se comparan con los de un cuestionario en el que algo más de 100 usuarios de subtítulos comentaron acerca de su percepción de los subtítulos, en general, y del lenguaje soez en particular.

Por último, este TFG también describe las asfixiantes restricciones DRM usadas para limitar el acceso a contenidos protegidos por derechos de autor en las versiones digitales de películas que, en la práctica, impiden la extracción legal de subtítulos desde soportes ópticos adquiridos (DVD o Blu-Ray) o suscripciones activas a plataformas de vídeo bajo demanda (VOD).

## PALABRAS CLAVE

traducción, *fuck*, subtítulos, lenguaje soez

1. Objetivos .....	3
1.1 Justificación .....	3
1.2 Objetivo general .....	5
1.3 Objetivos específicos .....	5
2. Estado de la cuestión .....	5
2.1. Los jugadores del <i>teléfono roto</i> .....	5
2.1.1 Características de las lenguas origen y destino .....	6
2.1.2 El universo extralingüístico .....	6
2.1.3 Normas .....	7
2.1.3.1 Características lingüístico-estilístico-estéticas y normas para las comunidades lingüístico-culturales origen y destino .....	7
2.1.3.2 Tradiciones, principios, historias e ideologías de la traducción presentes en la comunidad lingüístico-cultural de destino .....	9
2.1.3.3. Normas interiorizadas por los traductores y su conocimiento, saber hacer, posturas éticas y perfiles actitudinales, así como sus subjetivas teorías de la traducción .....	11
2.1.4 Personas o instituciones que encargan la traducción .....	12
2.1.5 Condiciones laborales .....	14
2.1.6 Intertextualidad .....	15
2.2 Modelo FAR para la generación de buenos subtítulos .....	16
2.2.1 Equivalencia funcional .....	17
2.2.2 Aceptabilidad .....	17
2.2.3 Legibilidad .....	19
2.3 Lenguaje soez .....	22
2.3.1 Una de las palabras más interesantes y coloridas del idioma inglés .....	24
2.3.2 Taxonomía de <i>fuck</i> basada en la gramática funcional (GF) .....	25
2.3.3 La traducción del lenguaje soez en subtítulos .....	28
2.4 Copia privada: no hay derecho .....	31
2.4.1 OpenSubtitles.org como fuente de subtítulos .....	34
3. Metodología .....	37
3.1 Compilación del corpus .....	37
3.1.1 Selección de <i>fuck</i> como palabra soez y las películas que la contienen .....	37
3.1.2 Acceso a las películas y subtítulos .....	38
3.1.3 Generación del archivo CSV con el corpus .....	41
3.1.4 Depuración y expansión del corpus .....	42
3.1.5 Versión final del corpus .....	44
3.1.6 Análisis cuantitativo del corpus .....	45
3.2 Subtítulos interlingüísticos en redes sociales .....	45
3.3 Cuestionario .....	46
4. Resultados .....	46
4.1 Subtítulos intralingüísticos en redes sociales .....	46
4.2. Cuestionario .....	47
4.2.1 Sobre los participantes .....	47
4.2.2 Recepción general de los subtítulos .....	47
4.2.3 Preferencias en la subtitulación del lenguaje soez .....	48
4.2.4 Percepciones (cuestionario) vs realidad (corpus) .....	49
5. Conclusión .....	57
6. Trabajos citados .....	60
Anexo I: Estudios de caso del lenguaje soez en la subtitulación .....	77
Anexo II: Fuentes de las películas y subtítulos .....	81
Anexo III: Películas que comparten <i>spotting</i> (códigos de tiempo) .....	85
Anexo IV: Traducciones de <i>fuck</i> localizadas en el corpus .....	86
Anexo V: Filmografía .....	88
Anexo VI: Instrucciones facilitadas a los modelos de IA .....	98
Anexo VII: Cuestionario .....	100

# 1. Objetivos

## 1.1 Justificación

Como espectadores, «todos hemos salido del cine alguna vez queriendo matar al traductor. ¿El móvil? "Asesinato de la película por subtítulo incompetente"». (Nornes, mi trad.; 17)

La subtitulación es un tipo de traducción «abierta» que preserva la versión original y, por lo tanto, queda expuesta a todo tipo de críticas por cualquiera que posea el más mínimo conocimiento de la lengua original. (Gottlieb, *Diagonal*; mi trad.; 102)

Las dos citas anteriores son un perfecto resumen de la motivación para la creación de este TFG: descubrir por qué las traducciones usadas en los subtítulos, a menudo, parecen estar «mal»; muy especialmente en el caso del lenguaje soez. Este planteamiento inicial lleva a otras preguntas como:

- a) ¿Realmente la traducción en subtítulos —y del lenguaje soez en particular— está «mal», o es solo una percepción?
- b) ¿Es el sentimiento de mala traducción común entre usuarios de subtítulos?

Para contestar a la primera pregunta, se ha generado un corpus para analizar cómo se han traducido *fuck*<sup>1</sup> y sus derivados. Para la segunda, se preguntó a usuarios de subtítulos por sus hábitos, preferencias y percepciones.

---

<sup>1</sup> El apartado 3.1.1 *Selección de fuck como palabra soez y las películas que la contienen* incluye los motivos para la selección de esa palabra en particular y sus derivados.

## 1.2 Objetivo general

Determinar la frecuencia de las estrategias y términos más comunes en las traducciones de *fuck* y derivados al español europeo (EE) y analizar sus características.

## 1.3 Objetivos específicos

- a. Compilar un corpus, a partir subtítulos extraídos de películas, que contenga una muestra representativa de traducciones de *fuck* y derivados al EE.
- b. Expandir el corpus añadiendo una clasificación tanto de los usos de *fuck* (y sus derivados) como de sus correspondientes estrategias de traducción.
- c. Analizar la variedad y frecuencia de los usos de *fuck*, así como de las estrategias empleadas para su traducción.
- d. Investigar la percepción de los espectadores en lo que respecta a las técnicas de subtitulado más habituales, en general, y las usadas habitualmente para el lenguaje soez en particular.
- e. Investigar la frecuencia de los subtítulos intralingüísticos en las redes sociales más usadas en España.

## 2. Estado de la cuestión

### 2.1. Los jugadores del *teléfono roto*

Podría decirse que la traducción, en general, y los subtítulos en particular, son como el popular juego del *teléfono roto* que muchos hemos jugado de niños: un jugador envía un mensaje que el resto se encarga de transmitir. El último debería reproducir el mensaje inicial sin cambios, pero eso raramente ocurre (si es que ocurre alguna vez). La ganancia o pérdida de información aumenta conforme lo

hace el número de jugadores. Por lo tanto, en traducciones interlingüísticas (Jakobson 233) es razonable dar por hecho que se ganará o perderá aún más información; y cuantos más factores (jugadores según la comparación) intervengan, mayor será la diferencia que podría esperarse en la traducción.

Algunos de los factores que Juliane House indica que afectan a la traducción, en general, también pueden aplicarse a la traducción en subtítulos y del lenguaje soez (*Quality 2-3*):

### **2.1.1 Características de las lenguas origen y destino**

Puesto que no hay dos lenguas idénticas, ya sea en el significado otorgado a sus correspondientes símbolos o a la forma en que dichos símbolos se disponen en frases y oraciones, se puede dar por hecho que no puede haber una correspondencia absoluta entre idiomas. Así pues, no puede haber traducciones con absoluta exactitud. (Nida; mi trad.; 156)

Idiomas cercanos con unidades de código (palabras o frases idiomáticas) y categorías gramaticales similares —tales como el español y otras lenguas romances como el portugués o italiano (Lopez)— permiten traducciones más sencillas y fieles (Jakobson 233). Otras lenguas más distantes, como el español y el tailandés, suponen un reto mucho mayor (Schäferhoff). Sin embargo, aun en el caso de idiomas cercanos en cuanto a gramática y cultura

la disparidad en sus respectivas características morfológicas y distribución morfosintáctica . . . pueden suponer diferencias en cuándo/qué pueden realmente comunicar sus hablantes con estas herramientas en sus respectivos idiomas. (Ponsonnet; mi trad.; 3)

### **2.1.2 El universo extralingüístico**

Los idiomas dependen de la realidad porque «los significados de nuestras acciones lingüísticas quedan definidos por los objetos, propiedades y relaciones que el mundo proporciona» (Armstrong; mi trad.). Por lo tanto, algunas expresiones se consideran tabú «no por las palabras en sí mismas, sino por

aquello a lo que se refieren o aluden» y, extralingüísticamente, los temas tabú varían no solo entre idiomas sino también «de una región a otra dentro de la misma comunidad de hablantes» y a lo largo del tiempo (O'Driscoll; mi trad.; 55-57).

Un tema que varía considerablemente de una cultura a otra es el del sexo, que «es usado de formas específicas según la cultura, enfatizando, por ejemplo, el incesto . . . en algunos grupos culturales, el adulterio . . . en otros» (Hughes; mi trad.; xix). Esto explica por qué «en inglés americano *motherfucker* (follamadres) es uno de los epítetos masculinos más intensos y ofensivos» mientras que en España, sin embargo, el insulto más ofensivo es aquel que menciona a sus mujeres como con *cabrón* o *hijo de puta* (Fernández Dobao 230). En cuanto a religión, el uso de la blasfemia en inglés es «definitivamente, más suave que en español» (Valdeón García; mi trad.; 40).

### **2.1.3 Normas**

Gideon Toury diferencia entre reglas, normas e idiosincrasias (65). Mientras que las reglas se centran en obligaciones (lo que hay que hacer) y prohibiciones (lo que no se debe hacer) y las idiosincrasias en preferencias personales (lo que está permitido o no es necesario hacer), las normas se quedan más o menos a medio camino y describen lo que, en situaciones concretas, está bien o mal (adecuado o inadecuado). Según Toury, las normas representan restricciones. Sin embargo, también pueden percibirse como «soluciones prefabricadas para cierto tipo de problemas» (Hermans; mi trad.; 79). House menciona explícitamente las normas descritas en los siguientes apartados (*Quality*, 2):

#### **2.1.3.1 Características lingüístico-estilístico-estéticas y normas para las comunidades lingüístico-culturales origen y destino**

##### Características lingüísticas

son las características o atributos de una lengua . . . tales como las distinciones fonéticas (sonidos y pronunciación), sintácticas (estructura oracional y gramática), léxicas



(vocabulario y opciones de palabras) y semánticas (significado e interpretación). (The University of Arizona; my trans.)

Por ejemplo, la marcada tendencia en inglés a usar abreviaciones, tales como recortes, iniciales, acrónimos y contracciones (Berlitz), complica la generación de los subtítulos en traducciones a lenguas como la española que no hacen un uso tan intenso de esos recursos. Como ejemplo, algunas posibles traducciones para «Fuck your bestie!» expanden las 4 sílabas y 14 caracteres iniciales a «¡Que le follen a tu amiga del alma!» (11 sílabas y 35 caracteres), «¡Que le den a tu amiguita de los cojones!» (14 sílabas and 41 caracteres) o «¡A tomar por culo tu amiguita!» (11 sílabas y 30 caracteres).

Las características estilísticas son «la forma característica y distintiva de expresarse oralmente o por escrito» (Wales; mi trad.; 397). Un estilo puede definir a un individuo en concreto o a todo un grupo y, cuando este estilo se desvía de la norma establecida para un contexto en particular (estatus social, lugar, momento, relación de poder, personas involucradas, etc.), quedará *marcado* y, por lo tanto, recibirá una atención especial (400). Con respecto al uso de *fuck* por parte de soldados británicos durante la Primera Guerra Mundial:

Era tan habitual su uso [el de la palabra «fuck»] en su forma adjetival que el oído se habituaba pronto y solo se le prestaba atención al sustantivo al que acompañaba . . . Lejos servir como intensificador para expresar una emoción fuerte se convirtió en una excrecencia rutinaria . . . Era tan corriente, que una forma efectiva que tenían los soldados para expresar una emoción era omitirla [la palabra «fuck»]. Así pues, si un sargento decía «¡Coged vuestros \*\*\* rifles!» se entendía como una orden rutinaria. Pero si se decía «¡Coged vuestros rifles!» la implicación inmediata era la de emergencia y peligro. (Brophy & Partridge cita en Haiman; mi trad.; 147)

Las características estéticas son aquellas que se desvían de las normas que el destinatario espera en un contexto determinado, y su uso tiene la intención de embellecer el texto. El concepto de belleza es extremadamente subjetivo, pero cualquiera que sea su interpretación, la intención del hablante al desviarse de las normas es la de marcar o destacar su discurso. La complejidad formal, unidad estructural, juegos de palabra o usos innovadores son algunas de las

características comúnmente usadas para tal fin (Wales 9). *Yo soy Dolemite [Dolemite Is My Name]* es un gran ejemplo de una película particularmente difícil de traducir debido a un intenso uso combinado tanto de características estéticas (rimas) como de lenguaje soez.

### **2.1.3.2 Tradiciones, principios, historias e ideologías de la traducción presentes en la comunidad lingüístico-cultural de destino**

Aunque House no etiqueta estas características como *normas*, encajan en lo que Andrew Chesterman definió como *normas de expectativas*, que son «las expectativas de los lectores de una traducción (de un tipo determinado) en lo que respecta a cómo debería ser una traducción (de ese tipo)» (mi trad.; 64). Estas expectativas se definen función de traducciones previas, textos paralelos de características similares escritos en la lengua de destino de forma nativa, factores económicos o ideológicos y relaciones de poder, e incluyen aspectos como el tipo de texto, convenciones discursivas, estilo y registro, el grado apropiado de gramaticalidad, la distribución estadística de todo tipo de características textuales, frases hechas y elecciones léxicas, entre otros aspectos.

En lo que respecta a películas subtituladas, los espectadores son perfectamente conscientes (dan por hecho) las siguientes normas que configuran un «contrato de ilusión» (Pedersen, *Subtitling* 21). O, en palabras de Samuel Taylor Coleridge "esa suspensión voluntaria de la incredulidad por un momento» (mi trad.; 208):

1. Los discursos de los actores no están realmente dirigidos a otros actores en la pantalla sino, en realidad, a los espectadores al otro lado (Bogucki, *Areas* 118).
2. «Los diálogos cinematográficos no son conversaciones reales, sino un intento de que lo parezcan. A menudo se ven privados de redundancias, dudas, *non sequiturs*, oraciones incompletas, etc.; características todas del lenguaje natural oral." (Bogucki, *Amateur* 117). Esta norma es extremadamente importante en lo que respecta al lenguaje soez ya que lo que los personajes expresan no son emociones espontáneas e

incontroladas sino un uso consciente y premeditado de lenguaje soez que los guionistas y directores han querido que los actores usen de una forma muy específica para caracterizarlos y transmitir cierto tipo de sentimientos al público. Los espectadores interpretarán una escena (o la película al completo) de forma muy diferente si los traductores o subtituladores omiten o modifican significativamente la intensidad del lenguaje soez original.

3. Los espectadores son «receptores fortuitos» (Nord; mi trad.; 58), conscientes de que están leyendo una traducción de un texto creado para otra lengua y, puesto que las películas de Hollywood generalmente se producen con el público norteamericano en mente, también para otra cultura. Por este motivo, el público admite voluntariamente algunos calcos, palabras o expresiones que, de otro modo, serían rechazados en un uso real de esta lengua fuera del cine.
4. Debido a las características técnicas de los subtítulos y la traducción *diagonal*, que transforma lo oral en escrito (Gottlieb, *Diagonal* 104), se admiten omisiones y reescrituras de algunas partes del texto para reducir el tiempo necesario para la lectura de los subtítulos omitiendo tanto redundancias como los frecuentes sinsentidos del lenguaje oral espontáneo (Gottlieb, *People* 273).

Hay también normas en lo que respecta a la preferencia por el doblaje, subtitulación o voz en off, no solo por país, sino incluso en diferentes contextos en un mismo país (Media Consulting Group cita en Pedersen 83).

En 1941, el gobierno español legisló para que en España solo pudieran proyectarse películas dobladas (Ávila 25; Volmar 539-540). Una consecuencia de esta legislación (norma) fue que en 2006 solo un 13% de los españoles de más de 15 años prefirieran películas y programas extranjeros subtitulados en lugar de doblados (European Commission, *Eurobarometer* 243 58, 68). Esta arraigada norma podría explicar, por ejemplo, por qué la película *Babel*, estrenada en 2004, se dobló en España en contra de los deseos del director (Marín Gallego 31). A finales del 2023 se percibió un significativo cambio en esta

norma, ya que la preferencia por contenidos subtítulados subió hasta el 40% entre los jóvenes de 15 años (European Commission, *Eurobarometer 540* 5, 51).

Un último ejemplo de normas en uso se puede encontrar en qué partes de los diálogos originales mantener o suprimir en los subtítulos. Stavroula Sokoli observó que

un alto porcentaje de los subtituladores griegos implicados indicaron que omiten aquellas partes que ellos consideran que son fácilmente reconocibles por los espectadores griegos . . . o aquellos que no son relevantes para la trama . . . Es más, se señaló que, a pesar de la ausencia de restricciones de espacio o tiempo esas partes se omiten con frecuencia para darles a los espectadores más tiempo para centrarse en las imágenes. Las partes omitidas pueden compensarse con otros elementos del texto audiovisual<sup>2</sup>. . . En la versión en español parece haber una norma que estipula que debe haber el menor número posible de omisiones. (Mi trad.; 43-44)

### **2.1.3.3. Normas interiorizadas por los traductores y su conocimiento, saber hacer, posturas éticas y perfiles actitudinales, así como sus subjetivas teorías de la traducción**

En lo que respecta a decisiones en aspectos de libre elección, los traductores se decantarán por una opción sobre otra en función de su conocimiento y voluntad de dar respuesta a los requisitos derivados de su lectura del texto original y ciertas preferencias y expectativas de la audiencia a la que se dirigen, de las que son conocedores. (Hermans; mi trad.; 74)

Las *normas profesionales* (rendición de cuentas, comunicación y relación), tal y como quedan definidas por Chesterman (67-70), son claramente aplicables a los traductores e implican, básicamente, que un traductor siempre intentará realizar un *buen trabajo* cumpliendo con las expectativas del autor del texto original, el cliente o agencia y la audiencia. Sin embargo, esto no siempre es posible, a menudo debido a las restricciones impuestas por el cliente y las condiciones laborales descritas en apartados siguientes.

---

<sup>2</sup> Ver *Redundancia* en 2.2.2 *Aceptabilidad*.

Por último, de forma consciente o inconsciente

las traducciones suelen infrarrepresentar características lingüísticas específicas de la lengua de destino y sobrerrepresentar aquellas que tienen traducciones equivalentes más directas y que se usan con frecuencia en la lengua original. (Eskola; mi trad.; 96)

Esta es solo una de las características conocidas como «traducciones» (Gellerstam cita en Volansky et al.; mi trad.; 99) que, en general, permite distinguir textos traducidos de originales. Las traducciones audiovisuales no son una excepción y, si se ha detectado el uso de lenguaje predecible en el doblaje, lo que se conoce como «doblajedés» (Freddi, Romero-Fresco y Bonsignori et al. cita en Pedersen; mi trad.; 427), es razonable dar por hecho un «subtitulandés» en los subtítulos.

#### **2.1.4 Personas o instituciones que encargan la traducción**

Un traductor es un profesional que debe cumplir las indicaciones —o *normas prescriptivas*, según Jan Pedersen (*From old tricks*, 82)— proporcionadas por el cliente. Los estudios 103-TOD y SONOBLOK, al cargo del doblaje y subtitulación de *Kill Bill: Vol. 1* y *Kill Bill: Vol. 2* en España, aseguraron a Consuelo Miquel Cortés que los traductores de sus estudios no tuvieron plena libertad para traducir disfemismos y que las normas de sus clientes siempre prevalecieron.

Con la llegada de la televisión por satélite y los DVD, las normas prescriptivas dejaron de estar en manos de las televisiones nacionales —que solían ser específicas para cada país— y se hicieron globales; una globalización mucho más fuerte hoy en día tras la llegada de los servicios de vídeo bajo demanda (VOD) (Pedersen, *From old tricks* 82). A finales de 2024, Netflix era la plataforma VOD líder con más de 280 millones de suscriptores; 60 más que su competidor más cercano (Metsler). Como cualquier otra empresa subtituladora, Netflix cuenta con guías de obligado cumplimiento para sus traductores. Por un lado, la guía genérica *Timed Text Style Guide: General Requirements* y, por el otro, guías específicas para cada idioma como la *Spanish (Latin America & Spain) Timed*

*Text Style Guide*. El poder de normalización de las guías de Netflix es inmenso por los siguientes motivos:

- Netflix, además de contratar a sus propios traductores, también realiza encargos a otras empresas, por lo que sus guías, además de convertirse en normas dentro de la propia Netflix, también ejercen una fuerte influencia en traductores que trabajan para otras empresas (Pedersen, *From old tricks* 82).
- Contrariamente a lo que suelen hacer la mayoría de las empresas subtituladoras, (Pedersen, *FAR* 214) las guías de Netflix están disponibles de forma abierta en internet, por lo que pueden usarse (probablemente lo sean) como referencia tanto por traductores profesionales como por aficionados o *fansubs* (Boguck).
- Siendo la plataforma VOD con el mayor número de suscriptores, sus contenidos —creados según sus guías— generan *expectativas de normas* en lo que respecta a «cómo debería subtitularse una película o una serie» (Pedersen, *From old tricks*; mi trad.; 87). Debido a la prevalencia de sus contenidos, los usuarios de Netflix pueden considerar una *mala subtitulación* las guías de otras empresas.

Teniendo en cuenta que 5 de las 10 series de televisión más populares en febrero de 2025 eran originales de Netflix, es fácil percibir el inmenso poder de sus guías y prácticas a la hora de establecer normas. Estas prácticas, sin embargo, no siempre son bien recibidas. En 2020, Giovana Cordeiro Campos y Thais De Assis Azevedo analizaron los subtítulos al portugués de Brasil de la exitosa serie de Netflix *Outlander*. En sus conclusiones, sugieren

que se asigne más tiempo tanto a la revisión como a la traducción, lo que permitiría disponer de más tiempo para la condensación y reescritura y obtener unos subtítulos más cómodos . . . También sugerimos menos caracteres por línea y velocidades inferiores de lecturas para facilitar la accesibilidad. (Mi trad.; 240)

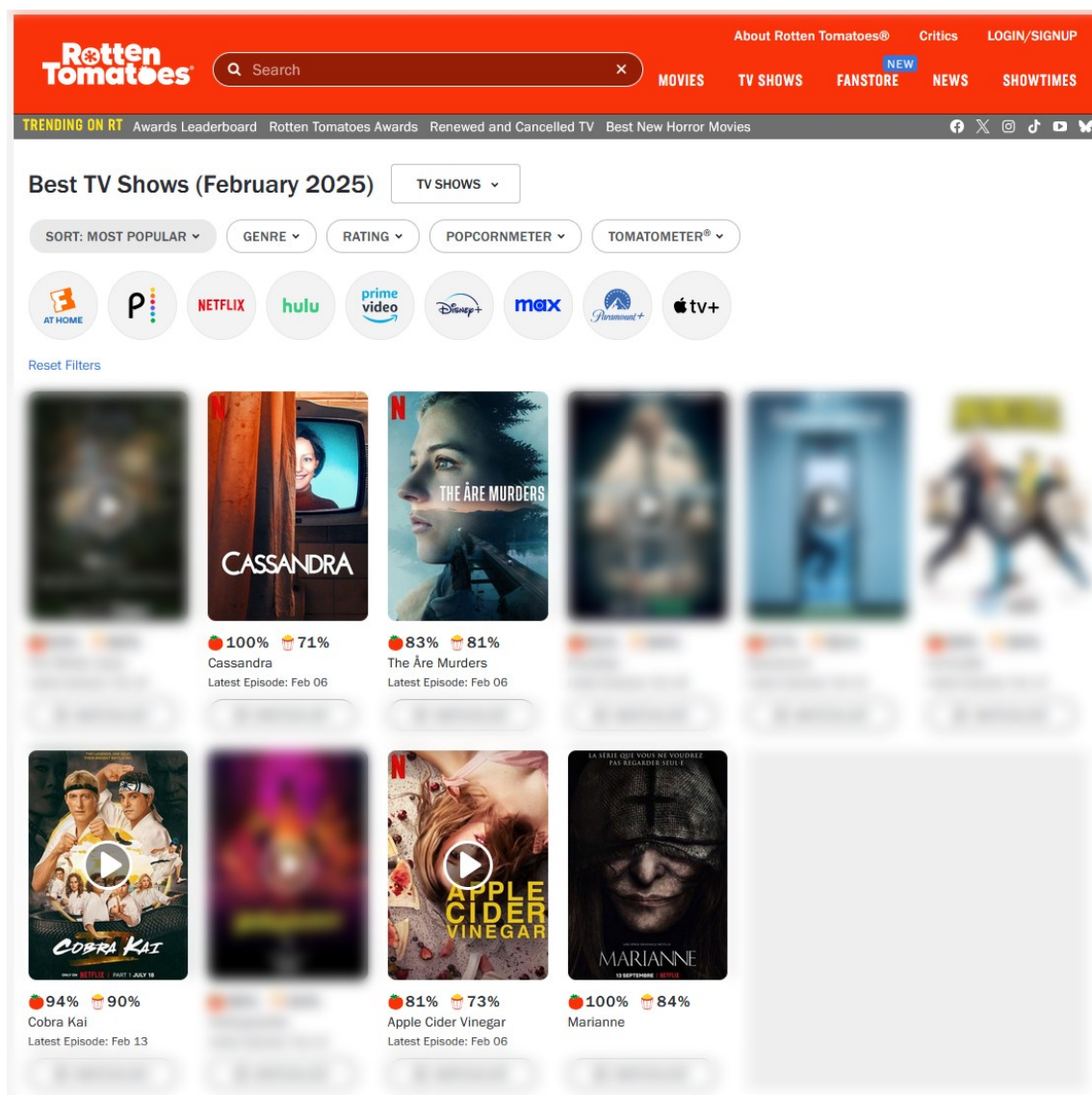


Figura 1. Series de Netflix incluidas entre las 10 más populares en febrero de 2025, según Rotten Tomatoes.

## 2.1.5 Condiciones laborales

Entre las restricciones que, en la práctica, más afectan la calidad de la traducción Fawcett incluyó «bajos salarios» y «plazos de entrega absurdos» (cita en Kuo, *Tangled* 445). En un estudio realizado por Kuo en 2015 en el que participaron 429 subtituladores profesionales de 39 países diferentes, observó que

el 19.1 % prefieren aparecer en los créditos . . . solamente cuando han contado con tiempo suficiente para trabajar en sus encargos, han podido dar el visto bueno a la versión revisada, les gustaba el programa y podían trabajar directamente con los clientes en lugar de mediante agencias. (*Professional Realities*; mi trad.; 180)

Asimismo, encontró una diferencia abismal en los salarios medios percibidos por los subtituladores, que en los casos más extremos llegaba a ser unas 125 veces superior comparando un subtitulador trabajando en Francia con otro en Portugal; una diferencia no justificada solamente por la experiencia laboral, cualificación o diferencias económicas entre países (171).

Solo el 4,9 % de los participantes definen sus propias tarifas, el 8,9% menciona que sus sindicatos negocian en su nombre, el 17,3 % negocia las tarifas con los clientes y el 69 % acepta de forma habitual las tarifas ofrecidas por los clientes sin ningún tipo de negociación (mi trad.; 175).

Un último aspecto en lo referente a salarios es que, al contrario que otros tipos de traductores, los subtituladores no reciben una parte de los ingresos generados por derechos de autor o ni siquiera son poseedores de los derechos de su trabajo (177). Los plazos son también, como era de esperar, un factor fundamental.

Un total del 67,6 % de los participantes consideraron que plazos de entrega ajustados afectaban a la calidad global de su producción, con un 28,7 % admitiendo que esta tensión existe en un «alto grado» y un 38,9 % en grado «moderado» (182).

Un último aspecto relevante a considerar es la calidad de los materiales de apoyo tales como guías, guiones de los diálogos, plantillas, material audiovisual y hojas de consistencia o terminología (185).

### **2.1.6 Intertextualidad**

A menudo se considera que ninguna creación puede ser realmente única ya que contendrá restos más o menos evidentes de trabajos previos (Allen 5). De forma consciente, o inconsciente, cualquier nuevo texto —entendiendo como *texto* cualquier producción oral u escrita que pueda ser comprendida en su contexto (Nordquist)— es la «absorción y transformación» de otros textos con los que se ha tenido experiencia en el pasado (Kristeva 37).

De forma simplificada, la intertextualidad hace referencia a todos los vínculos que un texto tiene con otros textos anteriores. Y puesto que todas las lenguas



están contextualizadas dentro de una cultura específica, la intertextualidad no solo es lingüística, sino también cultural (House, *Multidisciplinary Approach* 3). Una traducción, como acto de comunicación entre culturas, implica el intercambio de conexiones intertextuales presentes en el texto original —y compartidas entre los miembros de la cultura de origen— con otros compartidos por los hablantes de la lengua de destino. Por ejemplo, *fuck* puede traducirse en español por «echar un polvo». Aunque hoy en día «echar un polvo» no tiene relación con el polvo en sí y esta expresión se emplea únicamente como una referencia vulgar a una relación sexual, sí que tuvo referencia al polvo en el pasado; en concreto, al placer de esnifar tabaco. Hubo un momento en el que parejas no casadas que sentían atracción sexual usaron la excusa de salir «a echar un polvo» para retirarse a un lugar privado en el que mantener relaciones sexuales. A mediados del siglo XVIII se estableció la asociación entre «echar un polvo» y mantener una relación sexual; en concreto, de forma rápida e improvisada; significado que se mantiene hasta hoy en día (Celdrán 207). Las conexiones intertextuales pueden ser difíciles de establecer incluso para hablantes nativos cuando, como en el ejemplo anterior, los vínculos se establecieron hace mucho tiempo.

## 2.2 Modelo FAR para la generación de buenos subtítulos

El principal problema con los modelos generales de medición de la calidad de traducción cuando se aplican a los subtítulos es que son difíciles de adaptar a las condiciones especiales de este medio. A menudo consideran omisiones o paráfrasis, por ejemplo, como errores, lo que rara vez es el caso en la subtitulación donde son necesarias para la condensación, la cual es prácticamente inevitable, o son imprescindibles a la hora de pasar texto oral al medio escrito. (Pedersen, *FAR*; mi trad.; 212)

Usando como punto de partida el modelo NER desarrollado por Pablo Romero-Fresco y Juan Martínez Pérez para subtítulos en tiempo real, Pedersen estableció el modelo FAR (equivalencia funcional, aceptabilidad y legibilidad) para subtítulos interlingüísticos *elaborados*; entendiéndose por elaborados que no se realizan en tiempo real, sino que el traductor dispone de una cierta cantidad de tiempo para prepararlos de la mejor forma posible. El modelo FAR evalúa la

calidad de los subtítulos mediante un sistema de penalización por puntos en función del tipo de error (217).

### 2.2.1 Equivalencia funcional

Puesto que no es posible incluir en los subtítulos todas y cada una de las palabras que se dicen debido a las restricciones espaciotemporales de los subtítulos, Pendersen sugiere que el mejor tipo de equivalencia a usar es la *pragmática* (218), que puede describirse como «equivalencia comunicativa» y se corresponde con la «equivalencia dinámica» de Nida (Munday et al. 62).

El objetivo de una traducción de equivalencia dinámica es alcanzar una naturalidad plena tratando de relacionar al receptor con formas de comportamiento relevantes dentro del contexto de su propia cultura. (Nida; mi trad.; 159)

### 2.2.2 Aceptabilidad

La aceptabilidad . . . se asocia al nivel de adaptación del texto con las normas de la lengua de destino. Los errores en esta área son aquellos que hacen que los subtítulos suenen extraños o poco naturales. Estos errores también rompen el contrato de ilusión ya que hacen que la atención se centre en los subtítulos. (Pendersen, *FAR*; mi trad.; 220)

Esto incluye la gramática, ortografía y errores idiomáticos. Como usuario habitual de subtítulos durante más de 20 años, encuentro que los dos primeros son prácticamente inexistentes en subtítulos profesionales. Con respecto a los errores idiomáticos, el *español neutro* siempre ha sido problemático en España. Miquel Cortés lo define como «una variedad de español que no se habla en ninguna parte pero se entiende en todos los países de habla hispana» (5). De forma análoga a la *Received Pronunciation* (RP) en inglés, se puede considerar que el *español neutro* no está marcado de forma regional (Payne); es decir, no se asocia con ninguna región en particular. El motivo obvio para el uso del *español neutro* en España es reducir los costes del doblaje (y ahora también del subtitulado). Para desgracia de los productores, desde el mismo momento de su

introducción en España en 1929<sup>3</sup> la variedad neutra nunca tuvo aceptación y, tras numerosas quejas, en 1931 las películas proyectadas en España fueron dobladas por actores nativos (Ávila 44). Más adelante, se aprovechó la llegada de la televisión para volver a intentar introducir el español neutro en España. Así, entre los sesenta y ochenta,

algunos anglicismos sintácticos muy extendidos en América Latina llegaron a España a principios y mediados de los años sesenta a través de series de televisión americanas de baja calidad, en ocasiones con doblajes grotescos, producidas en Nueva York y Miami, usando actores [de doblaje] portorriqueño y cubanos. (Chris Pratt; cita en Gómez Capuz; mi trad.; 15)

Incluso productores de calidad como Walt Disney usaron la variedad neutra para sus películas de animación hasta 1991<sup>4</sup> (Llorente Pinto 1). Nuevamente, tras numerosas quejas, se suavizaron las características del habla latina. El español neutro incluía muchos calcos del inglés americano y los anglicismos fueron, al principio, sintácticos y fraseológicos. Pero posteriormente muchos se convirtieron en pragmáticos (Gómez Capuz 15).

Estudios anteriores sobre bilingüismo han demostrado transferencias en distintos niveles - fonético, fonémico, prosódico, léxico, semántico, sintáctico, grafémico. Sin embargo, la transferencia también ocurre de forma habitual a nivel pragmático (tanto en la codificación como en la decodificación). (Michael G. Clyne cita en Gómez Capuz; mi trad.; 5)

Algunos ejemplos de anglicismos pragmáticos seleccionados por Gómez Capuz (15-16) que pueden servir como ilustración de traducciones inaceptables al EE son los siguientes *¡Qué bueno que viniste!* (How good of you to come! / How good that you came!), *¿Cómo le gusta?* (How do you like it?), *¡Déjame solo!* (Leave me alone!), *Olvidalo.* (Forget it.), *¡Seguro!* (Sure), *¿Sí, John?* (Yes, John).

---

<sup>3</sup> *Rio Rita* fue la primera película doblada al español neutro. Dirigida por Luther Reed, RKO Radio Pictures, 1929.

<sup>4</sup> La última película de Walt Disney que hizo uso de la variedad *español neutro* en el doblaje fue *La Bella y La Bestia* [*Beauty and the Beast*]. Dirigida por Gary Trousdale and Kirk Wise, Walt Disney Pictures, Silver Screen Partners IV, Walt Disney Animation Studios, 1992.

Por último, y aun evitando anglicismos, no todas las traducciones son siempre aceptables. Por ejemplo, el diccionario de 1997 de Delfín Carbonell Bassat presenta nada menos que 36 formas diferentes de traducir *fuck* como verbo de significado sexual. Sin embargo, como hablante nativo de la Región de Murcia (en el sureste de España), dependiendo del contexto solo encuentro 19 de esas traducciones (en cursiva) aceptables para traducir *fuck* como un verbo sexual:

FUCK v. 1. (copular) *acostarse*, apretar, cabalgar, echar un caliche, *echar un caliqueño*, calzarse, *echar un casquete*, *cepillarse*, chingar, *mojar el churro*, *clavarla*, echar un coco, empujar, *follar*, *folletear*, funcionar a alguien, hacer el amor, *hacer un favor*, hacerlo, *llevar al huerto*, joder, mojar la almeja, montar, echar un palo, a pelo, *pasar por la piedra*, polvo de gallo, *echar un polvete*, *echar un polvo*, *echar un polvazo*, *darse un revolcón*, soplarsela, *tirarse*, *ventilarse*, *zumbarse*. (210; mi énfasis)

### 2.2.3 Legibilidad

Dejando de lado los aspectos visuales y de sincronización, y centrándonos en los lingüísticos, Pedersen diferencia entre segmentación por un lado (la separación de estructuras individuales semánticas o sintácticas) y la velocidad de lectura y longitud de líneas por otro. Sin embargo, de no ser por las limitaciones en la velocidad de lectura y longitudes de línea no habría necesidad de segmentación y todo el texto necesario podría mostrarse de golpe. La condensación y las omisiones tampoco serían necesarias. En ese sentido, la regla de los seis segundos establece que

un subtítulo que abarque dos líneas completas debería mostrarse en pantalla durante seis segundos; no menos, porque los espectadores no podrían leer el subtítulo y, no más, porque lo volverían a leer. (Szarkowska and Bogucka; mi trad.; 101)

Esta ha sido una de las reglas aplicadas con mayor rigidez en el mundo de la subtitulación desde principios de los ochenta (101), siendo seis segundos equivalentes a, de forma aproximada, 12 caracteres por segundo (cps) (Szarkowska and Gerber-Morón 2). En su modelo FAR, Pedersen sugiere penalizar cualquier ratio superior a 15 cps y que los superiores a 20 se consideren como errores estándar puesto que «la mayoría de gente

probablemente no haría otra cosa más que leer los subtítulos (o dejar de usarlos)» (mi trad.; 223). El límite de velocidad en la guía de Netflix para el español es de 17 cps.

Entre los distintos factores que influyen en la velocidad de presentación de los subtítulos se incluyen los siguientes:

**Spotting (sincronización):** Los subtítulos deben estar sincronizados con las imágenes: «Buena sincronización = buen dinamismo = comodidad en la lectura = los subtítulos casi se hacen invisibles = espectador feliz» (van Turnhout cita en Pedersen, FAR; mi trad.; 222). Los diálogos con un ritmo rápido necesitarán una presentación más rápida de los subtítulos o bien la condensación del texto.

**Experiencia de los espectadores con contenidos subtitulados:** Los resultados de un estudio de Szarkowska y Gerber-Morón revelaron que los participantes polacos —más habituados a leer subtítulos— dedicaron la menor cantidad de tiempo a leer, mientras que los españoles —habituados al doblaje— fueron los que más necesitaron (27).

**Edad de los espectadores y conocimiento del idioma de la película:** Los espectadores mayores, los más jóvenes y aquellos con un menor conocimiento de la lengua usada en la película necesitan más tiempo para leer y sus ojos pasan más tiempo en la zona en la que se muestran los subtítulos (Szarkowska y Bogucka 103; Muñoz 7).

**Frecuencia de las palabras:** Las palabras más comunes se leen mucho más rápido que las menos habituales. Sin embargo, para reducir el número de palabras en escenas con diálogos rápidos los subtituladores a menudo condensan el diálogo original usando palabras poco frecuentes, lo que puede resultar contraproducente puesto que estas requieren más tiempo de lectura (Moran 209).

**Redundancia:** Las películas presentan un alto de grado de polisemiosis y redundancia, ya que la misma información puede llegar mediante cuatro canales diferentes<sup>5</sup>:

- 1) El canal auditivo verbal: diálogos, voces de fondo; a veces las letras de canciones
  - 2) El canal auditivo no verbal: música y efectos de sonido
  - 3) El canal visual verbal: subtítulos y carteles en la imagen
  - 4) El canal visual no verbal: composición y fluidez de las imágenes
- (Gottlieb, *People*; mi trad.; 265)

Gottlieb afirma que las reducciones de texto originadas por las restricciones de espacio y tiempo presentes en los subtítulos no son necesariamente un inconveniente, ya que debido a las redundancias intersemióticas (la información disponible mediante otros canales) y las intrasemióticas (presentes en los diálogos; particularmente en discursos espontáneos), estas reducciones no solo no afectan a la carga semántica total transmitida sino que incluso «puede mejorar la efectividad del mensaje a transmitir» (mi trad.; 273). Sin embargo, Szarkowska y Gerber-Morón concluyeron en su estudio que, para los espectadores con conocimiento de la lengua original, cualquier discrepancia entre lo que se oye y se lee «puede interferir en el visionado», lo que genera más relecturas de los subtítulos (26). En España, según el índice *EF English Proficiency Index* (Signum International AG), entre el 2014 y el 2024 los adultos españoles han logrado un nivel «Moderado», que se correspondería con un B2 según los niveles del Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas (*Spain*; *EF* 6; 47) por lo que, quizás, los subtítulos para películas en inglés «podrían contener más texto y mostrarse a mayor velocidad» (Szarkowska y Gerber-Morón 27).

**Tamaño de pantalla:** Se suele dar por hecho que «la lectura de subtítulos idénticos es más cómoda en el cine que en la pantalla de televisión», probablemente por el mayor tamaño de pantalla, fuentes y resolución de imagen (Tveit; my trad.; 88). En su estudio de 2020, Gerber-Morón et al. no encontraron diferencias en lo que respecta a la comprensión en diferentes tipos de pantallas

---

<sup>5</sup> Sokoli añade un quinto canal: «Una combinación de todos o algunos de los elementos anteriores» (mi trad.; 43-44).

y la mayoría de los participantes declararon que «no tenían la sensación de haberse perdido partes esenciales de la acción de la película por haber estado leyendo subtítulos» (mi trad.; 171). Esto sugiere que «los espectadores pueden adaptar su capacidad de visual y de lectura a cualquier tipo de pantalla» (mi trad.; 170) con la única excepción de los teléfonos inteligentes o *smartphones* (170-171; Szarkowska et al.). La legibilidad tampoco parece verse afectada en términos de porcentaje de subtítulos leídos, la facilidad de lectura o la experiencia global en cada dispositivo.

## **2.3 Lenguaje soez**

*Lenguaje soez* es tan solo uno de los términos que pueden usarse para definir «el lenguaje que se considera socialmente ofensivo por ser vulgar, obsceno o irrespetuoso» (Eldridge; mi trad.). Otros términos comunes, aunque con variaciones por no ser sinónimos, son lenguaje vulgar, improperios, palabrotas, injurias o palabras tabú (Bednarek 90). Usando la definición de lenguaje soez de Magnus Ljung (4), y detallada a continuación, podemos comprobar que la palabra en la que se basa este TFG, *fuck*, encaja con facilidad en la definición de lenguaje soez:

### **a) El lenguaje soez es el uso de expresiones que contienen palabras tabú**

Según Jim O'Driscoll, «no hay nada inherentemente . . . ofensivo en una secuencia concreta de sonidos o letras» (mi trad.; 5). Para que sea considerada tabú, una palabra (o expresión) debe ser considerada como «transgresora de las normas sociales que establecen los buenos modales, independientemente de la actitud que, a título personal, se tenga hacia un elemento (elementos tabú en general) por la persona que los reconoce». Debe ser también «accesible, al menos de forma potencial, a una cantidad ilimitada de personas» (mi trad.; 41).

*Fuck* ha sido considerada vulgar desde los tiempos de Shakespeare y era «virtualmente imposible de imprimir excepto en publicaciones oscuras, secretas o privadas durante todo el siglo XIX» (Sheidlower; mi trad.). «No se incluyó en los diccionarios desde 1729 hasta 1965 . . . La mera aparición de la palabra

justificó durante muchas décadas la clasificación de un contenido como obsceno o pornográfico» (Hughes; mi trad.; 188).

La sociedad actual está mucho más receptiva al uso de *fuck* y otras palabras tabú, y las producciones de Hollywood han sido «la influencia global más obvia en la aceleración de la aceptación del término» desde la revisión en 1990 del «Código de producción» de EEUU de 1930 que prohibía «las expresiones profanas o vulgares» (Mi trad.; 192-193). Pese a todo, no hay duda de que sigue habiendo un consenso social en que *fuck* es transgresora de las normas sociales. A día de hoy, la BBC mantiene *fuck* como «especialmente ofensiva» (Ljung; mi trad.; 9), la comisión Federal Americana de Comunicaciones (FCC) prohíbe su uso entre las 6:00 y las 22:00 (Seager) y en el inglés sudafricano «no se ve por escrito ni se pronuncia en público o en medios de comunicación» (Hughes; mi trad.; 193).

#### **b) Las palabras tabú usadas en el lenguaje soez no retienen su significado no literal<sup>6</sup>**

#### **c) El lenguaje soez suele emplearse con frases hechas**

una secuencia, continua o discontinua, de palabras u otros elementos que es, o lo parece, prefabricada: es decir, se almacena y rescata de la memoria como un todo a la hora de usarla en lugar de ser susceptible de ser generada o analizada por la gramática del lenguaje (Wray; mi trad.; 3)

*The Gymglish blog* lista 50 usos frecuentes de *fuck*<sup>7</sup> a modo de frases hechas que pueden ser usados como interjecciones o actos discursivos individuales<sup>8</sup> que suelen ser «usados de forma independiente» (Dingemaanse; mi trad.; 477).

#### **d) El lenguaje soez es emotivo<sup>9</sup>**

---

<sup>6</sup> Ver *Sustitución Léxica* en 2.3.2 *Taxonomía de fuck basada en la gramática funcional (GF)*

<sup>7</sup> <https://blog.gymglish.com/2025/03/04/50-ways-to-use-fuck>

<sup>8</sup> Ver 2.3.2 *Taxonomía de fuck basada en la gramática funcional (GF)*.

<sup>9</sup> Ver *Acto Discursivo Individual y Usos Soeces Emocionales* en 2.3.2 *Taxonomía de fuck basada en la gramática funcional (GF)*.



### 2.3.1 Una de las palabras más interesantes y coloridas del idioma inglés

Andersson y Trudgill tenían una buena justificación para realizar la afirmación que da título a este apartado (60). Por un lado, es una de las palabras soeces más usadas, tal y como notó Robbie Love en su estudio sobre el uso del inglés informal entre los 90 y 2010. Rob Drummond también detectó que «*fuck*» y sus variantes fueron, por mucho, el elemento más frecuente en los datos [recogidos] sobre lenguaje soez en adolescentes» (mi trad.; 2). Por otro lado «*fuck* ha expandido su función gramatical: de ser exclusivamente un verbo en el Inglés Medio a serlo virtualmente de cualquier otra parte del discurso», logrando en la actualidad «una flexibilidad casi completa» en Estados Unidos, con «bugger» como única alternativa que puede ser empleada en más categorías (Hughes; mi trad.; 170-171).

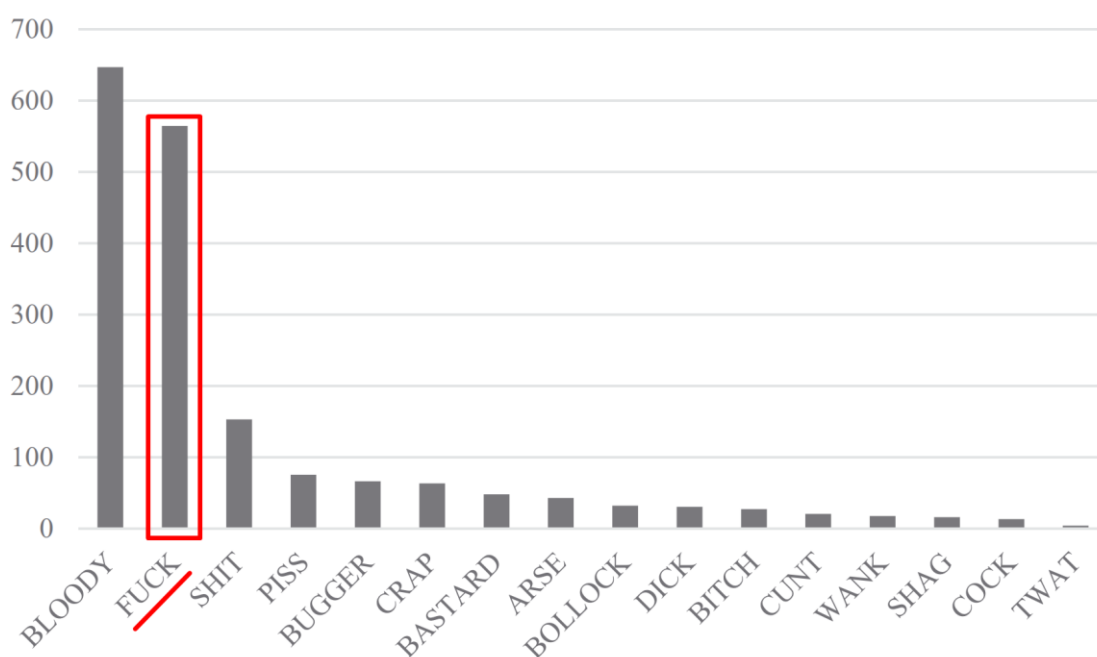


Figura 2. Frecuencia relativa de palabras soeces (por millón) en el Spoken British National Corpus 2014 (Love 750)

#### Categories

1. Personal: "You——!"
2. Personal by reference: "The——!"
3. Destinal: "——off!"
4. Cursing: "——you!"
5. General expletive of anger, annoyance, frustration: "——!"
6. Explicit expletive of anger, annoyance, frustration: "——it!"
7. Capacity for adjectival extension: "——ing" or "——y"
8. Verbal usage: "to——about"

Term	Category							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Damn (vb)	o	o		*	*	*	o	o
Fuck (n + vb)	*(US)	o	*	*	*	*	*	*
Cunt (n)	*	*	o	o	o	o	o	o
Shit (n)	*	*	o	o	*	o	*	o
Fart (n + vb)	*	*	o	o	o	o	o	*
Piss (n + vb)	o	o	*	o	o	o	o	*
Bugger (n + vb)	*	*	*	*	*	*	*	*
Bastard (n)	*	*	o	o	o	o	o	o
Arse (n + vb)	*	*	o	o	o	o	o	*
Asshole (n)	*	*	o	o	o	o	o	o

Figura 3. Flexibilidad en palabras soeces (Hughes 171)<sup>10</sup>

En español, el término «cojón/cojones» también ofrece una gran flexibilidad y amplio rango de usos. Jared Romey y Diana Caballero, usando como referencia un artículo del académico de la RAE Arturo Arturo Pérez-Reverte, explican, en inglés, 33 usos diferentes. Curiosamente, en esa lista de 33 usos falta uno: «¡Mis cojones 33!» (Galán y Rapa). Aun no siendo sinónimos exactos, *huevo(s)* puede sustituir a *cojones* en muchos casos dada su proximidad pragmática.

### 2.3.2 Taxonomía de *fuck* basada en la gramática funcional (GF)

Teniendo en cuenta la taxonomía propuesta por Tony McEnery y Zhonghua, así como otras anteriores, J. Lachlan Mackenzie sugiere un enfoque distinto para clasificar los posibles usos de *fuck* usando el marco de la gramática funcional.

<sup>10</sup> Las diferentes funciones están categorizadas del 1 al 8. En la tabla, el asterisco \* implica uso, mientras que el símbolo o la falta de capacidad en una categoría en particular.

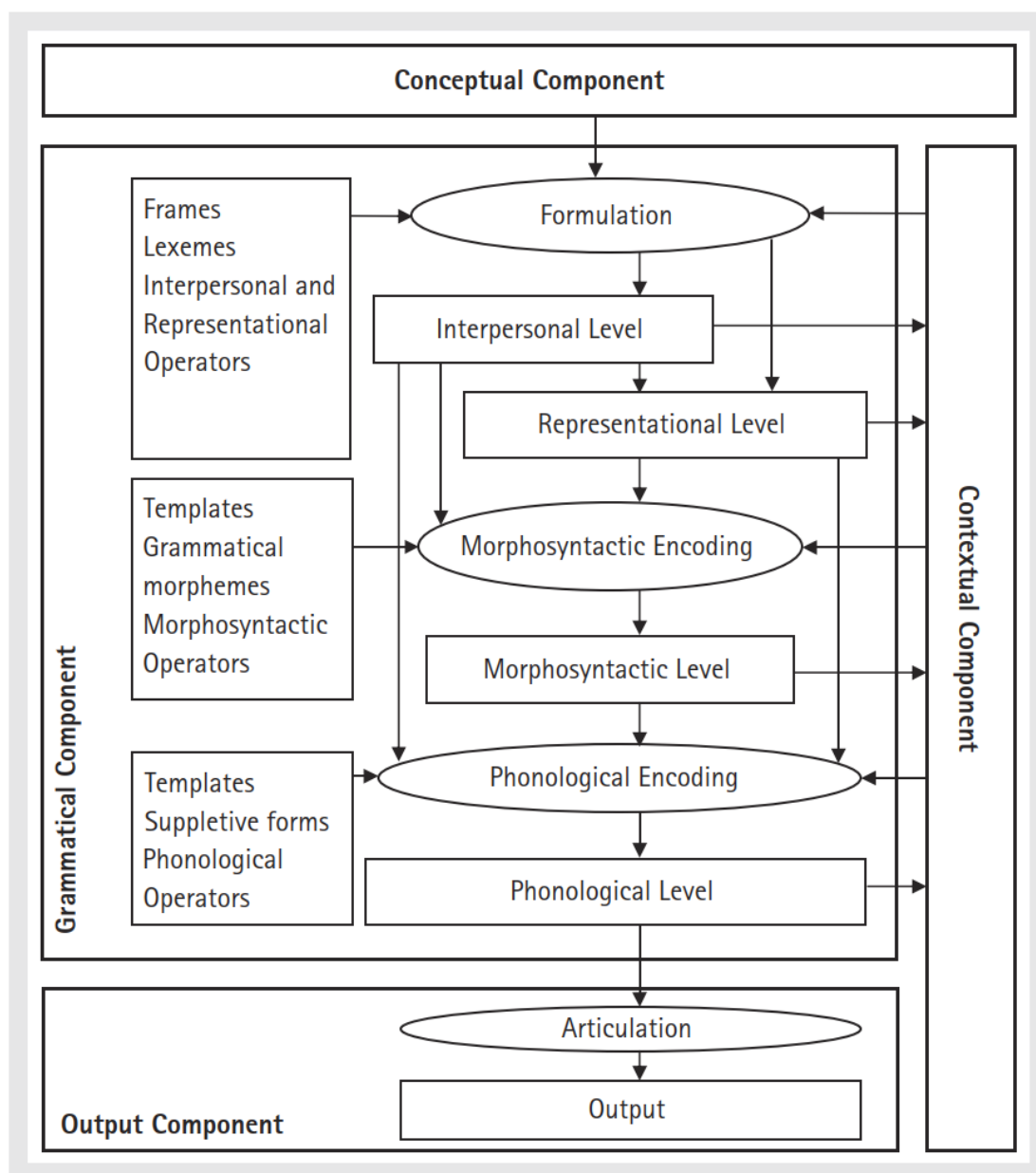


Figura 4. Representación visual del modelo FDG. (Hengeveld y Mackenzie 313).

Los usos propuestos por Mackenzie son:

**i. Representación literal**, que es la asociación de *fuck* con las relaciones sexuales. En este tipo de uso, podemos encontrar a *fuck* como nombre en compuestos como *fuckfest* o *facefuck* o como la raíz de derivados como *fucker* o *motherfucker*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Puesto que este trabajo se centra, precisamente, en analizar cuáles han sido traducciones en subtítulos para estos y otros términos, remito al corpus para más información sobre su traducción.

ii. El **Acto Discursivo Individual** aparece cuando «el hablante libera emociones mediante el lenguaje sin una intención real de comunicar nada al receptor» (mi trad.; 64). Las imprecaciones («expresiones de rabia o frustración dirigida a otros»), son otro ejemplo de Acto Discursivo Individual que «sigue sin tener Contenido Comunicativo» (mi trad.). En ejemplos como *Fuck him!*, *Fuck it all!* o *Fuck 'em all!* «el uso del imprecativo no es imperativo sino (al menos históricamente) el presente del subjuntivo de un verbo léxico . . . expresando un deseo del hablante» (mi trad.).

iii. La **Representación Metafórica** se emplea cuando *fuck*, como verbo, «designa diversas actividades consideradas negativamente como engañar, abusar, echar a perder, atacar, holgazanear, malgastar, desaparecer y similares» (mi trad.; 65). En la mayor parte de los casos *fuck* aparece en verbos seguidos de preposición, tanto transitivos como intransitivos. Algunos de estos verbos pueden transformarse en sustantivos (*a right fuck-up*) y *fuck*, sin la partícula, «también puede emplearse . . . en el sentido de "estropear, arruinar": *The repair shop totally fucked my car*».

*Fuck*, como sustantivo, puede usarse en forma metafórica «para señalar a una "persona despreciable", a menudo combinada con otros adjetivos de uso negativo», como por ejemplo en *you are a fuck*, *dumb fuck* o *clueless fuck*.

iv. La **Sustitución Léxica** sucede cuando *fuck* se usa para «añadir una capa emocional» a una palabra o expresión que no es tabú. En este caso, «la interpretación de *fuck* depende de la capacidad del receptor para reconocer la analogía a la que el hablante hace referencia», por ejemplo, *good as fuck* proviene de *good as gold*. La demostración de que este tipo de usos implican solamente una sustitución está en el hecho de que podemos reemplazar *fuck* por otra palabra tabú como en *good as shit* (66).

*Fuck* también puede sustituir negativos y «*as fuck* se puede usar para intensificar cualquier predicado adjetival . . . sin que haya ninguna intención de expresión comparativa que no sea tabú» (mi trad.). Por ejemplo, *beautiful as fuck*.

*The fuck out* puede usarse para intensificar el complemento del verbo como en *Get the fuck out of here!*.

v. Los **expletivos** pueden omitirse en todos los casos y sirven para «añadir un énfasis emocional a una oración» (mi trad.; 68) tales como *the fuck* o *the fucking*. Por ejemplo, *wash the fucking dishes!*. En esos casos *fuck* «puede reemplazarse tanto por alternativas eufemísticas . . . como por otras formas tabú». Puede preceder a una unidad sintáctica (N, Adj, Adv, V), preposiciones o partículas, estar pospuesto a formas *Wh-* en interrogativas o añadido antes de *yes* y *no*.

### 2.3.3 La traducción del lenguaje soez en subtítulos

En la subtitulación, los problemas derivados de la traducción de palabras tabú se magnifican debido a la (prototípica) formalidad de la forma escrita del texto de destino, restricciones de espacio, redundancia de las palabras tabú en la ficción audiovisual, al acto compartido de ver una película con otros, guías profesionales o instrucciones y las expectativas de una audiencia muy variable, por mencionar solo algunos. (Xavier, *On norms*; mi trad.; 68)

Tras un detallado estudio de tipologías transcontextuales usadas anteriormente por autores de todo el mundo en una amplia variedad de idiomas para catalogar estrategias de traducción, Xavier concluye que, a excepción de la de Ávila Cabrera, todas son «esencialmente, de una sola capa». Seguidamente, propone un modelo de tres capas «adecuado al estudio del tabú en la subtitulación». La primera capa, los métodos, contiene la aproximación más genérica: compensación, conservación y neutralización. La segunda incluye estrategias más específicas: disfemismo, conservación, eufemismo, estandarización y omisión. La adición, a pesar de no ser una estrategia de «traducción» en su sentido más estricto, también se incluye en esta capa. Esta estrategia añade palabras no estandarizadas aun no habiendo una referencia directa en el texto original con el fin de compensar otros momentos de la película en los que otras palabras no estandarizadas han sido neutralizadas mediante eufemismo, estandarización u omisión. Por último, la tercera capa hace referencia a las aproximaciones más específicas (técnicas) que muestran la relación entre los

usos estándares y no estándares del lenguaje informal, coloquial y tabú (*Three-layered typology* 589-594).

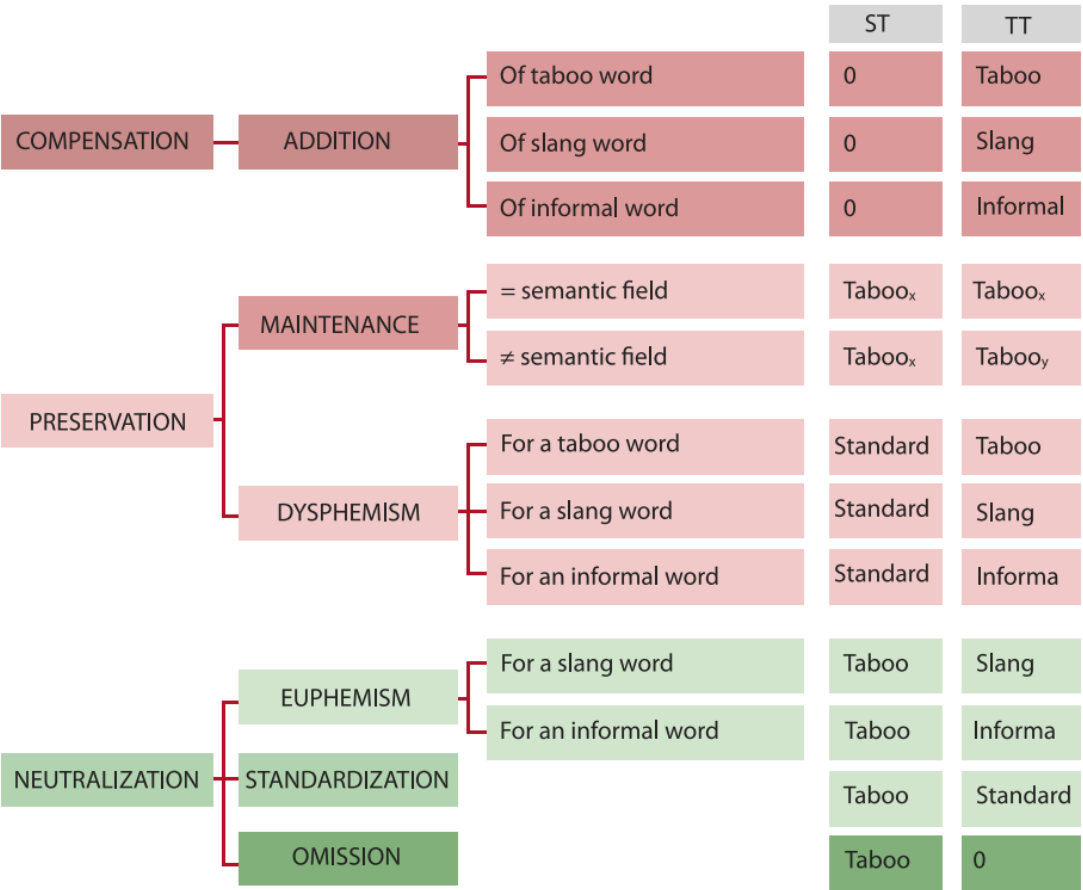


Figura 5. Tipología de tres capas con métodos, estrategias y técnicas en la subtitulación de tabú (Xavier 594)

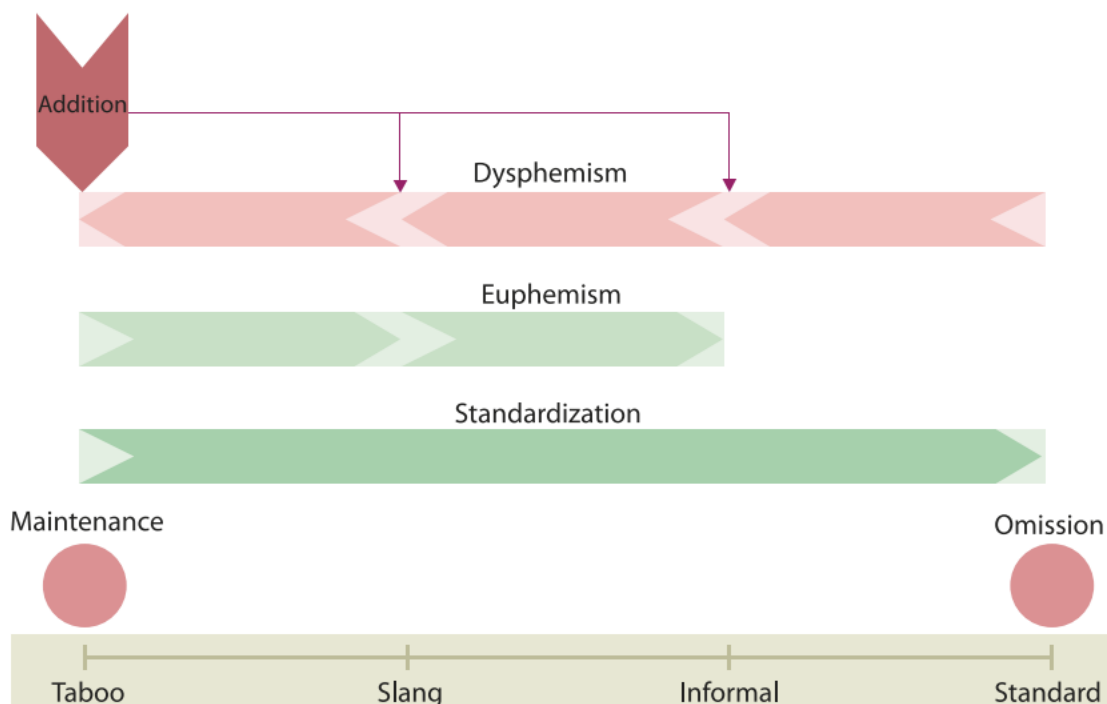


Figura 6. Estrategias en el continuum de los usos tabú, jerga, informal y estándar (595)

Usando una triangulación de datos en una investigación de normas aplicadas por subtituladores en emisiones de televisión en abierto (FTA) en Portugal, Xavier detectó que la omisión era la estrategia más usada —en casi un 50 % de los casos— seguida de los eufemismos (24 %). Los términos tabú solo se conservaron en un 18 % de las ocasiones. Estos resultados concuerdan con los de estudios anteriores similares (Xavier, *On Norms* 83).

Puesto que la omisión es, con diferencia, la estrategia más común, resulta interesante conocer los motivos tras esta opción. En ese sentido, los subtituladores del estudio de Xavier mencionaron los siguientes como los tres más habituales: restricciones de espacio (92.2%), guías o instrucciones sobre las omisiones (89.5%) y la redundancia de las palabras tabú en el texto original (84.2%).

Las restricciones de espacio ya quedaron descritas en el apartado 2.2 *Modelo FAR para la generación de buenos subtítulos*. En cuanto a las guías e instrucciones, desde que Dollerup y Lindegaard sugirieran en 1994 que «la crudeza por escrito es siempre más ofensiva que en el uso oral» (mi trad.; 258)

se estableció una rígida norma para justificar la neutralización del lenguaje tabú (Xavier, *On norms* 68). Jorge Díaz Cintas y Aline Remael añadieron en 2001 otro motivo: «no es lo mismo leer un libro de forma individual y privada que leer (y ver) una película como parte de un grupo gregario» (mi trad.; 190). Pese a esta arraigada norma de neutralización, los subtituladores profesionales que participaron en cuestionario de Xavier no consideraron el uso del lenguaje soez en la subtitulación más ofensivo que en el doblaje y opinaban que la norma era «irrelevante en comparación con otras justificaciones como limitaciones de espacio, guías de estilo y redundancia de las palabras tabú» (*On norms*; mi trad.; 89-90).

Desde el punto de vista del espectador, Willian Moura detecta «una aceptación positiva del lenguaje soez por escrito en los subtítulos, contradiciendo la asunción tradicional que aboga por la eliminación de palabras soeces de los subtítulos debido a la incomodidad causada cuando son leídas» (mi trad.; 17). Es más, en su estudio, la neutralización del lenguaje soez resultó en los niveles más bajos de aceptabilidad y, yendo más allá, la intensificación «no causó incomodidad en los participantes, lo que pone en duda, una vez más, la asunción de que la lectura de lenguaje soez tiene un mayor impacto que su audición» (mi trad.).

La justificación de la neutralización basándose en la redundancia también puede ser cuestionable, puesto que el lenguaje soez se emplea para generar realismo, contribuye al desarrollo de la trama, caracteriza personajes, construye relaciones y puede usarse con fines cómicos cuando hay diferencias inesperadas en el uso de registros (Bednarek 43-48).

## **2.4 Copia privada: no hay derecho**

La materia prima para un trabajo basado en subtítulos son las películas que los contienen. Aunque algunos de los estudios de caso consultados analizan más de una película<sup>12</sup>, no es el caso de la mayoría. Solo Pérez Rodríguez et al.

---

<sup>12</sup> Ver *Anexo I*.



expanden su análisis a 10 episodios de la serie de televisión *Breaking Bad*. Quizás por lo limitado de estos análisis no fue necesario extraer los subtítulos y los autores trabajaron directamente con ellos en pantalla mientras se reproducían las películas. Lamentablemente, esta opción no era posible en un trabajo como este en el que se han procesado más de 100 películas.

Una vez que se ha obtenido acceso a una copia digital de una película —ya sea en su formato óptico (DVD o Blu-Ray) o mediante un servicio online de vídeo bajo demanda— el sentido común dicta que, siendo digital, la extracción de los subtítulos debería ser un proceso directo y sencillo. Además, siguiendo las recomendaciones descritas en el artículo 5.2.b de la Directiva Europea 2001/29/EC (European Parliament and Council), la legislación española sobre propiedad intelectual permite la copia privada de contenidos protegidos por derechos de autor siempre y cuando cumplan con los requisitos establecidos en el artículo 31 del *Real Decreto Legislativo 1/1996* (Ministerio de Cultura); en concreto, no hacer un uso colectivo o lucrativo de las obras, como es el caso de los trabajos académicos. Es más, por dichas copias privadas los propietarios de los derechos de autor son económicamente compensados (Jefatura del Estado).

A la hora de la verdad, sin embargo, todas las películas digitales, independientemente de su formato, incluyen algún tipo de gestión digital de derechos (DRM) que encripta el contenido y restringe su acceso, reproducción y copia (Islam).

Todo Blu-ray disc (BD-25 or BD-50) que contenga vídeo, ya sea para usos comerciales o sin ánimo de lucro, debe pagar las tasas por las Claves de Certificado de Título AACS . . . . El propietario del contenido debe pagarlas directamente al gestor AACS y se requerirá documentar la posesión de la licencia antes de empezar a trabajar en un proyecto. El productor puede elegir entre pagar una tasa individual de 3.000 USD o bien pagar 500 USD anualmente por un máximo de 10 años (PacificDisc; AACS; mi trad.)

Debido a estas restricciones DRM, la extracción digital de los subtítulos requiere, en la práctica totalidad de los casos, el uso de herramientas especializadas capaces de sortear las *medidas tecnológicas eficaces* empleadas por los productores.

Las medidas tecnológicas se considerarán «eficaces» cuando el uso de la obra o prestación protegidas esté controlado por los titulares de los derechos mediante la aplicación de un control de acceso o un procedimiento de protección, por ejemplo, codificación, aleatorización u otra transformación de la obra o prestación o un mecanismo de control del copiado, que logre este objetivo de protección. (European Parliament and Council, art. 6.3)

El uso de las herramientas capaces de saltarse las citadas *medidas tecnológicas eficaces* está explícitamente prohibido en la legislación española (Ministerio de Cultura, art. 196.1). Esto significa que, aunque técnicamente es posible, no es legal extraer subtítulos de discos DVD o Blu-ray aun habiendo sido adquiridos de forma legal. En lo que respecta a las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) a través de la pestaña de análisis de red de los navegadores web<sup>13</sup> es relativamente sencillo localizar la URL que estas plataformas utilizan para cargar y mostrar los subtítulos. Y puesto que, a excepción de una, ninguna de las plataformas VOD en España encripta los subtítulos<sup>14</sup>, una vez conocida la URL es posible descargar los subtítulos en un formato de texto plano<sup>15</sup>, es decir, legible. Es más, durante las pruebas, tres de estas plataformas (Amazon, Filmin y Plex) usaron una URL fija por lo que, una vez conocida la URL de un subtítulo, fue posible descargarlo aun no estando identificado en la plataforma<sup>16</sup>. Pero pese a la facilidad con la que puede accederse a los subtítulos, el artículo 31.3.a del *Real Decreto Legislativo 1/1996* excluye de forma explícita el derecho a generar copias privadas de contenidos bajo demanda protegidos por usuario y contraseña. Así pues, pese al gravamen impuesto a todos los soportes de almacenamiento para compensar a los propietarios de derechos de autor por las pérdidas que generan las copias privadas (Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática), estas copias no pueden llevarse a cabo de forma legal.

---

<sup>13</sup> La pestaña de *red* está disponible dentro del menú de *Herramientas de desarrollador* en navegadores Chrome, *Inspector* en Mozilla Firefox y el *Inspector Web* en Safari.

<sup>14</sup> Los subtítulos disponibles en Amazon Prime, Apple TV, Filmin, Movistar Plus+, Netflix, Plex y SkyShowtime están disponibles a través de la pestaña de red en los navegadores web. Los subtítulos para contenidos alquilados o comprados en Apple TV solo pueden cargarse mediante su aplicación dedicada de código cerrado y no están disponibles.

<sup>15</sup> ttml, ttml2, srt, vtt y webvtt.

<sup>16</sup> Las URL para *Crank Veneno En La Sangre [Crank]*, *El Precio Del Poder [Scarface]* y *Tigerland* no cambiaron entre noviembre del 2024 y marzo del 2025.

Sorprendentemente, no hay referencia alguna a los problemas legales para la extracción de subtítulos descritos en este apartado en ninguno de los 29 estudios de caso analizados<sup>17</sup>. La única referencia localizada que menciona la extracción de subtítulos la realiza Juan Pedro Rica Peromingo, quien sugiere *SubRip* o *DVD Subtitle Ripper* como posibles herramientas a usar con discos DVD (182). Sin embargo, no hace mención alguna a que dichas herramientas solo pueden emplearse —al menos legalmente— para extraer subtítulos de discos DVD que no estén encriptados. Y puesto que todas las películas comerciales en DVD se distribuyen con el sistema de protección CSS (DVD Copy Control Association), dichas herramientas son o inútiles o ilegales en la aplicación de la legislación española.

#### 2.4.1 OpenSubtitles.org como fuente de subtítulos

Pese a lo frustrante que resulta tener acceso a los subtítulos originales, pero no ser capaz de utilizarlos por motivos legales, existe una alternativa: el corpus OpenSubtitles.org (OS). No solo ofrece acceso libre y gratuito a más de 1,6 millones de subtítulos en inglés y más de 400.000 en español, sino que además existe una colección de corpus paralelos compilados por Pierre Lison y Jörg Tiedemann que alinea de forma automática los resultados de una búsqueda con su correspondiente traducción (*OPUS Corpora*).

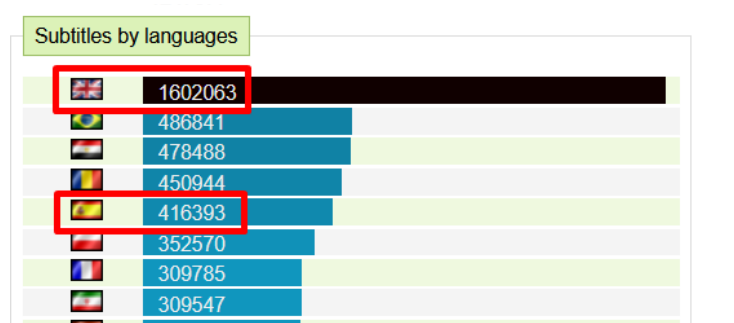


Figura 7. Estadísticas con el número de subtítulos disponibles por idioma en OpenSubtitles.org a fecha de marzo 2025 (Statistics)

<sup>17</sup> Ver Anexo I.

OPUS - Corpus query (CWB)

corpora

OpenSubtitles2018

languages

af ar bg bn br bs ca cs da de el en eo es et eu fa fi fr gl he hi hr hu hy id is it ja ka kk ko lt lv mk ml ms nl no pl pt pt\_br ro ru si sk sl sq sr sv ta te th tl tr uk ur vi ze\_en ze\_zh zh\_cn zh\_tw

CQP query (CWB)

show attributes

alignments

A CQP query consists of a regular expression over attribute expressions. Introduction of the query syntax Example queries

[word="\*.fuck.\*"]

select show max 20 hits vertical KWIC horizontal (advanced search)

Figure 8. Resultados de búsqueda para la petición [word="\*.fuck.\*"] usando la herramienta corpus query (CWB) de OPUS desarrollada por Lison y Tiedemann.

Por desgracia, no es oro todo lo que reluce. El aviso legal de OS indica que «ofrecemos, principalmente, subtítulos de películas traducidos por los usuarios». Puesto que esos usuarios permanecen en el anonimato detrás de apodos, el origen de sus subtítulos es desconocido e invalida su uso —ya sea mediante su acceso directo en OS o como parte del Opus Corpora— por las dos razones siguientes:

1. OS afirma que «no poseemos material ilegal o protegido por derechos de autor» y que «cumplimos con el Digital Millennium Copyright Act ('DMCA') y la legislación internacional sobre derechos de autor» (DMCA). También, que sus archivos «NO son descargas ilegales, solo ofrecemos archivos que consideramos no tienen restricciones para ser redistribuidos» (Disclaimer). De ser cierta esta afirmación, implicaría que los subtítulos disponibles en OS estarían hechos por aficionados (*fansubs*) o serían traducciones automáticas, por lo que no serían fiables. Por otro lado, si

OS realmente ofrece subtítulos extraídos de las fuentes originales (en contra de lo que afirman) entonces se trata de contenidos protegidos por derechos de autor. En ese caso parece que, al menos de momento, queda una puerta abierta a su uso ya que, en el momento de redactar este TFG<sup>18</sup>, la legislación española persigue a los distribuidores de contenido protegido por derechos de autor—en especial cuando hay ánimo de lucro— pero no lleva a cabo medidas legales contra los «usuarios finales de tales contenidos que defraudan la cuota» (Juzgado de lo Mercantil nº 08 de Barcelona).

The screenshot shows the OpenSubtitles.org interface. At the top, there's a section for 'Anora' with a movie poster, a synopsis, and a rating of 7.7/10. Below this is a table of uploaders for the movie 'Anora (2024) HD'. The table has columns for 'Movie name', '#CD', 'Uploaded', 'Downloaded', 'Watched', 'Downloaded', 'Watched', and 'Uploader'. The uploaders listed are Malkavian77, Distanasia (with a 'SUB TRANSLATOR' badge), and lxps655 (with a 'VIP MEMBER' badge). A red arrow points to the 'Uploader' column, which is highlighted with a red box.

Movie name	#CD	Uploaded	Downloaded	Watched	Downloaded	Watched	Uploader
Anora (2024) HD Anora.2024.2160p.4K.WEB.x265.10bit.AAC5.1-[YTS.MX] Watch online Download Subtitles Searcher	1CD	22/01/25 23.976	14129x srt	0.0	0	7.7	Malkavian77
Anora (2024) HD Anora.2024.AMZN.WEB.x264 Watch online Download Subtitles Searcher	1CD	18/12/24 23.976	16594x srt	0.0	0	7.7	Distanasia SUB TRANSLATOR
Anora (2024) HD Anora.2024.IT.WEB.x264 Watch online Download Subtitles Searcher	1CD	18/12/24 23.976	6366x srt	0.0	0	7.7	Distanasia SUB TRANSLATOR
Anora (2024) HD Anora 2024 1080p WEBRip x264 AAC5.1 YTS Watch online Download Subtitles Searcher	1CD	17/12/24 23.976	13898x srt	0.0	0	7.7	lxps655 VIP MEMBER

Figura 9. Los colaboradores (uploaders) de OpenSubtitles.org permanecen anónimos tras un seudónimo.

- Aunque es posible seleccionar la variedad del español europeo en la casilla de búsqueda, el número de subtítulos con esta clasificación es testimonial y encontrar resultados catalogados como *Spanish (EU)* resulta extremadamente raro por lo que, por desgracia, OS no resulta de utilidad para estudios como este centrados en la variedad EE salvo que se realice un detallado filtrado de forma semiautomática descrito en el siguiente apartado.

<sup>18</sup> Marzo de 2025

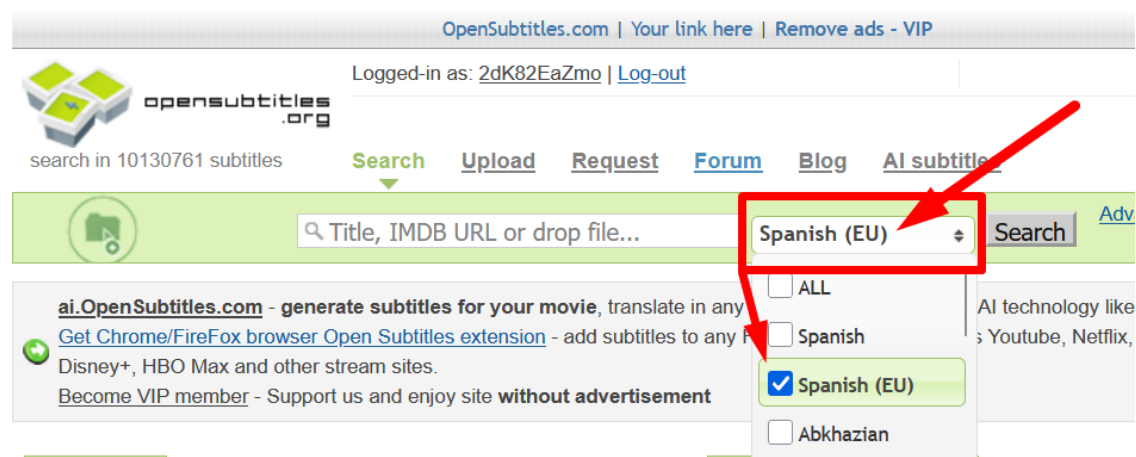


Figura 10. Casilla de selección de idioma que ofrece OpenSubtitles.org

### 3. Metodología

#### 3.1 Compilación del corpus

##### 3.1.1 Selección de *fuck* como palabra soez y las películas que la contienen

Como se vio en el apartado 2.3.1, *fuck* y sus derivados se han ganado, por derecho propio, un estudio que vaya más allá de un par de películas. Otro motivo adicional para centrarse en esta palabra es que tanto *fuck* como sus derivados pueden localizarse con facilidad gracias al uso de comodines (Microsoft Support, *Examples*) o regex (Microsoft Support, *REGEXEXTRACT*) en las dos herramientas empleadas para generar y analizar el corpus: Notepad++ (Ho, *Notepad++*), y Microsoft's Excel (Microsoft). Una vez obtenidos los subtítulos fue posible localizar todas las posibles variantes, como por ejemplo *fucking*, *motherfucker* o *the fuck out of*, mediante una sola búsqueda. Al contrario que otros estudios —que han analizado una variedad más amplia de lenguaje soez, pero en un número limitado de películas o episodios, este trabajo permite expandir el análisis a un corpus más amplio.

Se usó el artículo de la Wikipedia *List of films that most frequently use the word 'fuck'* para localizar películas con uso notable de *fuck*. Todas las películas del listado usan el término en, al menos, 150 ocasiones. Para que la muestra fuera

lo más representativa posible, se trató de tener acceso y procesar tantas películas de dicho listado como fuera posible. Esto requería no solo acceder a los subtítulos sino, además, asegurarse de que su variedad era la EE.

### 3.1.2 Acceso a las películas y subtítulos

A pesar de tener acceso a las versiones originales, debido a las restricciones legales<sup>19</sup> hubo que recurrir a OS para obtener una copia de los subtítulos. Las versiones originales se emplearon para verificar que los subtítulos descargados desde OS eran copias idénticas de los originales, evitando así tanto los generados por aficionados o traducciones automáticas como los de variedades distintas al EE. Gracias a la información obtenida mediante la plataforma *JustWatch* fue posible acceder a 114 de las 195 películas que, en noviembre de 2024, estaban incluidas en el listado de la Wikipedia. Se adquirieron otras ocho en formato DVD y Blu-ray<sup>20</sup>.

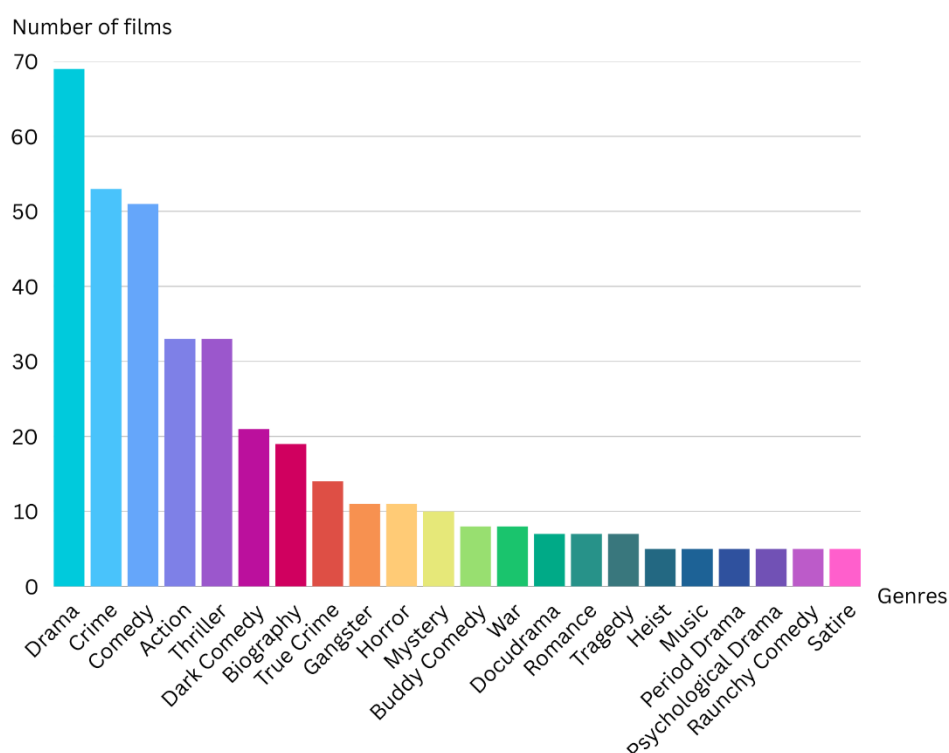


Figura 11. Géneros localizados en 5 o más películas.

<sup>19</sup> Ver 2.4 Copia privada no hay derecho.

<sup>20</sup> Ver Anexo V Filmografía y Anexo II Fuentes de las películas y subtítulos para conocer las fuentes concretas.

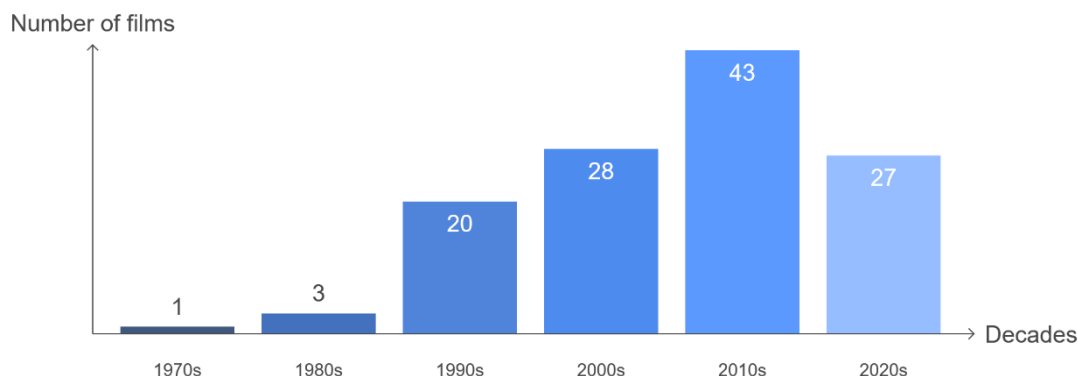


Figura 12. Número de películas por década.

La representatividad del corpus queda respaldada por los siguientes motivos:

- a) Incluye subtítulos de 122 películas, yendo mucho más allá que los estudios de caso anteriores analizados en el Anexo I.
- b) Incluye películas de 72 géneros diferentes<sup>21</sup>, 6 décadas<sup>22</sup> y 7 variedades de inglés<sup>23</sup>.

El primer paso para validar los subtítulos descargados desde OS fue abrir los archivos con el editor de texto Notepad++ y usar una *regex* (Ho, *Regular Expressions*) para descartar aquellos archivos que incluyeran palabras no usadas en la variedad EE tales como *celular*, *pendejo/a*, *auto*, *boleto*, *computador/a*, *costoso/a* o *empacar*. La inclusión de cualquiera de estos términos implicaba, en la práctica totalidad de los casos, una variedad de español latinoamericana o traducción automática. Otros términos habituales en variedades latinoamericanas, pero que también se pueden emplear en EE, son *carro* y *manejar*, por un lado, (aunque con diferente significado) y, por otro, *carajo*, que mantiene un significado similar pero su uso no es tan frecuente.

<sup>21</sup> Clasificación por géneros obtenida de IMDB.

<sup>22</sup> Fechas de estreno obtenidas de IMDB.

<sup>23</sup> Americano, afroestadounidense vernáculo (AAVE), canadiense, británico, irlandés, escocés y sudafricano. Esta clasificación está basada en la nacionalidad de los actores, ubicaciones y algunos datos no del todo concluyentes derivados del análisis con diversos modelos de inteligencia artificial.



Cuando se localizaba cualquiera de estos términos se utilizaba el código de tiempo asociado para verificar en la película si su uso estaba justificado por ser un personaje latino el que lo emplea, o bien porque estar el diálogo dirigido a un personaje latino. Por ejemplo, en *La Prueba Del Crimen [Running Scared]* un personaje estadounidense se dirige a uno latino como *pendejo* (01:02:45), el mismo término usado en la versión original. En *Babylon*, *pendejo* es empleado por un personaje mexicano: «¡Tenemos que irnos ya, pendejo!» («We have to go now, *pendejo cabrón!*») (02:24:22). Tras esta verificación hubo que descartar más de una docena de películas para las que no fue posible localizar en OS una versión en EE.

El siguiente paso fue verificar que la versión disponible en OS coincidía con los originales empleados en los discos ópticos y plataformas VOD. Para realizar dicha verificación se reprodujo la película original (vídeo, audio y subtítulos) en una ventana de ordenador mientras se mantenía abierta una copia del archivo de subtítulos en otra. Puesto que una revisión manual completa de todas las entradas de los subtítulos no era materialmente posible por restricciones de tiempo, cada película fue reproducida solamente en tres momentos diferentes durante unos 90 segundos cada uno: aproximadamente, a los 5 minutos del inicio, sobre la mitad y unos 5 minutos antes de los títulos de crédito. Se consideró que esta verificación, a pesar de su limitación, ofrecía resultados suficientemente fiables a pesar de introducir un cierto grado de incertidumbre con respecto a la precisión de las correspondencias.

Durante el proceso de revisión de los subtítulos fue relativamente habitual encontrar discrepancias entre los códigos de tiempo originales y los de los archivos descargados. En la mayor parte de las ocasiones esto fue debido a diferencias en el número de fotogramas por segundo (Kurniawan and Hara). Afortunadamente, la aplicación *Subtitle Edit* (Olsson) proporciona diversas herramientas para solucionar ese y otros problemas de sincronización.

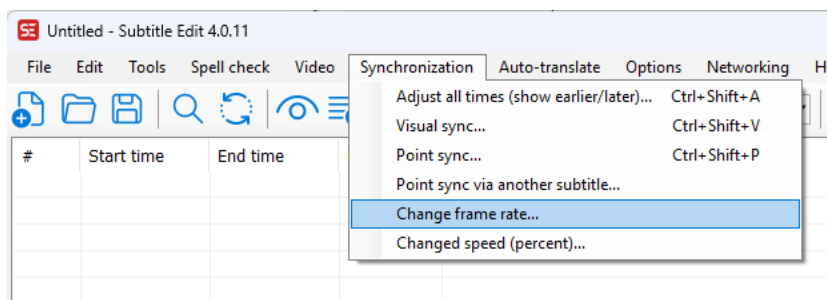


Figura 13. Herramientas de sincronización en Subtitle Edit (Olsson)

### 3.1.3 Generación del archivo CSV con el corpus

Localizar *fuck* es una tarea muy sencilla gracias al uso de comodines o *regex*. Pero solo 14 de las 122 películas comparten el mismo *spotting* (códigos temporales) tanto en el original como en la traducción<sup>24</sup>. Emparejar de forma automática las muestras localizadas con su correspondiente traducción es una tarea extremadamente compleja, como lo demuestra el intenso trabajo realizado por Jorg Tiedemann en ese campo. Hay varias razones por las que los códigos de tiempo no suelen coincidir, siendo el más habitual que la mayoría de los subtítulos disponibles en inglés eran SDH, o subtítulos para sordos (Neves); y puesto que cada tipo de subtítulos codifica una cantidad diferente de información, tanto su densidad como velocidad varían considerablemente según el tipo de subtítulo e idioma (Szarkowska 253).

Por su enorme potencia y flexibilidad, a la hora de elegir un lenguaje de programación para generar los fragmentos de código necesarios para automatizar las tareas para la creación del corpus se eligió Python (*Applications*, Python Software Foundation). La potencia de los modelos actuales de inteligencia artificial (IA) hace posible generar esos fragmentos de código aun careciendo de conocimientos de Python o cualquier otro lenguaje de programación. En este trabajo, se ha hecho un uso combinado de dos modelos AI para generar los códigos Python: Chat GPT 4.0 (2024-08-06) (*GPT-4*, OpenAI) y Claude 3.5 Sonnet (*Claude*, Anthropic PBC). El acceso a estos modelos se realizó mediante su API (*OpenAI Platform*, OpenAI; *Anthropic API*, Anthropic

<sup>24</sup> Ver Anexo III Películas que comparten spotting.

PBC) usando para ello la Interfaz Gráfica de Usuario (GUI) TypingMind (Devuap LLC).

Tras definir la ubicación física de los archivos con los subtítulos en el ordenador y recordarle a la IA la estructura de los archivos SubRip con extensión .srt que contenían los subtítulos (Krukowski), se le dio pidió a la AI que generara un *script* de Python para localizar tanto los usos de *fuck* y derivados en los subtítulos, como su correspondiente traducción<sup>25</sup>.

Una vez que se generaron los nuevos archivos .srt filtrados, se volvió a dar instrucciones a la IA para generar el corpus<sup>26</sup>. Se eligió el formato CSV como destino por ser «el formato de importación y exportación más común para hojas de cálculo y bases de datos» (CSV, Python Software Foundation; mi trad.) obteniendo así una gran flexibilidad. Además, y al contrario que el formato propietario de Microsoft Excel (u otros formatos de código cerrado), almacena la información en un formato de texto plano, por lo que los archivos CSV se pueden crear, abrir y leer por, literalmente, cualquier software.

### 3.1.4 Depuración y expansión del corpus

Duress my fucking ass.	Ivan Zakharov y Anora Mikheeva se casaron... Coacción por los cojones.	01:42:34,757 --> 01:42:36,411
Do not fucking touch... Who's this man in the camel...	Perdón. ¿Qué coño dices? Déjame. ¿Quién es el del abrigo beige?	01:42:46,638 --> 01:42:48,684
Are you fucking kidding me?	pero si quieres que se anule ya, hay que ir allí. ¿Es una puta broma?	01:43:51,921 --> 01:43:53,618
Fuck! Everyone out of the court.	¡Lléveselo! ¡Joder!	01:44:03,454 --> 01:44:06,544
We got fucking married in Vegas	¿Por qué no en Nueva York? Explícame. Nos casamos en Las Vegas porqu	01:44:17,990 --> 01:44:19,340
I'm not getting in the fucking car,	Sube al coche. Y una mierda, se acabó.	01:44:36,313 --> 01:44:37,836
because we're fucking done here and I want	Y una mierda, se acabó. Y dame mi anillo.	01:44:37,880 --> 01:44:38,924
my fucking ring now, motherfucker.	Y una mierda, se acabó. Y dame mi anillo.	01:44:38,968 --> 01:44:39,795

Figura 14. Ejemplo de alineación incorrecta en la película Anora.

La alineación de las traducciones en el archivo CSV generado distó mucho de ser perfecta, por lo que fue necesario revisar y ajustar los resultados. Tras muchos intentos fallidos de hacerlo de forma automática usando una combinación de modelos AI y NLP (Procesamiento del Lenguaje Natural)<sup>27</sup>, se tomó la decisión de hacer dicha revisión de forma manual. A pesar de la enorme

<sup>25</sup> Para más detalles, ver *Anexo VI Instrucciones facilitadas a los modelos de IA*.

<sup>26</sup> Nuevamente, para más detalles ver *Anexo VI Instrucciones facilitadas a los modelos de IA*.

<sup>27</sup> Los modelos NLP probados fueron spaCy (Explosion) y NLTK (NLTK Project).

cantidad de tiempo que requirió, fue la única forma de garantizar la calidad del corpus.

En el archivo CSV original fue muy común localizar más de un uso de *fuck* por entrada, tal y como se muestra en la última línea de la figura 14 (*fucking* y *motherfucker*). Estas entradas con múltiples usos se dividieron de forma manual ya que el objetivo tener un solo uso por entrada.

Finalizada la revisión manual, se añadieron dos nuevos campos al archivo CSV (el corpus): uno para clasificar los usos de *fuck* según la taxonomía sugerida por J. Lachlan Mackenzie<sup>28</sup> y otro para añadir la estrategia usada para su traducción<sup>29</sup>. De las seis estrategias sugeridas en la tipología de tres capas para la subtitulación de tabú por Catarina Xavier, no fue posible incluir la *adición* ya que el corpus se generó exclusivamente con entradas que, en el texto original, ya incluían *fuck* o derivados. Esto supone una de las principales limitaciones de este trabajo: proporciona información sobre el número y tipo de omisiones, pero nada con respecto a cómo estas omisiones pueden haber sido compensadas en otros momentos por medio de adiciones.

Otro aspecto crucial a tener en cuenta es que la clasificación tanto de los usos de *fuck* como de la metodología empleada requiere de un análisis cualitativo; es decir, una interpretación personal que, obviamente, es cuestionable.

Con respecto a los usos de *fuck*, hay algunas desviaciones de lo sugerido en la taxonomía de Mackenzie. Por ejemplo, los *phrasal verbs* solo se han clasificado como *representación metafórica* cuando se han usado en una oración completa. Por ejemplo, «Actually, I want to go tell my boss to fuck off.» (*30 Minutos O Menos [30 Minutes or Less]* 00:40:43). Los usos que se limitan al *phrasal verb* en sí, como en «Fuck off!», se han clasificado como *actos discursivos individuales*. De manera análoga, *the fuck* en «What the fuck!» se ha clasificado como *acto discursivo individual* en lugar de expletivo cuando ha sido empleado sin verbo.

---

<sup>28</sup> Ver 2.3.2 *Taxonomía de fuck basada en la gramática funcional (GF)*.

<sup>29</sup> Ver 2.3.3 *La traducción del lenguaje soez en subtítulos*.

Aún más subjetivo (cuestionable) ha sido el criterio para establecer qué traducciones debían considerarse eufemismos, conservaciones, estandarizaciones y omisiones. Por ejemplo, al traducir *fuck* como un sustantivo, el uso de pronombres en español se ha considerado como estandarización, puesto que toda la carga tabú se pierde. «Get *this fuck* inside» («¡Llévatelo!») (*Distrito 9 [District 9]* 01:19:53; mi énfasis). Se ha usado un enfoque similar con la traducción de *fuck* como verbo transitivo. Solo se han considerado tabú las traducciones «que te/le den por culo» o «que te/le follen» —que se han clasificado en la estrategia de conservación en la traducción— mientras que las abreviaciones «que te/le den» se han considerado eufemismos.

En lo que respecta a la traducción de *fuck* como verbo sexual, solo «follar» y «echar un polvo» han sido tratados como equivalentes tabú directos. Por consiguiente, traducciones como «¿Sigues tirándote a ese surfero?» («You're still fucking that surfer?») (*Bully* 00:23:36) se han clasificado como eufemismos en lugar de como conservación. En los usos de representación metafórica «joder» y «dar por culo» se han considerado como tabú equivalentes.

Por último, a menudo los expletivos son traducidos mediante eufemismos y se ha considerado que, en esos casos, no transmiten la misma carga emocional que el original *fuck*. Por ejemplo, se puede considerar que «pissed», de forma aislada, tiene una intensidad similar a «cabrear». Por lo tanto, para considerar que «fucking pissed» conserva la carga original se ha requerido un intensificador soez adicional como, por ejemplo, «de la hostia» o «del copón». Intensificadores menos agresivos como «de la leche» o «un huevo» se han tratado como eufemismos. Otros expletivos han recibido un trato similar. Siguiendo esta argumentación el siguiente ejemplo se ha clasificado como omisión: «My parents seen my report card. They were fuckin' pissed.» («Mis padres están cabreados por mis notas.») (*En Los 90 [Mid90s]* 00:32:11).

### 3.1.5 Versión final del corpus

El corpus está disponible en la URL <https://tofiess.org/es/csv/corpus> bajo una licencia CC BY 4.0. Para evitar problemas por derechos de autor, se han

eliminado de este corpus *online* tanto los diálogos originales como las traducciones. Sin embargo, puesto que el corpus contiene todos los códigos de tiempo, aun con ese recorte deberían ser de utilidad para cualquier interesado que tenga acceso a las películas o sus subtítulos.

### **3.1.6 Análisis cuantitativo del corpus**

Una vez clasificadas todas las entradas en función de su uso de *fuck* y método de traducción, un simple filtrado permitió un análisis cuantitativo de cada uno de ellos, tanto de forma aislada como combinada. Para localizar estructuras concretas y sus usos —tanto en español como en inglés— se hizo uso de expresiones regulares en una fórmula REGEXTEST en *Excel* de Microsoft.

## **3.2 Subtítulos interlingüísticos en redes sociales**

Como se describió en el apartado 2.1.2, las normas en España están cambiando en lo que respecta a la aceptación de subtítulos. Puesto que la frecuencia del uso de subtítulos interlingüísticos en redes sociales pueden ser un indicador de esta tendencia, se realizó la siguiente prueba:

a) Se crearon dos cuentas nuevas en las dos redes especializadas en contenidos multimedia más usadas en España: *Instagram* y *TikTok* (AIMC). Para evitar, en la medida de lo posible, influenciar los algoritmos, no se indicó edad o género, no se siguió a ninguna otra cuenta, no se empleó ningún término en las búsquedas de contenidos y tampoco se usó la función «me gusta». Se accedió a los contenidos exclusivamente mediante los apartados «Explorar».

b) Encontrar contenidos en TikTok fue rápido y sencillo. Sorprendentemente, aun habiendo especificado España como país y español como idioma, prácticamente todos los contenidos en Instagram mostraron bailes indios o gatos, lo que requirió emplear mucho más tiempo del previsto para localizar contenidos narrados en español. Por ese motivo, el análisis se limitó a solo los 50 primeros vídeos localizados con contenido narrado en español.

### 3.3 Cuestionario

Aunque el objetivo principal de este trabajo era la compilación y análisis del corpus, se elaboró un cuestionario complementario para averiguar las tendencias y preferencias en cuanto a consumo de subtítulos en España, especialmente en lo que al uso del lenguaje soez se refiere, y compararlo con los resultados del análisis del corpus.

Se elaboró un cuestionario de preguntas con *Forms* de Microsoft<sup>30</sup> que fue distribuido mediante una URL y código QR entre familiares, amigos, redes sociales y la página web [videoedicion.org](https://videoedicion.org)<sup>31</sup>. Además, gracias a la cooperación de la Filmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia<sup>32</sup>, se pusieron folletos con el código QR a disposición de sus usuarios; algunos de los cuáles se repartieron en mano. Esta cooperación fue de una utilidad inestimable puesto que la Filmoteca proyecta la inmensa mayoría de sus películas en su versión original con subtítulos en español y, por lo tanto, su público no solo está acostumbrado a usar subtítulos, sino que además los usa con una motivación intrínseca.

## 4. Resultados

### 4.1 Subtítulos intralingüísticos en redes sociales

Una cantidad significativa de los vídeos mostrados en redes sociales que fueron analizados incluyeron subtítulos intralingüísticos: 68 % en el caso de Instagram y un 54 % en el caso de TikTok. Incluso teniendo en cuenta lo reducido de la muestra la tendencia es clara: hay más contenido con subtítulos intralingüísticos que sin ellos. Esta podría ser una de las razones por las que los jóvenes de 15 en España muestran ahora una preferencia mucho mayor por contenidos en su versión original con subtítulos<sup>33</sup>, ya que ahora probablemente los consideren

---

<sup>30</sup> Ver *Anexo VII Cuestionario*.

<sup>31</sup> El autor de este TFG es también el autor y administrador de la web [videoedicion.org](https://videoedicion.org).

<sup>32</sup> <https://www.filmotecamurcia.es>

<sup>33</sup> Ver 2.1.3 Normas.

como una característica más de los vídeos y los subtítulos para ellos están, por lo tanto, normalizados.

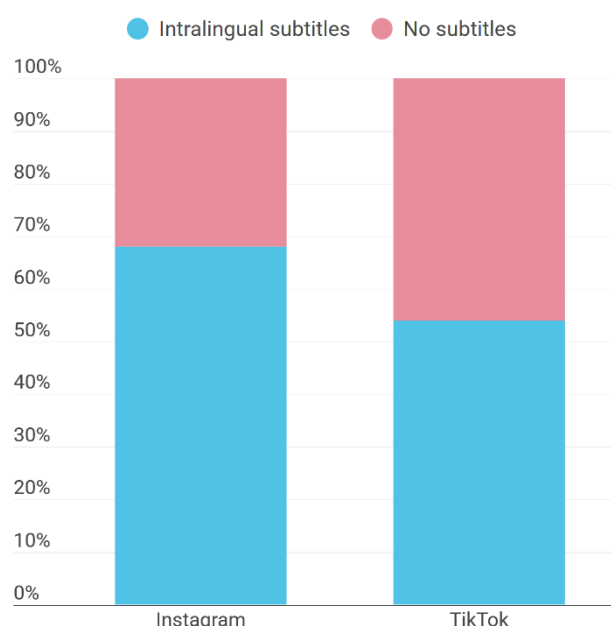


Figura 15. Frecuencia de subtítulos intralingüísticos en redes sociales en España.



Figure 16. Meme encontrado en Reddit (JPPT1974). «Mis subtítulos. No oigo sin mis subtítulos»

## 4.2 Cuestionario

### 4.2.1 Sobre los participantes

Un 44 % de los participantes afirmaron tener un buen dominio del inglés, con un nivel equivalente a un C1 o superior. Solo el 14 % dijo tener un nivel inferior al B1. Las tres principales razones por las que usaban subtítulos interlingüísticos fueron la familiarización con la lengua extranjera (36 %), disfrutar de los diálogos originales (24 %) y tener ayuda, de ser necesario, a la hora de comprender los diálogos originales (19 %). Con respecto a la frecuencia de uso, solo un 28 % los usaba siempre o muy a menudo.

### 4.2.2 Recepción general de los subtítulos

Más de la mitad de los encuestados (56 %) declararon no tener dificultades a la hora de leer y seguir la acción en pantalla de forma simultánea. El 44 % restante,



en ocasiones, encontraron la lectura estresante o tuvieron que decidir a qué prestarle atención. Pero, dejando de lado el hecho de que aproximadamente la mitad de los espectadores tienen dificultades para leer y seguir la acción en pantalla de forma simultánea, es arriesgado extraer conclusiones acerca de los motivos, ya que el cuestionario no indagó en variables como la capacidad lectora de los espectadores, la velocidad de los subtítulos empleados o el uso de palabras de alta frecuencia o parafraseado en los subtítulos. El cuestionario tampoco extrajo información acerca de las plataformas VOD usadas por los encuestados.

Por lo que sí se preguntó fue por los tipos de pantalla usados de forma habitual. La mitad (47 %) ven películas en sus televisores o proyectores domésticos. También se usan con asiduidad ordenadores o pantallas de pequeño tamaño (20%), seguido de las pantallas de cine (16 %) y tabletas (10 %). Los teléfonos móviles, aún con sus evidentes limitaciones, son empleados en un 7 % por los encuestados.

#### **4.2.3 Preferencias en la subtitulación del lenguaje soez**

Como se muestra en la figura 11 y el apartado 3.1.2, aunque *fuck* se usa con mayor frecuencia en algunos géneros como drama, crimen, comedia, acción o suspense, es posible encontrar el término en prácticamente cualquier otro género. Aunque la mayoría de los participantes en la encuesta declararon consumir géneros variados, los más frecuentes fueron comedia, drama, romance y suspense. Por lo tanto, se puede presuponer una alta exposición de los encuestados a *fuck* y derivados.

En contra de lo sugerido por Szarkowska y Gerber-Morón<sup>34</sup>, solo un 20 % de los encuestados mostraron una preferencia por subtítulos más compactos, que se suponen más sencillos y rápidos de leer. De forma significativa, un tercio de los que declararon tener alguna dificultad para leer y, a la vez, seguir la acción en pantalla también dijeron preferir subtítulos más literales, sin compactar. Del total,

---

<sup>34</sup> Ver 2.2.3 Legibilidad.

algo más de la mitad prefirió una traducción más literal, aunque eso suponga subtítulos más largos. Un 27 % indicó no tener una clara preferencia.

Casi el 50 % de los participantes en la encuesta estuvieron en desacuerdo con la afirmación de Dollerup y Lindegaard de que «la crudeza por escrito es siempre más ofensiva que de forma oral» (mi trad.; 258) y un 82 % mostró preferencia por traducciones más directas del lenguaje soez, en sintonía con los hallazgos de los espectadores analizados por Moura (17) y de los traductores encuestados por Xavier (*On norms* 89-90).

#### **4.2.4 Percepciones (cuestionario) vs realidad (corpus)**

El último apartado del cuestionario trató de conocer la percepción general de los encuestados sobre la traducción del lenguaje soez. El objetivo de las preguntas no era obtener respuestas precisas sino sentimientos globales aun cuando no se pudieran proporcionar motivos concretos. Teniendo esto en cuenta, un 37 % percibía que el lenguaje soez es modificado a menudo, un 24 % que las omisiones son frecuentes y un 20 % que el lenguaje soez queda neutralizado.

La realidad muestra que menos del 60 % de los usos de *fuck* y derivados se mantiene en las películas que conforman el corpus y que las omisiones representan casi un tercio del total. En este punto conviene recordar que este trabajo no analiza las omisiones compensadas por medio de adiciones. Esto implica que la cantidad de lenguaje soez contenida en los subtítulos en español es mayor, pero por una cantidad indeterminada. Parece seguro afirmar que, aun contando con las adiciones, se omiten aproximadamente un tercio de los usos de *fuck* y derivados. Esta cifra es significativamente inferior a los datos obtenidos por Xavier en la televisión en abierto (FTA) en Portugal y otros estudios anteriores, en los que las omisiones alcanzan el 50 % (*On Norms* 83). La amplitud de este trabajo no permite analizar una a una las omisiones para verificar si estas pueden estar justificadas por limitaciones de tiempo o espacio o por la presencia de elementos no verbales que puedan compensarlas.

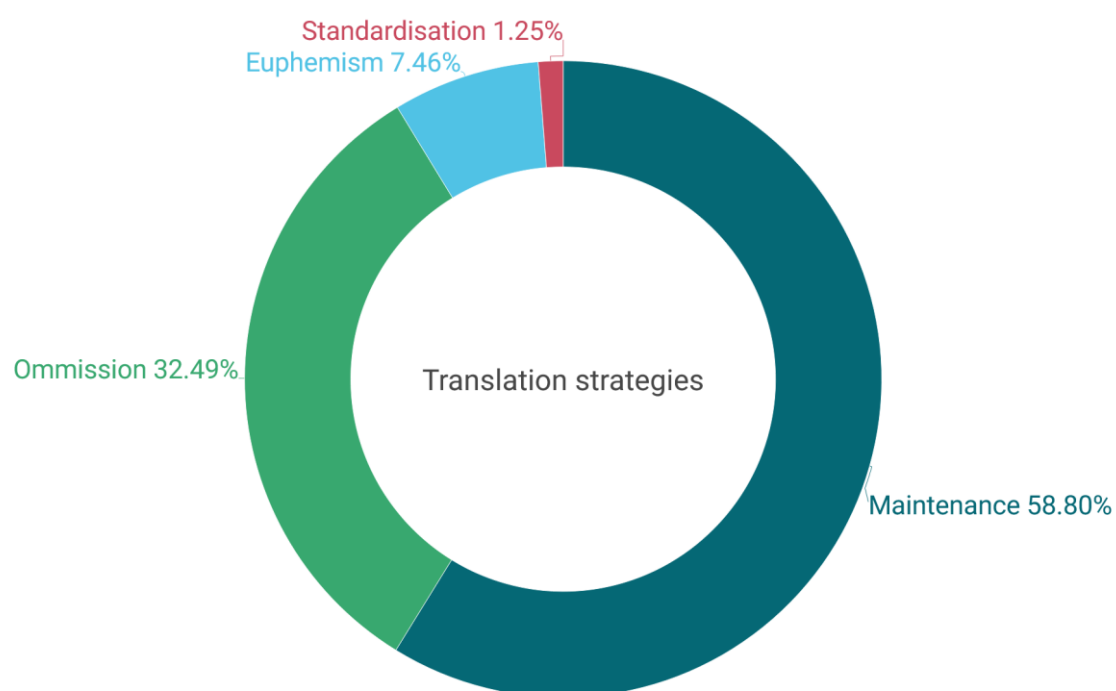


Figura 16. Estrategias de traducción aplicadas a fuck y derivados.

La inmensa mayoría de las omisiones fueron expletivos (87 %) con los actos discursivos individuales representando un 8 %. *Fucking* y *motherfucking* son omitidos en casi la mitad de las ocasiones (47 %) y representan, por sí mismos, el 60 % de todas las omisiones de expletivos. Por otro lado, las blasfemias (la combinación de *Christ* o *Jesus* con *fuck*) se mantienen en casi el 80 % de los casos.

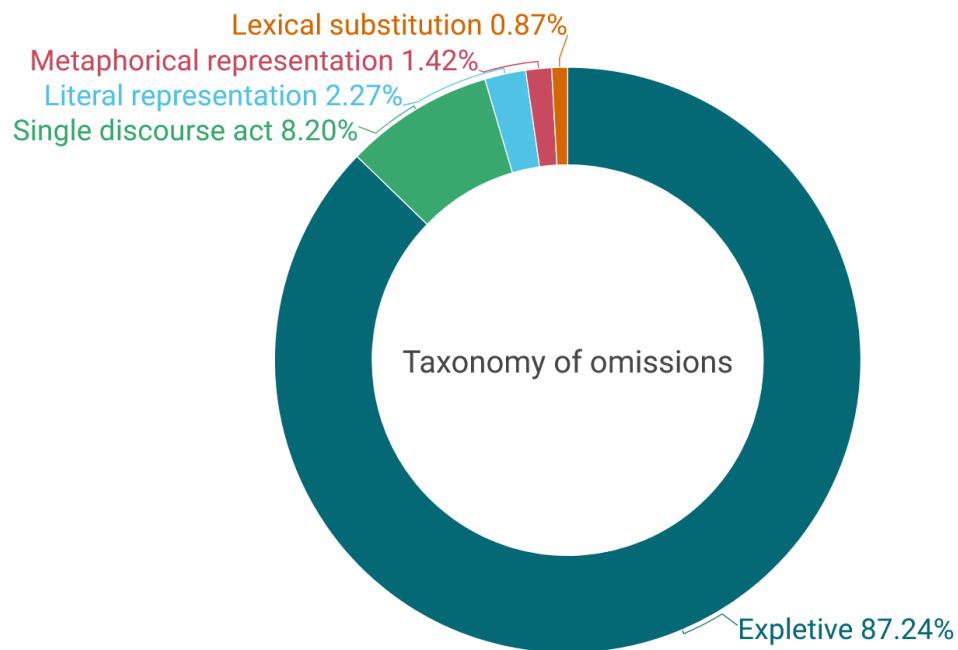


Figura 17. Taxonomía de las omisiones

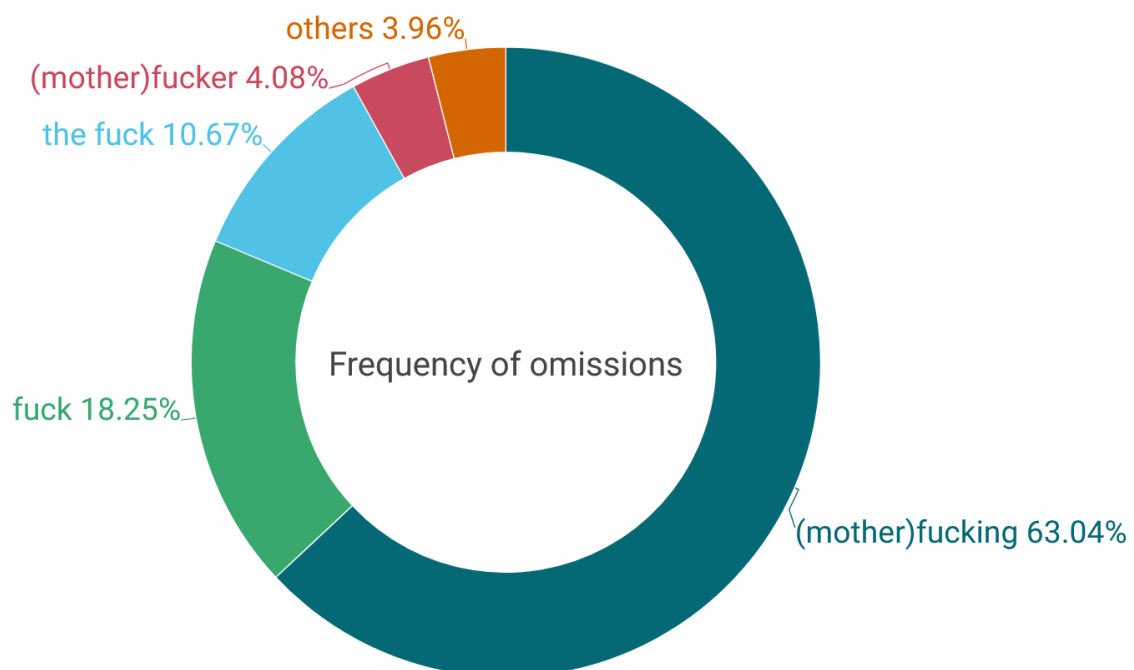


Figura 18. Frecuencia de las omisiones

En la mayor parte de las ocasiones, la consecuencia de omitir los expletivos es reducir la carga ofensiva de la expresión. Pero, en ocasiones, sí que puede implicar una diferencia semántica como en el siguiente ejemplo: «I meant to take care of him, not fucking take care of him.» («Me refería a que te ocuparas de él,

no a que te ocuparas de él.») (*Negocios Sucios [The 51st State]* 00:23:06). La omisión, en este caso, genera una sensación extraña en la traducción al español ya que no hay soporte extralingüístico en las imágenes para comprender que «to take care» tiene un significado literal en el primer caso («encargarte de») pero, debido al uso del expletivo *fucking*, es un eufemismo de «matar» en el segundo.



Figura 19. Ejemplo de una omisión que genera confusión. *Negocios Sucios [The 51st State]* 00:23:06

El uso de subtítulos en España era testimonial antes de la llegada de la televisión por satélite y DVD alrededor del año 2.000, pero ha crecido con gran fuerza desde la llegada de las plataformas VOD en 2015 (Ávalos). Un análisis de las estrategias usadas en esos periodos muestra un cambio significativo en su uso. Comparado con periodos posteriores, antes del año 2.000 las omisiones aumentan un 10 % (hasta el 40 %) con las conservaciones caen ese mismo 10 % (hasta el 50 %). Desde el año 2.000 hasta el 2024 apenas hay cambios en la frecuencia en el uso de las diferentes estrategias de traducción.

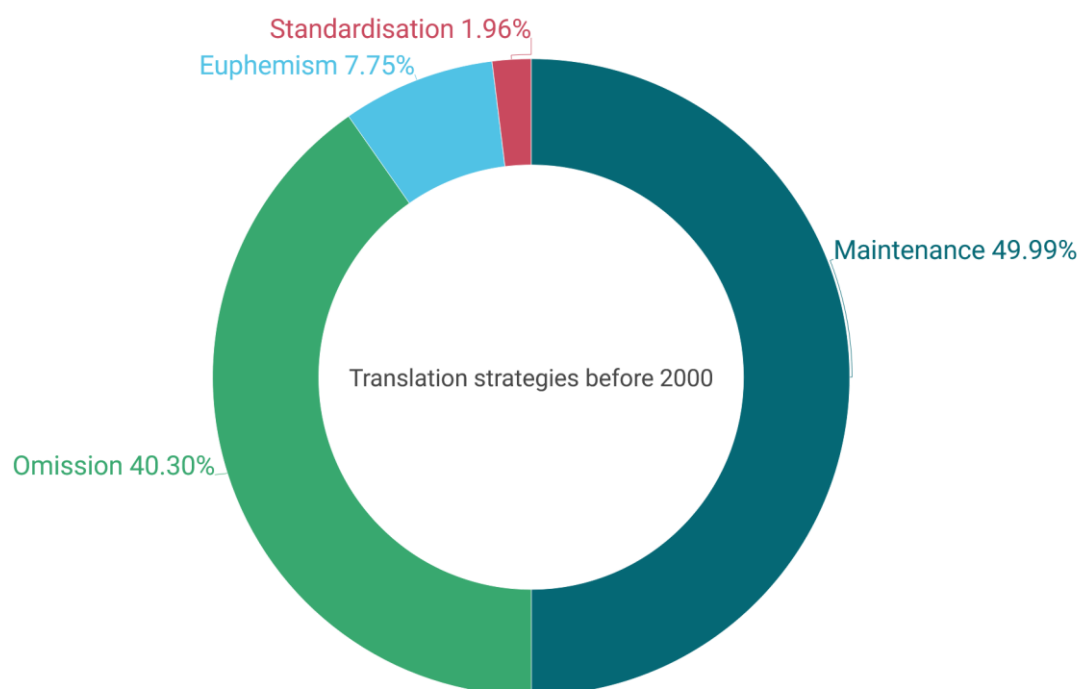


Figura 20. Estrategias de traducción antes del año 2000

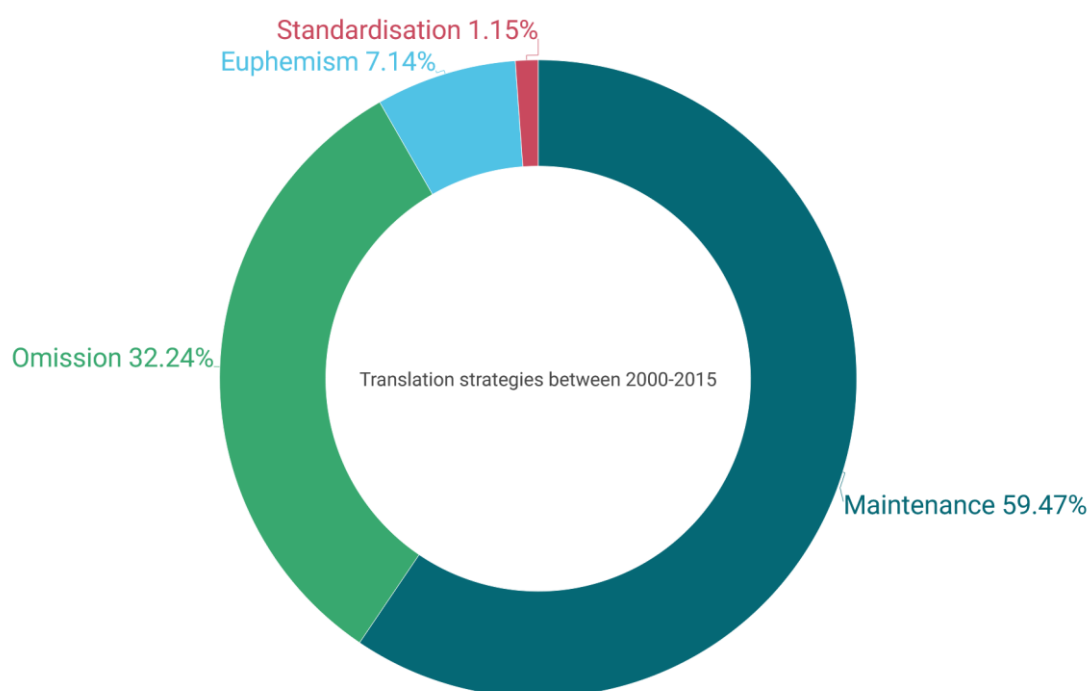


Figura 212. Estrategias de traducción entre 2000 y 2015.

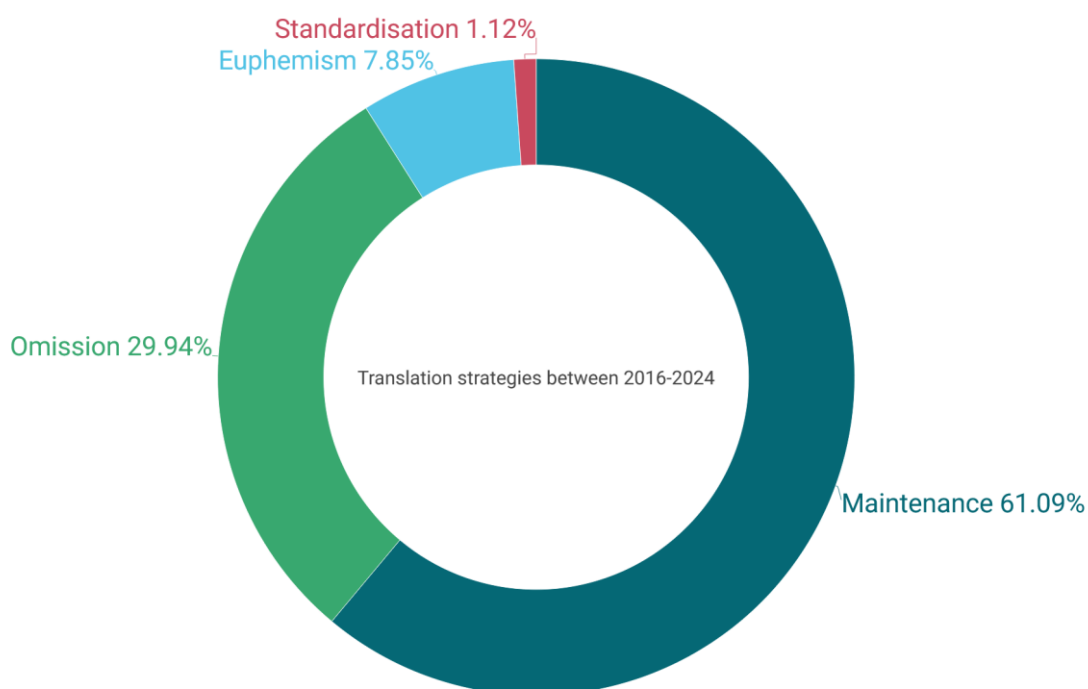


Figura 22. Estrategias de traducción entre 2016 y 2024.

Solo un 27 % de los encuestados declararon encontrar una equivalencia dinámica («una expresión de naturalidad completa» en palabras de Nida; mi trad.) en la traducción del lenguaje soez, con un 52 % teniendo la sensación de estar leyendo una traducción. Un 63 % detectó un alto nivel de estandarización, con una falta de variedad en la traducción del lenguaje soez.

A nivel global, el análisis muestra que de las 89 traducciones diferentes de *fuck* y derivados localizadas en los subtítulos del corpus<sup>35</sup>, tan solo dos de ellas «joder» y «puto»<sup>36</sup> representan el 82 % de todas las traducciones. Un ejemplo representativo de esta estandarización se encuentra en la traducción de *fuck* usado como verbo sexual ya que «follar» se usa en el 70 % de los casos y «tirarse a alguien» en el 19 %. Por lo tanto, estas dos opciones, por sí mismas, representan un 90 % de las traducciones de *fuck* como verbo sexual. Otras opciones muy habituales en el español cotidiano son prácticamente inexistentes

<sup>35</sup> Ver Anexo IV Traducciones de *fuck* localizadas en el corpus.

<sup>36</sup> Este porcentaje incluye todas las variantes como conjugaciones y morfemas. Por lo tanto, «puto» incluye «puta», «putos» y «putas» y verbos como «joder» incluyen todas las posibles conjugaciones tales como «joderé», «jodió» o «jodiendo».

en el corpus: «echarle un polvo»<sup>37</sup> solo se ha usado 28 veces, «cepillarse/zumbarse a alguien»<sup>38</sup> cuatro y, «mojar el churro», solo una.

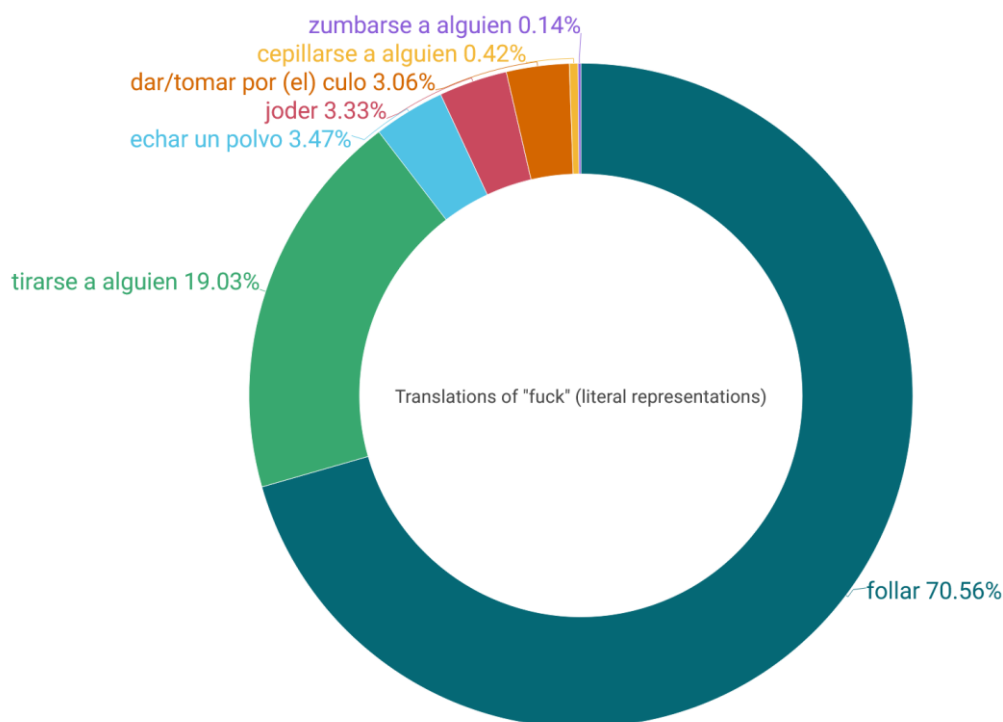


Figura 23. Traducciones de fuck en sus usos como representación literal.

Otras palabras y expresiones coloquiales realmente habituales en el EE solo han sido usadas una o dos veces del total de 24.955 usos de *fuck* y derivados de los que se compone el corpus. Por mencionar unos pocos ejemplos, «manda huevos» (usado para indicar hartazgo) puede ser una buena traducción para *Fuck!* o *(Mother)Fucker!*, usados como actos discursivos individuales. Sorprendentemente, entre los 5.407 registros en el corpus de ese uso solamente se ha encontrado uno que use esa opción. Otro ejemplo puede ser «traérsela floja», comúnmente usado en 1ª persona («me la trae floja», «nos la trae floja») o 3ª («se la(s) trae floja») y que puede ser una buena traducción para *not to give a fuck*. Sin embargo, una vez más, esta traducción solo se ha empleado en tres ocasiones del total de 112 usos de *give a fuck* registrados en el corpus.

<sup>37</sup> Ver 2.1.6 Intertextualidad.

<sup>38</sup> En opinión del autor de este TFG, en el límite entre eufemismo y conservación.



Estos pocos ejemplos corroboran el sentimiento general de los participantes en el cuestionario de la falta de variedad en la traducción del lenguaje soez en subtítulos.

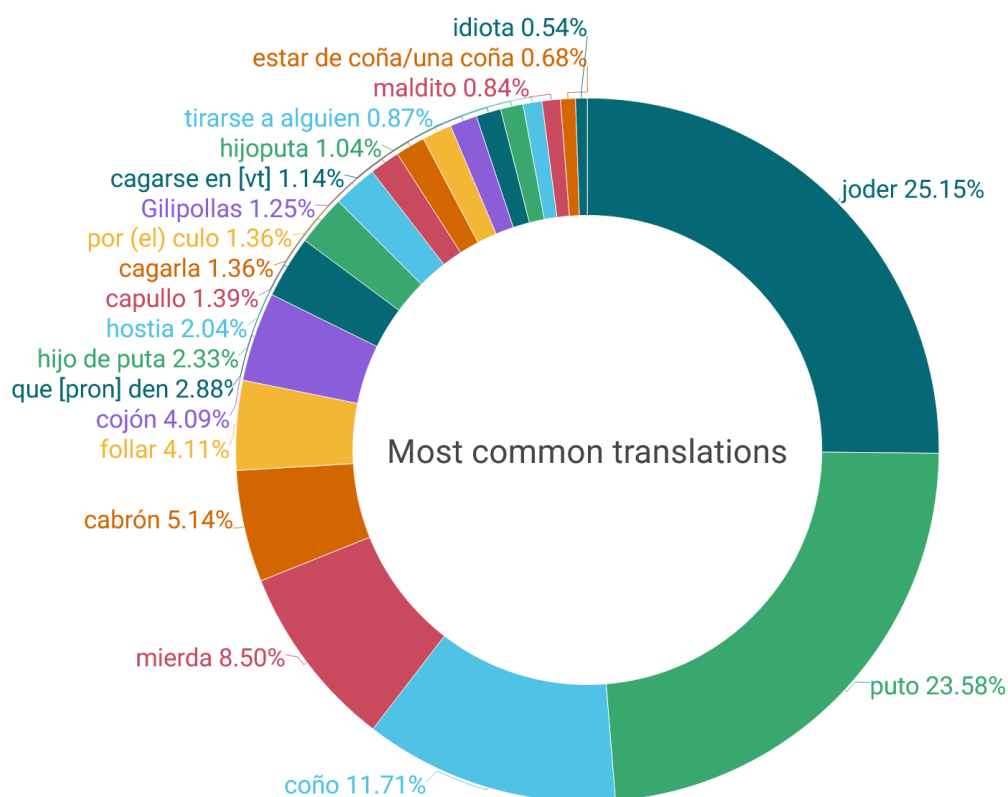


Figura 24. Traducciones más comunes para fuck y derivados.

Por último, aunque la tipología de Mackenzie ha sido necesaria para entender cómo se han aplicado las técnicas de traducción, este trabajo se centra en cómo *fuck* ha sido traducido, pero no usado. Por lo tanto, los datos cuantitativos de la figura 25 se incluyen exclusivamente a título informativo, sin ofrecer ningún tipo de análisis. Tan solo se observa que esos datos reflejan el uso de *fuck* en películas que, no podemos olvidar, se trata de un uso artificial que, aunque a menudo pretende imitar el de la vida real, es solo una representación.

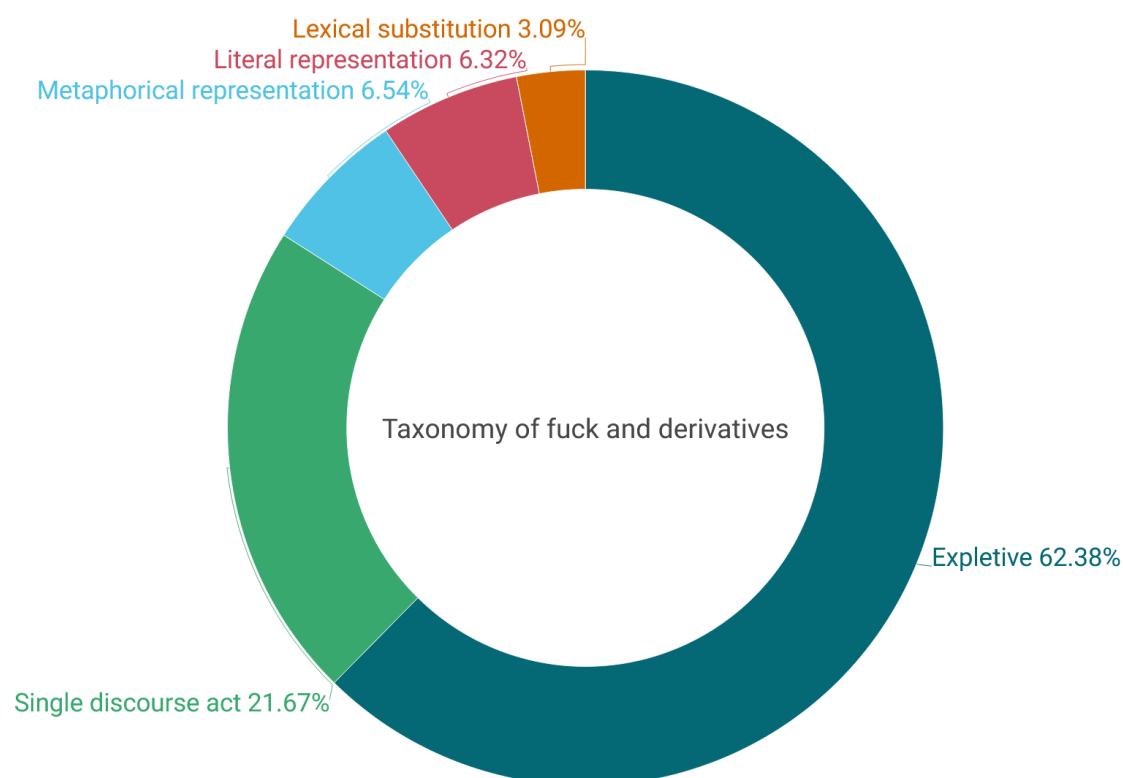


Figura 25. Taxonomía de los usos de fuck y derivados en el corpus.

## 5. Conclusión

Los subtituladores afirman promocionar el aprendizaje y facilitar encuentros agradables con otras culturas, acercando el sentimiento tras los diálogos de los actores a los espectadores mediante su habilidosa representación en los bordes de la pantalla. En realidad, conspiran para ocultar sus repetidos actos de violencia a través de reglas codificadas y una tradición de supresión. (Nornes; mi trad.; 18)

Regresando al cuestionario, la mayoría de los participantes (42 %) se sintieron «ni satisfechos, ni insatisfechos» con la subtitulación del lenguaje soez, con un 17 % mostrándose insatisfecho. Solo un tercio mostró una satisfacción moderada o alta (34 %). La revisión de los resultados de este TFG puede proporcionar algunos datos de interés sobre esos porcentajes.

Solo un 60 % de los usos de *fuck* y sus derivados se mantienen en los subtítulos para EE directa o indirectamente. Aun teniendo en cuenta las adiciones —no analizadas en este trabajo— parece poco arriesgado afirmar más de un 35 % de

los usos de *fuck* directamente se omiten en los subtítulos. El supuesto aumento en el nivel de *ofensa* al pasar al medio escrito no parece justificar estas omisiones, ya que un 82 % de los participantes en el cuestionario —en línea con lo encontrado por Willian Moura (17)— mostró una preferencia por una traducción más directa del lenguaje soez. Alrededor de la mitad preferían una traducción más literal, aunque implicara subtítulos más extensos.

En la actualidad, los españoles tienen un mayor nivel de inglés por lo que, según Szarkowska y Gerber-Morón, los subtítulos en EE quizás podrían contener más texto y mostrarse a mayor velocidad (27). No solo eso, el aumento en el nivel de comprensión oral también aumenta las expectativas de leer exactamente lo mismo que se escucha. Las omisiones, a pesar de aplicarse con la intención de permitir una mayor velocidad de lectura, rompen la redundancia entre el mensaje oral y el escrito «generando, a menudo, en un mayor esfuerzo de procesamiento por parte del lector/espectador» (Neves; mi trad.; 160). Estas omisiones, por tanto, pueden ser contraproducentes y provocar, en realidad, la necesidad de más tiempo de lectura (Moran 209), mayor incomodidad y la razón por la que un 44 % de los encuestados indicaron tener algún tipo de dificultad para leer y, a la vez, seguir la acción en la pantalla a pesar de contar, en su mayoría, con un nivel C1 en un idioma extranjero.

Casi el 90 % de las omisiones son expletivos, siendo *fucking* y *motherfucking* los más frecuentes. Estos dos representan, por sí mismos, un 60 % de total de las omisiones y, cuando se emplean, se omiten en casi la mitad de las ocasiones. La construcción gramatical de estos expletivos los hace candidatos perfectos para la omisión: su única función es la de intensificar y, su supresión, no modifica el significado global del mensaje. Lo que se pierde, sin embargo, es la carga emotiva. Una de las razones esgrimidas con mayor frecuencia para justificar estas omisiones son las restricciones de espacio, pero esto no siempre es así (Stavroula Sokoli 43-44). Además, y como se ha mostrado en el apartado 2.1.1, «(un) cojón/cojones» es una excelente opción para traducir *fucking*, *motherfucking* or *the fuck* y tiene una longitud similar tanto en el número de sílabas como de caracteres. Aun así, su uso es muy limitado.

Otra justificación para la omisión es la redundancia. Resulta obvio que un personaje que grita, muestra los dientes y da golpes, está furioso; aun sin sonido o subtítulos. Pero esa información visual también está disponible para los espectadores nativos que no necesitan subtítulos. Con todo y con eso, escritores y directores deciden que sus personajes deben incluir expletivos en esas escenas. Eliminarlos rompe la norma de profesionalidad (Chesterman 67-70) con respecto a los autores y espectadores.

De las 89 traducciones diferentes para *fuck* y derivados localizadas en el corpus, solo siete de ellas cubren el 82 % del total. Esta fuerte estandarización (falta de variedad y originalidad) es un gran ejemplo de infrarrepresentación (Eskola 96) que podría ser considerada como «subtitulandés»<sup>39</sup> cuyo origen, probablemente, tenga explicación en las condiciones de trabajo detalladas en el apartado 2.1.5. Algunos, como bajos salarios y falta de recursos y tiempo son, sin lugar a dudas, factores decisivos que empujan a los traductores a realizar traducciones menos refinadas; especialmente en contexto actual en el que multitud de plataformas de VOD compiten para lanzar una elevada cantidad de contenidos cada mes y cines multisala tienen la necesidad de adquirir semanalmente nuevas películas para proyectar en sus numerosas salas.

---

<sup>39</sup> Ver 2.1.3.3. Normas interiorizadas por los traductores y su conocimiento, saber hacer, posturas éticas y perfiles actitudinales, así como sus subjetivas teorías de la traducción.

## 6. Trabajos citados

AACS. License AACS. <https://aacsla.com/license-aacs/>. Accessed 4 Mar. 2025.

AIMC. *Marco General de los Medios en España*. 2025, Asociación Para La Investigación De Medios De Comunicación, 2025, p. 80, <https://www.aimc.es/otros-estudios-trabajos/marco-general/descarga-marco-general/>.

Allan, Keith, and Kate Burridge. 'Swearing'. *Comparative Studies in Australian and New Zealand English: Grammar and Beyond*, edited by Pam Peters et al., John Benjamins Publishing Company, 2009.

Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, 2000, <https://doi.org/10.4324/9780203131039>.

Andersson, Lars-Gunnar, and Peter Trudgill. *Bad Language*. Penguin Books, 1992.

Anthropic PBC. *Anthropic API & API Console*. <https://support.anthropic.com/en/collections/5370014-anthropic-api-api-console>. Accessed 9 Mar. 2025.

---. *Claude 3.5 Sonnet*. <https://www.anthropic.com/news/claude-3-5-sonnet>. Accessed 9 Mar. 2025.

Armstrong, Josh. *How Reality Shapes Our Language—and Vice Versa*. Nautilus, 10 Oct. 2024, <https://nautil.us/josh-armstrong-interview-language-shapes-reality-951169/>.

Ávalos, Diego. 'Netflix'. *Invest in Spain*, <https://www.investinspain.org/content/icex-invest/es/casos-exito-main/netflix.html>. Accessed 7 Apr. 2025.

Ávila, Alejandro. *El doblaje*. Madrid : Cátedra, 1997, <http://archive.org/details/eldoblaje0000avil>.

- Ávila Cabrera, José Javier. *The subtitling of offensive and taboo language: a descriptive study*. 2014. UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=44972>.
- Babel*. Directed by Alejandro G. Iñárritu, Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content, 2006.
- Bednarek, Monika. 'The Multifunctionality of Swear/Taboo Words in Television Series'. *Emotion in Discourse*, edited by J. Lachlan Mackenzie and Laura Alba-Juez, John Benjamins Publishing Company, 2019, pp. 29–54, <https://doi.org/10.1075/pbns.302.02bed>.
- Berlitz. *277 Top English Abbreviations from Texting to Acronyms to Slang*. 16 Feb. 2023, <https://www.berlitz.com/blog/texting-english-abbreviations>.
- Bogucki, Łukasz. 'Amateur Subtitling on the Internet'. *Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan UK, 2009, pp. 49–57, [https://doi.org/10.1057/9780230234581\\_4](https://doi.org/10.1057/9780230234581_4).
- . *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research: Third Revised Edition*. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2019, <https://doi.org/10.3726/b15723>.
- Breaking Bad*. High Bridge Productions, Gran Via Productions, Sony Pictures Television, 2009.
- Cambridge University Press & Assessmen. 'No or Not ?' *English Grammar Today*, 2 Apr. 2025, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/no-or-not>.
- Campos, Giovana Cordeiro, and Thais De Assis Azevedo. 'Subtitling for Streaming Platforms: New Techonologies, Old Issues'. *Cadernos de Tradução*, vol. 40, no. 3, Sept. 2020, pp. 222–43, <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p222>.

- Carbonell Basset, Delfín. *An English and Spanish Dictionary of Slang and Unconventional Language: = Diccionario Castellano e Inglés de Argot y Lenguaje Informal*. 1. ed, Ed. del Serbal, 1997.
- Celdrán, Pancracio. *Hablar con corrección*. Ediciones Martínez Roca, 2011.
- Cherry. Directed by Anthony Russo and Joe Russo, The Hideaway Entertainment, AGBO, Kasbah Films, 2021.
- Chesterman, Andrew. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins Publishing Company, 1997, <https://doi.org/10.1075/btl.22>.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Edited by Adam Roberts, Edinburgh University Press, 2014.
- Collins Spanish-English Dictionary. *RAE*. 7 May 2025, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/spanish-english/rae>.
- Council of Europe. 'The CEFR Levels - Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)'. *Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)*, <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages/level-descriptions>. Accessed 26 Feb. 2025.
- Devuap LLC. *Get Started with TypingMind*. <https://docs.typingmind.com/getting-started/get-started-with-typingmind>. Accessed 9 Mar. 2025.
- Díaz Cintas, Jorge, and Aline Remael. *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge, 2020, <https://doi.org/10.4324/9781315674278>.
- Dingemaanse, Mark. 'Interjections'. *The Oxford Handbook of Word Classes*, edited by Eva van Lier, Oxford University Press, 2023, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198852889.013.14>.

- Dollerup, Cay, and Anne Lindegaard, editors. 'Transcultural Language Transfer: Subtitling from a Minority Language'. *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions: Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark, 4-6 June 1993*, J. Benjamins, 1994, <https://doi.org/10.1075/btl.5>.
- Drummond, Rob. *The Linguistic Sophistication of Swearing*. Chartered Institute of Editing and Proofreading (CIEP), Jan. 2020, <https://www.ciep.uk/resource/fact-sheets-free-lss.html>.
- DVD Copy Control Association. *DVD CCA FAQ*. <http://www.dvdcca.org/home/faq>. Accessed 5 Mar. 2025.
- Eldridge, Stephen. 'Profanity'. *Encyclopedia Britannica*, 20 June 2023, <https://www.britannica.com/topic/profanity>.
- Eskola, Sari. 'Untypical Frequencies in Translated Language: A Corpus-Based Study on a Literary Corpus of Translated and Non-Translated Finnish'. *Benjamins Translation Library*, edited by Anna Mauranen and Pekka Kuusimäki, vol. 48, John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 83–99, <https://doi.org/10.1075/btl.48.08esk>.
- European Commission. *Special Eurobarometer 243- Europeans and Their Languages*. 540, European Union, Feb. 2006, p. 181, <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2979>.
- . *Special Eurobarometer 540 - Europeans and Their Languages*. 540, European Union, May 2024, p. 181, <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2979>.
- European Parliament and Council. 'Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the Harmonisation of Certain



- Aspects of Copyright and Related Rights in the Information Society'. *OJ L*, vol. 167, 22 May 2001, <http://data.europa.eu/eli/dir/2001/29/oj/eng>.
- Explosion. *spaCy · Industrial-Strength Natural Language Processing in Python*. <https://spacy.io/>. Accessed 10 Mar. 2025.
- Fernández Dobao, Ana Maria. 'Linguistic and Cultural Aspects of the Translation of Swearing: The Spanish Version of Pulp Fiction'. *Babel (Frankfurt)*, vol. 52, no. 3, 2006, pp. 222–42, <https://doi.org/10.1075/babel.52.3.02fer>.
- Galán, Edu, and Fernando Rapa. 'Historia del insulto: «Mis cojones 33»'. *Yorokobu*, 31 July 2015, <https://yorokobu.es/historia-del-insulto-mis-cojones-33/>.
- Gerber-Morón, Olivia, et al. 'Effects of Screen Size on Subtitle Layout Preferences and Comprehension across Devices'. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, no. 22, 2020, pp. 157–82, <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.157-182>.
- Ghia, Elisa. *Subtitling Matters*. 2012, <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0390-2>.
- Gómez Capuz, Juan. 'La interferencia pragmática del inglés sobre el español en doblajes, telecomedias y lenguaje coloquial: una aportación al estudio del cambio lingüístico en curso'. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, no. 2, 2001, p. 6.
- Gottlieb, Henrik. 'Subtitling: Diagonal Translation'. *Perspectives*, vol. 2, no. 1, Jan. 1994, pp. 101–21, <https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961227>.
- . 'Subtitling: People Translating People'. *Benjamins Translation Library*, edited by Cay Dollerup and Annette Lindegaard, vol. 5, John Benjamins Publishing Company, 1994, p. 261, <https://doi.org/10.1075/btl.5.37got>.

- Gymglish. '50 Different Ways to Use Fuck: Complete Guide with Phrases and Examples'. *The Gymglish Blog*, 22 Oct. 2021, <https://blog.gymglish.com/2021/10/22/50-ways-to-use-fuck>.
- Haiman, John. *Talk Is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*. Oxford University Press, 1998, <http://catdir.loc.gov/catdir/enhancements/fy0724/96040140-b.html>.
- Hengeveld, Kees, and J. Lachlan Mackenzie. 'Functional Discourse Grammar'. *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, edited by Bernd Heine and Heiko Narrog, Oxford University Press, 2015, p. 0, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199677078.013.0015>.
- Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Routledge, 2014, <https://doi.org/10.4324/9781315760469>.
- Ho, Don. *Notepad++*. <https://notepad-plus-plus.org/>. Accessed 9 Mar. 2025.
- . 'Regular Expressions'. *Notepad++ User Manual*, 2020, <https://npp-user-manual.org/docs/searching/#regular-expressions>.
- House, Juliane, editor. *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Palgrave Macmillan UK, 2014, <https://doi.org/10.1057/9781137025487>.
- . *Translation Quality Assessment: Past and Present*. Routledge, 2014, <https://doi.org/10.4324/9781315752839>.
- 'How to Configure a Password-Protected Directory in Plesk - Support Cases from Plesk Knowledge Base'. *Plesk*, 3 July 2023, <https://www.plesk.com/kb/support/how-to-configure-a-password-protected-directory-in-plesk/>.

- Hughes, Geoffrey. *An Encyclopedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in the English-Speaking World*. Routledge, 2015, <https://doi.org/10.4324/9781315706412>.
- IMDb. <https://www.imdb.com/>. Accessed 27 Dec. 2024.
- Islam, Nayeem. 'Everything You Need to Know About Digital Rights Management (DRM)'. *Medium*, 22 Apr. 2024, <https://medium.com/@nomannayeem/everything-you-need-to-know-about-digital-rights-management-drm-a2ad7798aa2b>.
- Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn [Sweden] : [TransEdit HB], 1998, <http://archive.org/details/subtitling0000ivar>.
- Jakobson, Roman. 'On Linguistic Aspects of Translation'. *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, 2013th-10th-01 ed., Harvard University Press, 1959, pp. 232–39, <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>.
- Jefatura del Estado. *Real Decreto-Ley 12/2017, de 3 de Julio, Por El Que Se Modifica El Texto Refundido de La Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado Por El Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril, En Cuanto al Sistema de Compensación Equitativa Por Copia Privada*. Real Decreto-ley 12/2017, 4 July 2017, pp. 56444–54, <https://www.boe.es/eli/es/rdl/2017/07/03/12>.
- JPPT1974. 'My Subtitles I Can't Hear Without My Subtitles'. *R/ScoobyDooMemes*, 24 Mar. 2022, [www.reddit.com/r/ScoobyDooMemes/comments/tn7w5n/my\\_subtitles\\_i\\_cant\\_hear\\_without\\_my\\_subtitles/](http://www.reddit.com/r/ScoobyDooMemes/comments/tn7w5n/my_subtitles_i_cant_hear_without_my_subtitles/).
- 'JustWatch - The Streaming Guide'. *JustWatch*, <https://www.justwatch.com/>. Accessed 8 Mar. 2025.

Juzgado de lo Mercantil nº 08 de Barcelona. *Diligencias Preliminares* - 27/2024 -F.

27 Mar. 2024, pp. 1–8,

<https://www.poderjudicial.es/stfls/TRIBUNALES%20SUPERIORES%20DE%20JUSTICIA/TSJ%20Catalu%C3%B1a/JURISPRUDENCIA/mercantil%208%20AUTO%20aclaraci%C3%B3n%20cardsharing.pdf>.

*Kill Bill: Vol. 1*. Directed by Quentin Tarantino, Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2003.

*Kill Bill: Vol. 2*. Directed by Quentin Tarantino, Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2004.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Edited by Toril Moi, Columbia Univ. Press, 1986.

Krukowski, Ilya. *SRT Files and All You Need to Know about SubRip Subtitles* | *Lokalise Help Center: Documentation and Helpful Resources*.  
<https://docs.lokalise.com/en/articles/5365539-srt-files-and-all-you-need-to-know-about-subrip-subtitles>. Accessed 9 Mar. 2025.

Kuo, Arista Szu-Yu. 'Professional Realities of the Subtitling Industry: The Subtitlers' Perspective'. *Audiovisual Translation in a Global Context*, edited by Rocío Baños Piñero and Jorge Díaz Cintas, Palgrave Macmillan UK, 2015, pp. 163–91, [https://doi.org/10.1057/9781137552891\\_10](https://doi.org/10.1057/9781137552891_10).

---. 'The Tangled Strings of Parameters and Assessment in Subtitling Quality: An Overview'. *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, edited by Łukasz Bogucki and Mikołaj Deckert, Springer International Publishing, 2020, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2>.

Kurniawan, Margaret, and Hiroshi Hara. *What Is Frame Rate and Why Does It Matter in Movie Making?*

<https://www.adobe.com/creativecloud/video/discover/frame-rate.html>. Accessed 9 Mar. 2025.

Lison, Pierre, and Jörg Tiedemann. 'OpenSubtitles2016: Extracting Large Parallel Corpora from Movie and TV Subtitles'. *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'16)*, edited by Nicoletta Calzolari et al., European Language Resources Association (ELRA), 2016, pp. 923–29, <https://aclanthology.org/L16-1147/>.

---. *OPUS Corpora*. <https://opus.nlpl.eu/>. Accessed 5 Mar. 2025.

---. *OPUS Corpus Query (CWB)*.

<https://opus.nlpl.eu/bin/opuscqp.pl?corpus=OpenSubtitles2018;lang=en>.

Accessed 6 Mar. 2025.

Ljung, Magnus. *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*. Palgrave Macmillan, 2010, <https://doi.org/10.1057/9780230292376>.

Llorente Pinto, María Rosario. *¿Qué es el español neutro?* 2006, <http://hdl.handle.net/10366/121976>.

Lopez, Debbie. 'What Language Is Most Similar To Spanish?' *Test Prep Insight*, 6 Jan. 2025, <https://testprepinsight.com/resources/what-language-most-similar-spanish/>.

Love, Robbie. 'Swearing in Informal Spoken English: 1990s–2010s'. *Text & Talk*, vol. 41, no. 5–6, Oct. 2021, pp. 739–62, <https://doi.org/10.1515/text-2020-0051>.

Mackenzie, J. Lachlan. 'The Syntax of an Emotional Expletive in English'. *Emotion in Discourse*, edited by J. Lachlan Mackenzie and Laura Alba-Juez, John Benjamins Publishing Company, 2019, <https://doi.org/10.1075/pbns.302>.

- Marín Gallego, Cristina. *La traducción para el doblaje de películas multilingües: Babel*. 2007. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, <http://hdl.handle.net/10553/4064>.
- Mátalos Suavemente [Killing Them Softly]*. Directed by Andrew Dominik, Plan B Entertainment, 1984 Private Defense Contractors, Annapurna Pictures, 2012.
- McEnery, Anthony, and Zhonghua Xiao. 'Swearing in Modern British English: The Case of Fuck in the BNC'. *Language and Literature*, vol. 13, no. 3, Aug. 2004, pp. 235–68, <https://doi.org/10.1177/0963947004044873>.
- Metsler, Kateryna. 'Top 10 Streaming Services in 2024'. *Simulmedia*, 10 Dec. 2024, <https://www.simulmedia.com/blog/top-10-streaming-services-in-2024>.
- Microsoft. *Free Online Spreadsheet Software: Excel*. <https://www.microsoft.com/en-gb/microsoft-365/excel>. Accessed 5 Apr. 2025.
- Microsoft Support. *Examples of Wildcard Characters*. <https://support.microsoft.com/en-us/office/examples-of-wildcard-characters-939e153f-bd30-47e4-a763-61897c87b3f4>. Accessed 5 Apr. 2025.
- . *REGEXEXTRACT Function*. <https://support.microsoft.com/en-gb/office/regexextract-function-4b96c140-9205-4b6e-9fbe-6aa9e783ff57>. Accessed 5 Apr. 2025.
- Ministerio de Cultura. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril, Por El Que Se Aprueba El Texto Refundido de La Ley de Propiedad Intelectual, Regularizando, Aclarando y Armonizando Las Disposiciones Legales Vigentes Sobre La Materia. (Updated 20 Mar. 2022)*. Real Decreto Legislativo 1/1996, 22 Apr. 1996, pp. 14369–96, <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1>.
- Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática. *Real Decreto 209/2023, de 28 de Marzo, Por El Que Se Establecen La*

*Relación de Equipos, Aparatos y Soportes Materiales Sujetos al Pago de La Compensación Equitativa Por Copia Privada, Las Cantidades Aplicables a Cada Uno de Ellos y La Distribución Entre Las Distintas Modalidades de Reproducción, Previstas En El Artículo 25 Del Texto Refundido de La Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado Por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril.* Real Decreto 209/2023, 29 Mar. 2023, pp. 45742–50,  
<https://www.boe.es/eli/es/rd/2023/03/28/209>.

Miquel Cortés, Consuelo. ‘La Traducción de Los Disfemismos En La Subtitulación Del Inglés al Español Peninsular y El Español Neutro’. *Congreso Internacional de Traducción Especializada, I*, CD-ROM, 2006,  
<http://biblio.traductores.org.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=5943>.

Moran, Siobhan. ‘The Effect of Linguistic Variation on Subtitle Reception’. *Eye Tracking in Audiovisual Translation*, edited by Elisa Perego, Aracne, 2012,  
<http://dx.doi.org/10.13140/2.1.4680.5446>.

Moura, Willian. ‘The Subtitling of Swearing: A Pilot Reception Study’. *Languages*, vol. 9, no. 5, 5, May 2024, p. 184, <https://doi.org/10.3390/languages9050184>.

Munday, Jeremy, et al. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 5th ed., Routledge, 2022, <https://doi.org/10.4324/9780429352461>.

Muñoz, Carmen. ‘The Role of Age and Proficiency in Subtitle Reading. An Eye-Tracking Study’. *System*, vol. 67, July 2017, pp. 77–86,  
<https://doi.org/10.1016/j.system.2017.04.015>.

Netflix, Inc. ‘Spanish (Latin America & Spain) Timed Text Style Guide’. *Netflix | Partner Help Center*, 26 Dec. 2024, <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Spanish-Latin-America-Spain-Timed-Text-Style-Guide>.

- . 'Timed Text Style Guide: General Requirements'. *Netflix | Partner Help Center*, 12 Jan. 2025, <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>.
- Neves, Josélia. 'Interlingual Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing'. *Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan UK, 2009, pp. 151–69, [https://doi.org/10.1057/9780230234581\\_12](https://doi.org/10.1057/9780230234581_12).
- Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. 2007th ed., Shanghai Foreign Language Education Press, 1964.
- NLTK Project. *NLTK :: Natural Language Toolkit*. <https://www.nltk.org/>. Accessed 10 Mar. 2025.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2<sup>a</sup> ed., Rodopi, 2005.
- Nordquist, Richard. 'What Is a Text in Linguistics?' *ThoughtCo*, 3 July 2019, <https://www.thoughtco.com/text-language-studies-1692537>.
- Nornes, Abé Mark. 'For an Abusive Subtitling'. *Film Quarterly*, vol. 52, no. 3, Apr. 1999, pp. 17–34, <https://doi.org/10.2307/1213822>.
- O'Driscoll, Jim. *Offensive Language: Taboo, Offence and Social Control*. Bloomsbury Academic, 2020, <https://doi.org/10.5040/9781350169708>.
- Olsson, Nikolaj Lynge. *Subtitle Edit*. <https://www.nikse.dk/subtitleedit>. Accessed 9 Mar. 2025.
- OpenAI. *GPT-4*. <https://openai.com/index/gpt-4/>. Accessed 9 Mar. 2025.
- . *OpenAI Platform*. <https://platform.openai.com>. Accessed 9 Mar. 2025.
- OpenSubtitles.org. *Disclaimer*. <https://www.opensubtitles.org/en/disclaimer>. Accessed 5 Mar. 2025.



- . *DMCA*. <https://www.opensubtitles.org/en/dmca>. Accessed 5 Mar. 2025.
- . *Statistics*. 5 Mar. 2025,  
[https://www.opensubtitles.org/en/statistics#subtitles\\_by\\_lang](https://www.opensubtitles.org/en/statistics#subtitles_by_lang).
- Outlander*. Tall Ship Productions, Story Mining & Supply Co., Left Bank Pictures, 2014.
- PacificDisc. *Blu-Ray Replication*. <https://pacificdisc.com/PricingBluRay.html>. Accessed 4 Mar. 2025.
- Payne, Laura. 'Received Pronunciation'. *Encyclopædia Britannica*, 17 Jan. 2025, <https://www.britannica.com/topic/Received-Pronunciation>.
- Pedersen, Jan. 'From Old Tricks to Netflix: How Local Are Interlingual Subtitling Norms for Streamed Television?' *Journal of Audiovisual Translation*, vol. 1, no. 1, 1, Nov. 2018, pp. 81–100, <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.46>.
- . *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. John Benjamins Publishing Company, 2011, <https://doi.org/10.1075/btl.98>.
- . 'The FAR Model: Assessing Quality in Interlingual Subtitling'. *The Journal of Specialised Translation*, no. 28, 2017, pp. 210–29.
- Pérez-Reverte, Arturo. 'Cuestión de Cojones'. *Artículos de Arturo Pérez-Reverte*, domingo, de abril de 1998, <https://arturoperez-reverte.blogspot.com/search/label/1998-17%20Cuesti%C3%B3n%20de%20cojones>.
- Ponsonnet, Maïa. 'Do Linguistic Properties Influence Expressive Potential? The Case of Two Australian Diminutives (Gunwinyguan Family)'. *Anthropological Linguistics*, vol. 60, no. 2, 2019, pp. 157–90, <https://doi.org/10.1353/anl.2019.0002>.

- Python Software Foundation. 'Applications for Python'. *Python.Org*,  
<https://www.python.org/about/apps/>. Accessed 9 Mar. 2025.
- . 'CSV File Reading and Writing'. *Python Documentation*,  
<https://docs.python.org/3/library/csv.html>. Accessed 9 Mar. 2025.
- RAE. 'no'. «*Diccionario panhispánico de dudas*», 19 Jan. 2024,  
<https://www.rae.es/dpd/no>.
- Rica Peromingo, Juan Pedro. 'La Traducción de Marcadores Discursivos (DM) Inglés-Español En Los Subtítulos de Películas: Un Estudio de Corpus'. *The Journal of Specialised Translation*, no. 21, Jan. 2014, pp. 177–99.
- Romero-Fresco, Pablo, and Juan Martínez Pérez. 'Accuracy Rate in Live Subtitling: The NER Model'. *Audiovisual Translation in a Global Context*, edited by Rocío Baños Piñero and Jorge Díaz Cintas, Palgrave Macmillan UK, 2015, pp. 28–50,  
[https://doi.org/10.1057/9781137552891\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137552891_3).
- Romey, Jared, and Diana Caballero. 'COJONES: 33 Phrases With the Most Important Spanish Slang Word in Spain'. *Speaking Latino*,  
<https://www.speakinglatino.com/cojones-the-most-important-word-in-spain/>.  
 Accessed 8 Apr. 2025.
- Rotten Tomatoes. *Best TV Shows*. Feb. 2025,  
[https://www.rottentomatoes.com/browse/tv\\_series/browse/sort:popular](https://www.rottentomatoes.com/browse/tv_series/browse/sort:popular).
- Schäferhoff, Nick. '5 Hardest Languages to Translate (And What Makes Them Difficult)'. *TranslatePress*, 16 Nov. 2023, <https://translatepress.com/hardest-language-to-translate/>.
- Seager, Susan. 'Why Stephen Colbert Won't End the FCC's Freaking Ban on "7 Dirty Words"'. *TheWrap*, 9 May 2017, <https://www.thewrap.com/stephen-colbert-fcc-ban-7-dirty-words-carlin-wont-end/>.

- Sheidlower, Jesse. *The F-Word*. E-book Ed., Oxford University Press, 2009.
- Shogun*. DNA Films, FX Productions, Gate 34 Productions, 2024.
- Signum International AG. *EF English Proficiency Index (EPI)*.  
<https://www.ef.com/wwen/epi/>. Accessed 26 Feb. 2025.
- . *Spain*. 2024, <https://www.ef.com/wwen/epi/regions/europe/spain/>.
- Sokoli, Stavroula. 'Subtitling Norms in Greece and Spain'. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, edited by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan UK, 2009, pp. 36–48,  
[https://doi.org/10.1057/9780230234581\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230234581_3).
- Szarkowska, Agnieszka. 'Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing'. *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, 2020, p. 739, [https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2\\_13](https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_13).
- Szarkowska, Agnieszka, and Lidia Bogucka. 'Six-Second Rule Revisited: An Eye-Tracking Study on the Impact of Speech Rate and Language Proficiency on Subtitle Reading'. *Translation, Cognition & Behavior*, vol. 2, no. 1, Mar. 2019, pp. 101–24, <https://doi.org/10.1075/tcb.00022.sza>.
- Szarkowska, Agnieszka, and Olivia Gerber-Morón. 'Viewers Can Keep up with Fast Subtitles: Evidence from Eye Movements'. *PLOS ONE*, vol. 13, no. 6, June 2018, p. e0199331, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199331>.
- Szarkowska, Agnieszka, et al. *Reading Subtitles across Devices: A Study into the Differences in Reading Patterns of People Watching Subtitled Videos on Smartphone, Tablet and Computer Screen*, Conference Paper Presented at the *International Conference on Eyetracking and Applied Linguistics*. 2015, pp. 21–22, <https://www.slideshare.net/slideshow/reading-subtitles-across-devices-a->

[study-into-the-differences-in-reading-patterns-of-people-watching-subtitled-videos-on-smartphone-tablet-and-computer-screen/53680263](#).

The University of Arizona. *Knowledge Map*.

<https://kmap.arizona.edu/map/topics/linguistic%20features>. Accessed 16 Feb. 2025.

Tiedemann, Jorg. 'Improved Sentence Alignment for Movie Subtitles'. *International Conference Recent Advances in Natural Language Processing*, 2007, pp. 582–88, <http://lml.bas.bg/ranlp2007/proceedings.htm>.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. 2nd ed., vol. 100, John Benjamins, 2012, <https://doi.org/10.1075/btl.100>.

Tveit, Jan-Emil. 'Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited'. *Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan UK, 2009, pp. 85–96, [https://doi.org/10.1057/9780230234581\\_7](https://doi.org/10.1057/9780230234581_7).

Valdeón García, Roberto A. 'Transgressions in the foreign language: taboo subjects, offensive language and euphemisms for Spanish learners of English.' *Babel – AFIAL : Aspectos de Filología Inglesa e Alemá*, no. 9, 9, 2000, pp. 25–62.

Valenzuela Manzanares, Javier, and Ana María Rojo López. 'Sobre la traducción de las palabras tabú'. *Revista de investigación lingüística (RIL)*, vol. 3, no. 1, 2000, pp. 207–20.

Volansky, Vered, et al. 'On the Features of Translationese'. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 30, no. 1, Apr. 2015, pp. 98–118, <https://doi.org/10.1093/llc/fqt031>.

Volmar, Victor. 'Foreign Versions'. *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers 1950-11: Vol 55 Iss 5*, Society of Motion Picture and

Television, 1950, pp. 536–46, [http://archive.org/details/sim\\_smpte-motion-imaging-journal\\_1950-11\\_55\\_5](http://archive.org/details/sim_smpte-motion-imaging-journal_1950-11_55_5).

Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. 3rd ed, Longman, 2011, <https://doi.org/10.4324/9781315833507>.

Wikipedia contributors. 'List of Films That Most Frequently Use the Word *Fuck*'. *Wikipedia*, 6 Dec. 2024. *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List of films that most frequently use the word fuck&oldid=1261448332](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_films_that_most_frequently_use_the_word_fuck&oldid=1261448332).

Wray, Alison. *Formulaic Language and the Lexicon*. Cambridge University Press, 2002, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511519772>.

Xavier, Catarina. 'A Three-Layered Typology for the Subtitling of Taboo: A Corpus-Based Proposal of Methods, Strategies, and Techniques'. *Babel. Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation*, vol. 68, no. 4, Nov. 2022, pp. 586–609, <https://doi.org/10.1075/babel.00283.xav>.

---. 'On Norms and Taboo: An Analysis of Professional Subtitling through Data Triangulation'. *Target Online*, vol. 34, no. 1, 2022, pp. 67–97, <https://doi.org/10.1075/target.20020.xav?locatt=mode:legacy>.

*Yo Soy Dolemite [Dolemite Is My Name]*. Directed by Craig Brewer, Davis Entertainment, Netflix, 2019.

## Anexo I: Estudios de caso del lenguaje soez en la subtitulación

- Ávila Cabrera, José Javier. 'Subtitling Multilingual Films : The Case of Inglourious Basterds'. *RAEL: Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, no. 12, 2013, pp. 87–100, <https://editum.aesla.org.es/RAEL/issue/view/28>.
- Ávila-Cabrera, José Javier. 'An Account of the Subtitling of Offensive and Taboo Language in Tarantino's Screenplays'. *Sendebär*, vol. 26, Nov. 2015, pp. 37–56, <https://doi.org/10.30827/sendebär.v26i0.2501>.
- . 'Once Upon a Time in Hollywood: Analysis of Dubbed and Subtitled Insults into European Spanish'. *Journal of Pragmatics*, vol. 217, Nov. 2023, pp. 188–98, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2023.09.019>.
- . 'Subtitling Tarantino's offensive and taboo dialogue exchanges into European Spanish: the case of Pulp Fiction'. *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 10, July 2015, pp. 1–11, <https://doi.org/10.4995/rlyla.2015.3419>.
- . 'The Subtitling of Offensive and Taboo Language into Spanish of Inglourious Basterds: A Case Study'. *Babel*, vol. 62, no. 2, Jan. 2016, pp. 211–32, <https://doi.org/10.1075/babel.62.2.03avi>.
- . 'The treatment of offensive and taboo terms in the subtitling of Reservoir Dogs into Spanish'. *TRANS: Revista de Traductología*, no. 20, 2016, pp. 25–40, <https://doi.org/10.24310/TRANS.2016.v0i20.3145>.
- Blázquez García, Elena. *La Traducción al Español Del Lenguaje Soez de Películas Americanas*. 2017, <http://hdl.handle.net/10553/93607>.
- Campos, Giovana Cordeiro, and Thais De Assis Azevedo. 'Subtitling for Streaming Platforms: New Technologies, Old Issues'. *Cadernos de Tradução*, vol. 40, no. 3, Sept. 2020, pp. 222–43, <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p222>.

- Casas Tello, Sonia. 'Calcos lingüísticos y fraseológicos en el lenguaje audiovisual: el caso de Pulp Fiction'. *Fòrum de Recerca*, no. 3, 1997, pp. 33–47, <http://hdl.handle.net/10234/80350>.
- Català Grimalt, Laura. *Análisis descriptivo de la traducción del lenguaje soez en el doblaje de Pulp Fiction*. 2017. Universitat Oberta de Catalunya. [openaccess.uoc.edu](https://openaccess.uoc.edu), <https://openaccess.uoc.edu/handle/10609/65486>.
- Díaz-Pérez, Francisco Javier. 'Translating Swear Words from English into Galician in Film Subtitles: A Corpus Based Study'. *Babel: Revue Internationale de La Traduction/International Journal of Translation*, vol. 66, no. 3, Jan. 2020, pp. 393–419, <https://doi.org/10.1075/babel.00162.dia>.
- Fernández Dobao, Ana Maria. 'Linguistic and Cultural Aspects of the Translation of Swearing: The Spanish Version of Pulp Fiction'. *Babel (Frankfurt)*, vol. 52, no. 3, 2006, pp. 222–42, <https://doi.org/10.1075/babel.52.3.02fer>.
- Fernández Fernández, María Jesús. 'Screen Translation. A Case Study: The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish'. *Translation Journal*, vol. 10, no. 3, July 2006, <http://www.bokorlang.com/journal/37swear.htm>.
- Fernández, María Jesús Fernández. 'The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish'. *New Trends in Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz Cintas, Multilingual Matters, 2009, pp. 210–25, <https://doi.org/10.21832/9781847691552-017>.
- Filmer, Denise. 'The "Gook" Goes "Gay" Cultural Interference in Translating Offensive Language'. *inTRAlinea*, vol. 14, 2012, <http://www.intralinea.org/archive/article/1829>.

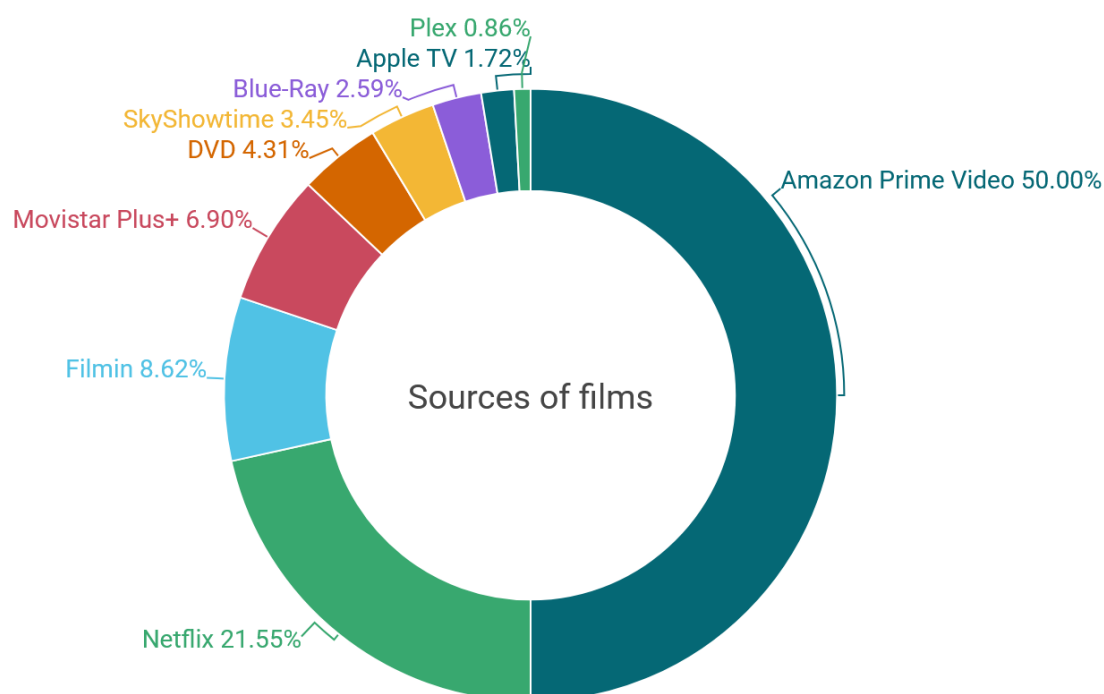
- Fonte Sánchez, Carla. *Nombrando lo innombrable : el lenguaje ofensivo y tabú en Big Mouth y su traducción para doblaje*. 2021. Universidad Autónoma de Barcelona, <https://ddd.uab.cat/record/264619>.
- Gallardo Ferrer, Nuria. *Jodida traducción: estudio descriptivo del doblaje de fuck en El lobo de Wall Street*. 2019. Universitat Pompeu Fabra, <http://repositori.upf.edu/handle/10230/52895>.
- Miquel Cortés, Consuelo. 'La Traducción de Los Disfemismos En La Subtitulación Del Inglés al Español Peninsular y El Español Neutro'. *Congreso Internacional de Traducción Especializada, I*, CD-ROM, 2006, <http://biblio.traductores.org.ar/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=5943>.
- Pérez Fernández, Lucila María. 'Traducir la carga pragmática del lenguaje soez en las películas de animación dirigidas a adultos'. *El devenir de la lingüística y la cultura: un estudio interdisciplinar sobre lengua, literatura y traducción*, 1st ed., Dykinson, 2022, pp. 1533–53, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8473927>.
- Pérez Gómez, Lidia. *Las Palabras Tabú y Su Traducción: Análisis de Las f-Words En El Lobo de Wall Street*. 2017. Universidad de Valladolid, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27687>.
- Pérez Rodríguez, Vanessa, Cristina Huertas Abril, et al. 'Análisis del cambio de tipo de lenguaje soez u ofensivo en la traducción inglés-español de Breaking Bad'. *TRANS: revista de traductología*, no. 24, 2020, pp. 91–109, <https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.8292>.
- Pérez Rodríguez, Vanessa, María Elena Gómez Parra, et al. 'Análisis del cambio gramatical del lenguaje soez u ofensivo en la traducción inglés-español de



- Breaking Bad'. *SKOPOS. Revista Internacional de Traducción e Interpretación*, vol. 11, 2020, pp. 1–17, <https://doi.org/10.21071/skopos.v11i.12786>.
- Pujol, Dídac, and Universitat Pompeu Fabra. 'The Translation and Dubbing of "Fuck" into Catalan: The Case of From Dusk till Dawn'. *Journal of Specialised Translation*, no. 6, 2006, pp. 121–33, [https://jostrans.soap2.ch/issue06/issue06\\_toc.php](https://jostrans.soap2.ch/issue06/issue06_toc.php).
- Reategui Guevara, Luciana Alejandra. *Traducción del lenguaje ofensivo en la subtitulación al español de la película Neighbors*. 2019. Universidad César Vallejo, <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/40104>.
- Rodríguez Iglesias, Rosana. *El tratamiento del lenguaje tabú en la traducción audiovisual: análisis del doblaje de la película El lobo de Wall Street*. 2017. Universidad de Salamanca, <https://gredos.usal.es/handle/10366/158230>.
- Sánchez Valiente, Celia. *La subtitulación inglés-español del lenguaje soez y tabú en la película 'Precious'*. 2019. Universidad de Alicante, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/93327>.
- Sokoli, Stavroula. 'Subtitling Norms in Greece and Spain'. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, edited by Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan UK, 2009, pp. 36–48, [https://doi.org/10.1057/9780230234581\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230234581_3).
- Soler Pardo, Betlem. 'Traducción y doblaje: análisis de "fuck" y su traducción al español en "Jackie Brown"'. *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, no. 6, 2013, pp. 127–39, <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi6.11524>.
- Torres Ortún, David. 'La «jodida» traducción de Los Odiosos Ocho'. *NOSOPRANO*, 1 Feb. 2016, <https://www.nosoprano.org/odiososocho160201/>.

## Anexo II: Fuentes de las películas y subtítulos

Streaming platform	URL
Amazon Prime Video	<a href="https://www.primevideo.com/">https://www.primevideo.com/</a>
Filmin	<a href="https://www.filmin.es/">https://www.filmin.es/</a>
Movistar Plus+	<a href="https://www.movistarplus.es/">https://www.movistarplus.es/</a>
Netflix	<a href="https://www.netflix.com/">https://www.netflix.com/</a>
SkyShowtime	<a href="https://www.skyshowtime.com/">https://www.skyshowtime.com/</a>



Film Title	Source
30 Minutos O Menos [30 Minutes or Less]	Amazon Prime Video
8 millas [8 Mile]	* <sup>40</sup> Movistar Plus+
Abigail	*Filmin
Alpha Dog	Blu-Ray (Amazon)
American History X	Netflix
American Honey	Amazon Prime Video

<sup>40</sup> The streaming platforms *Filmin*, *Movistar+* and *Plex* do not provide subtitles for the English original versions. In those cases, the English subtitles obtained from OpenSubtitles.org could not be verified. See 3.1.2 *Gaining access to the films and subtitles* for more details.

Amor a quemarropa [True Romance]	Amazon Prime Video
Anora	Amazon Prime Video
Babylon	Netflix
Bad Santa 2	SkyShowtime
Black Friday [Thanksgiving]	*Movistar Plus+
Black Mass: Estrictamente criminal [Black Mass]	Amazon Prime Video
Blue Collar	*Filmin
Boogie Nights	*Filmin
Bully	DVD (Amazon)
Casino	*Movistar Plus+
Cherry	Apple TV
Clerks II	Amazon Prime Video
Clockers (Camellos) [Clockers]	Amazon Prime Video
Coffee & Kareem	Netflix
Contraband	*Movistar Plus+
Crank Veneno en la sangre [Crank]	Amazon Prime Video
Crank: Alto voltaje [Crank: High Voltage]	Amazon Prime Video
Crimen desorganizado [Made]	Amazon Prime Video
Cruce de caminos [The Place Beyond the Pines]	Amazon Prime Video
Cuerpos especiales [The Heat]	Amazon Prime Video
Desmadre de padre [That's My Boy]	Netflix
Despierta la furia [Wrath of Man]	Amazon Prime Video
Día de patriotas [Patriots Day]	Netflix
Diamantes en bruto [Uncut Gems]	Blu-Ray (Amazon)
Dirty Grandpa	*Movistar Plus+
Distrito 9 [District 9]	SkyShowtime
Dolor y dinero [Pain & Gain]	Netflix
Donnie Brasco	Netflix
Dos policías rebeldes II [Bad Boys II]	Netflix
El clan de los irlandeses [State of Grace]	DVD OpenSubtitles.org
El gran Lebowski [The Big Lebowski]	*Filmin
El indomable Will Hunting [Good Will Hunting]	Amazon Prime Video
El lobo de Wall Street [The Wolf of Wall Street]	Netflix
El precio del poder [Scarface]	*Filmin
El proyecto de la bruja de Blair [The Blair Witch Project]	Amazon Prime Video
El taller [Small Engine Repair]	Amazon Prime Video
El único superviviente [Lone Survivor]	Netflix
En el nombre del padre [In the Name of the Father]	*Filmin
En los 90 [Mid90s]	Amazon Prime Video
Filth, el sucio [Filth]	DVD
Four Rooms	Amazon Prime Video
Free Fire	Amazon Prime Video
Get Rich or Die Tryin'	Amazon Prime Video

Goon: Last of the Enforcers	Netflix
Grindhouse: Planet Terror [Planet Terror]	*Movistar Plus+
¿Hacemos una porno? [Zack and Miri Make a Porno]	DVD
Haz lo que debas [Do the Right Thing]	*Filmin
Hazme reír [Funny People]	Amazon Prime Video
Hoffa un pulso al poder [Hoffa]	*Filmin
Hostel 3: De vuelta al horror [Hostel: Part III]	Amazon Prime Video
Infiltrados [The Departed]	Netflix
Infiltrados en la universidad [22 Jump Street]	Amazon Prime Video
InterMission [Intermission]	DVD
Jarhead El infierno espera [Jarhead]	Netflix
Jay y Bob el Silencioso contraatacan [Jay and Silent Bob Strike Back]	Amazon Prime Video
Juego de armas [War Dogs]	Netflix
Juego de asesinos [Copshop]	Amazon Prime Video
Juego limpio [Fair Play]	Netflix
Juerga hasta el fin [This Is the End]	*Movistar Plus+
La bala de Dios [God Is a Bullet]	*Movistar Plus+
La cabra [Goat]	Amazon Prime Video
La Fiesta De Las Salchichas [Sausage Party]	Amazon Prime Video
La ley de la calle [Dirty]	Amazon Prime Video
La prueba del crimen [Running Scared]	Amazon Prime Video
Layer Cake: Crimen organizado [Layer Cake]	*Movistar Plus+
Legend	Amazon Prime Video
Lo que hay dentro [It's What's Inside]	Netflix
Los amos de Brooklyn [Brooklyn's Finest]	*Filmin
Los instigadores [The Instigators]	Apple TV
Los renegados del diablo [The Devil's Rejects]	Amazon Prime Video
Los segundones [The Underdogs]	Amazon Prime Video
Los tres reyes malos [The Night Before]	Netflix
Magic Mike	Blu-Ray (Amazon)
Magnolia	Amazon Prime Video
Malcolm & Marie	Netflix
Malditos vecinos [Neighbors]	Amazon Prime Video
Mátalos suavemente [Killing Them Softly]	*Movistar Plus+
Monster	Amazon Prime Video
Muerte, muerte, muerte [Bodies Bodies Bodies]	Amazon Prime Video
Nacido el cuatro de julio [Born on the Fourth of July]	Amazon Prime Video
Nación salvaje [Assassination Nation]	Amazon Prime Video
Negocios sucios [The 51st State]	Amazon Prime Video
Noche de marcha [21 & Over]	Amazon Prime Video
Papás a la antigua [Old Dads]	Netflix
Pelea de profes [Fist Fight]	Amazon Prime Video
Perdona que te moleste [Sorry to Bother You]	Amazon Prime Video
Platoon	*Filmin

Project X	Amazon Prime Video
Pulp Fiction	Netflix
Red Rocket	Amazon Prime Video
Reservoir Dogs	Amazon Prime Video
Road House. De profesión: duro [Road House]	Amazon Prime Video
Sabotage	*Movistar Plus+
Silk Road: atrapado en la dark web [Silk Road]	Amazon Prime Video
Sin tregua [End of Watch]	Amazon Prime Video
Skin	Amazon Prime Video
Snatch. Cerdos y diamantes [Snatch]	*Movistar Plus+
Straight Outta Compton	SkyShowtime
Studio 666	Amazon Prime Video
Superfumados [Pineapple Express]	Amazon Prime Video
Supersalidos [Superbad]	Netflix
Swearnet	Netflix
The Commitments	Amazon Prime Video
The Fighter	Amazon Prime Video
The Outpost	*Movistar Plus+
The Town: Ciudad de ladrones [The Town]	Amazon Prime Video
The Wall	Amazon Prime Video
Tigerland	*Plex
Todo el día y una noche [All Day and a Night]	Amazon Prime Video
Todos queremos algo [Everybody Wants Some!!]	Netflix
Trainspotting	Amazon Prime Video
Una historia del Bronx [A Bronx Tale]	Amazon Prime Video
Uno de los nuestros [Goodfellas]	*Movistar Plus+
Vida perra [Strays]	SkyShowtime
Wheelman	Netflix
Yo soy Dolemite [Dolemite Is My Name]	Netflix

### **Anexo III: Películas que comparten *spotting* (códigos de tiempo)**

- 8 millas [8 Mile]
- 30 Minutos O Menos [30 Minutes or Less]
- Desmadre de padre [That's My Boy]
- Dirty Grandpa
- Filth, el sucio [Filth]
- Free Fire
- Goon: Last of the Enforcers
- Grindhouse: Planet Terror [Planet Terror]
- Hostel 3: De vuelta al horror [Hostel: Part III]
- Infiltrados en la universidad [22 Jump Street]
- La Fiesta De Las Salchichas [Sausage Party]
- Muerte, muerte, muerte [Bodies Bodies Bodies]
- Todo el día y una noche [All Day and a Night]
- Wheelman

## Anexo IV: Traducciones de *fuck* localizadas en el corpus

El CSV con el número de usos, regex usado para encontrar las muestras, el original, clasificación del uso de *fuck*, traducción de ejemplo, estrategia de traducción, código de tiempo, título en español, título original, año de estreno y género está disponible en este enlace: <https://tofiess.org.es/csv/translation-memory>.

Solo se incluye un ejemplo representativo por cada traducción diferente.

Translation memory	Uses	Translation memory	Uses
joder	3970	una/la leche	16
puto	3723	panda de	16
coño	1849	flipar con/flipante	16
mierda	1342	la madre que [pron] parió	15
cabrón	811	tomar el pelo	15
follar	649	estar mal de/irse la olla	14
cojón	646	echando/cagando leches	14
que [pron] den	454	fastidiar	13
hijo de puta	368	hijo de perra	13
hostia	322	carajo	12
capullo	220	jugarla	11
cagarla	215	la madre que [pron] parió	11
por (el) culo	215	ponerse/estar ciego	10
Gilipollas	197	tonto del culo	7
cagarse en [vt]	180	pasar de puta madre/puta pena/cojones	7
hijoputa	164	[pron] la pela	6
tirarse a [n]	137	irse la pinza	6
maldito	133	leches	6
estar de coña/una coña	108	copón	5
idiota	85	hasta el culo	5
imbécil	84	dar/tomar por saco	4
mamón/manonazo	72	cepillarse a alguien	4
[pron] la suda	44	hecho polvo	4
pirado	37	putear	4
acojonar	32	hasta el cuello	4
(que) te cagas	31	para cagarse	4
vacilar	28	cacho (pedazo de)	4
(echar/tener) un polvo	28	de narices	3
pasar de <sup>41</sup>	25	traérsela floja	3

---

<sup>41</sup> ignorar

colocarse/colocón	23	tener huevos	3
reventar	21	porculizar/porculismo/porculero	3
pedazo de	19	petar (éxito)	3
puñetero	19	condenado/condenadamente	2
pillar/llevar/cogerse un pedo	17	ir/hacer de culo	2
del nabo	2	mojar el churro	1
encular	2	mongolo	1
un marrón	2	marear la perdiz	1
de [x] pares de huevos/cojones	2	de tres al cuarto	1
buscar las cosquillas	2	dar la brasa	1
moler a palos	2	ñacañaca	1
zumbarse a alguien	2	meter doblada	1
mandar huevos	1	meter la gamba	1
pillar cacho	1	paja mental	1
empotrador	1	por donde [pron] quepa	1
dar la murga	1	desplumar a alguien	1



## **Anexo V: Filmografía**

*8 Millas [8 Mile]*. Directed by Curtis Hanson, Imagine Entertainment, Interscope Films, Mikona Productions GmbH & Co. KG, 2003.

*30 Minutos O Menos [30 Minutes or Less]*. Directed by Ruben Fleischer, Columbia Pictures, Media Rights Capital (MRC), Red Hour Films, 2011.

*Abigail*. Directed by Matt Bettinelli-Olpin and Tyler Gillett, Project X Entertainment, Québec Production Services Tax Credit, Radio Silence Productions, 2024.

*Alpha Dog*. Directed by Nick Cassavetes, Sidney Kimmel Entertainment, A-Mark Entertainment, Alpha Dog LLC, 2007.

*American History X*. Directed by Tony Kaye, New Line Cinema, Savoy Pictures, The Turman-Morrissey Company, 1999.

*American Honey*. Directed by Andrea Arnold, Maven Pictures, Film4, KC Film Office, 2016.

*Amor a Quemarropa [True Romance]*. Directed by Tony Scott, Morgan Creek Entertainment, Davis-Films, August Entertainment, 1993.

*Anora*. Directed by Sean Baker, Cre Film, FilmNation Entertainment, 2024.

*Babylon*. Directed by Damien Chazelle, Paramount Pictures, C2 Motion Picture Group, Marc Platt Productions, 2023.

*Bad Santa 2*. Directed by Mark Waters, Broad Green Pictures, Ingenious Media, Miramax, 2016.

*Black Friday [Thanksgiving]*. Directed by Eli Roth, TriStar Pictures, Spyglass Media Group, Ethereal Visage Productions, 2023.

*Black Mass: Estrictamente Criminal [Black Mass]*. Directed by Scott Cooper, Cross Creek Pictures, RatPac-Dune Entertainment, Grisbi Productions, Le, 2015.

*Blue Collar*. Directed by Paul Schrader, TAT Communications Company, 1978.

*Boogie Nights*. Directed by Paul Thomas Anderson, New Line Cinema, Lawrence Gordon Productions, Ghoulardi Film Company, 1998.

*Bully*. Directed by Larry Clark, StudioCanal, Lionsgate Films, Muse Productions, 2003.

*Casino*. Directed by Martin Scorsese, Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises, 1996.

*Cherry*. Directed by Anthony Russo and Joe Russo, The Hideaway Entertainment, AGBO, Kasbah Films, 2021.

*Clerks II*. Directed by Kevin Smith, The Weinstein Company, View Askew Productions, 2006.

*Clockers (Camellos) [Clockers]*. Directed by Spike Lee, Universal Pictures, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1995.

*Coffee & Kareem*. Directed by Michael Dowse, Pacific Electric Picture Company, 2020.

*Contraband*. Directed by Baltasar Kormákur, Universal Pictures, Relativity Media, Working Title Films, 2012.

*Crank: Alto Voltaje [Crank: High Voltage]*. Directed by Mark Neveldine and Brian Taylor, Lionsgate Films, Lakeshore Entertainment, RadicalMedia, 2009.

*Crank Veneno En La Sangre [Crank]*. Directed by Mark Neveldine and Brian Taylor, Lakeshore Entertainment, Lionsgate, RadicalMedia, 2006.

*Crimen Desorganizado [Made]*. Directed by Jon Favreau, Artisan Entertainment, Cardiff Giant Productions, Resnick Interactive Development, 2001.

*Cruce de Caminos [The Place Beyond the Pines]*. Directed by Derek Cianfrance, Sidney Kimmel Entertainment, Electric City Entertainment, Verisimilitude, 2013.

*Cuerpos Especiales [The Heat]*. Directed by Paul Feig, Twentieth Century Fox, Chernin Entertainment, TSG Entertainment, 2013.

*Desmadre de Padre [That's My Boy]*. Directed by Sean Anders, Columbia Pictures, Happy Madison Productions, Relativity Media, 2012.

*Despierta La Furia [Wrath of Man]*. Directed by Guy Ritchie, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Miramax, CAA Media Finance, 2021.

*Día de Patriotas [Patriots Day]*. Directed by Peter Berg, CBS Films, Lionsgate, TIK Films, 2017.

*Diamantes En Bruto [Uncut Gems]*. Directed by Benny Safdie and Josh Safdie, A24, Elara Pictures, IAC Films, 2020.

*Dirty Grandpa*. Directed by Dan Mazer, Lionsgate Films, BillBlock Media, QED International, 2022.

*Distrito 9 [District 9]*. Directed by Neill Blomkamp, TriStar Pictures, Block / Hanson, WingNut Films, 2009.

*Dolor y Dinero [Pain & Gain]*. Directed by Michael Bay, Paramount Pictures, De Line Pictures, Phoenix International, 2013.

*Donnie Brasco*. Directed by Mike Newell, Mandalay Entertainment, Baltimore Pictures, Mark Johnson Productions, 1997.

*Dos Policías Rebeldes II [Bad Boys II]*. Directed by Michael Bay, Columbia Pictures, Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films, 2003.

*El Clan de Los Irlandeses [State of Grace]*. Directed by Phil Joanou, Cinehaus, Orion Pictures, The Rank Organisation, 1990.

*El Gran Lebowski [The Big Lebowski]*. Directed by Joel Coen and Ethan Coen, Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, 1998.

*El Indomable Will Hunting [Good Will Hunting]*. Directed by Gus Van Sant, Miramax, Lawrence Bender Productions, Be Gentlemen Limited Partnership, 1998.

*El Lobo de Wall Street [The Wolf of Wall Street]*. Directed by Martin Scorsese, Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions, 2014.

*El Precio Del Poder [Scarface]*. Directed by Brian De Palma, Universal Pictures, Martin Bregman Productions, 1984.

*El Proyecto de La Bruja de Blair [The Blair Witch Project]*. Directed by Daniel Myrick and Eduardo Sánchez, Haxan Films, 1999.

*El Taller [Small Engine Repair]*. Directed by John Pollono, Canopy Media Partners, Story Factory SER, Tapestry Films, 2022.

*El Único Superviviente [Lone Survivor]*. Directed by Peter Berg, Film 44, Emmett/Furla Oasis Films, Spikings Entertainment, 2014.

*En El Nombre Del Padre [In the Name of the Father]*. Directed by Jim Sheridan, Hell's Kitchen Films, Universal Pictures, 1994.

*En Los 90 [Mid90s]*. Directed by Jonah Hill, A24, IAC Films, Illegal Civ, 2019.

*Filth, El Sucio [Filth]*. Directed by Jon S. Baird, Steel Mill Pictures, Logie Pictures, Altitude Film Entertainment, 2014.

*Four Rooms*. Directed by Allison Anders et al., Miramax, A Band Apart, 1996.

*Free Fire*. Directed by Ben Wheatley, British Film Institute (BFI), Film4, Protagonist Pictures, 2017.

*Get Rich or Die Tryin'*. Directed by Jim Sheridan, Cent Productions Inc., Paramount Pictures, MTV Films, 2006.

*Goon: Last of the Enforcers*. Directed by Jay Baruchel, No Trace Camping, Caramel Films, 2017.

*Grindhouse: Planet Terror [Planet Terror]*. Directed by Robert Rodriguez, Dimension Films, Troublemaker Studios, Rodriguez International Pictures, 2007.

*¿Hacemos Una Porno? [Zack and Miri Make a Porno]*. Directed by Kevin Smith, The Weinstein Company, View Askew Productions, 2009.

*Haz Lo Que Debas [Do the Right Thing]*. Directed by Spike Lee, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989.

*Hazme Reír [Funny People]*. Directed by Judd Apatow, Universal Pictures, Columbia Pictures, Relativity Media, 2009.

*Hoffa Un Pulso al Poder [Hoffa]*. Directed by Danny DeVito, Twentieth Century Fox, Jersey Films, 1993.

*Hostel 3: De Vuelta al Horror [Hostel: Part III]*. Directed by Scott Spiegel, Stage 6 Films, RCR Media Group, Next Entertainment, 2011.

*Infiltrados En La Universidad [22 Jump Street]*. Directed by Phil Lord and Christopher Miller, Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), LStar Capital, 2014.

*Infiltrados [The Departed]*. Directed by Martin Scorsese, Warner Bros., Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group (IEG), 2006.

*InterMission [Intermission]*. Directed by John Crowley, Bord Scannán na hÉireann / The Irish Film Board, British Broadcasting Corporation (BBC), Brown Sauce Film Productions, 2004.

*Jarhead El Infierno Espera [Jarhead]*. Directed by Sam Mendes, Universal Pictures, Red Wagon Entertainment, Neal Street Productions, 2006.

*Jay y Bob El Silencioso Contraatacan [Jay and Silent Bob Strike Back]*. Directed by Kevin Smith, Dimension Films, View Askew Productions, Miramax, 2001.

*Juego de Armas [War Dogs]*. Directed by Todd Phillips, BZ Entertainment, Green Hat Films, Icon Films, 2016.

*Juego de Asesinos [Copshop]*. Directed by Joe Carnahan, Sculptor Media, Zero Gravity Management, G-BASE, 2022.

*Juego Limpio [Fair Play]*. Directed by Chloe Domont, MRC Film, Media Rights Capital (MRC), Star Thrower Entertainment, 2023.

*Juerga Hasta El Fin [This Is the End]*. Directed by Evan Goldberg and Seth Rogen, Columbia Pictures, Point Grey Pictures, Mandate Pictures, 2013.

*La Bala de Dios [God Is a Bullet]*. Directed by Nick Cassavetes, Patriot Pictures, Itaca Films, 2023.

*La Cabra [Goat]*. Directed by Andrew Neel, Killer Films, Fresh Jade, Rabbit Bandini Productions, 2016.

*La Fiesta De Las Salchichas [Sausage Party]*. Directed by Conrad Vernon and Greg Tiernan, Annapurna Pictures, Columbia Pictures, Nitrogen Studios Canada, 2016.

*La Ley de La Calle [Dirty]*. Directed by Chris Fisher, 2710 Inc., Deviant Films, Silver Nitrate Pictures, 2005.

*La Prueba Del Crimen [Running Scared]*. Directed by Wayne Kramer, New Line Cinema, Media 8 Entertainment, True Grit Productions, 2006.

*Layer Cake: Crimen Organizado [Layer Cake]*. Directed by Matthew Vaughn, Sony Pictures Classics, Marv Films, 2006.

*Legend*. Directed by Brian Helgeland, Cross Creek Pictures, Working Title Films, Anton, 2016.

*Lo Que Hay Dentro [It's What's Inside]*. Directed by Greg Jardin, Such Content, Edith Productions, Boldly Go Productions, 2024.

*Los Amos de Brooklyn [Brooklyn's Finest]*. Directed by Antoine Fuqua, Millennium Films, Thunder Road Pictures, Millennium Films, 2011.

*Los Instigadores [The Instigators]*. Directed by Doug Liman, Apple Original Films, Apple Studios, Apple TV+, 2024.

*Los Renegados Del Diablo [The Devil's Rejects]*. Directed by Rob Zombie, Lionsgate Films, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Cinelamda Internationale Filmproduktionsgesellschaft mbH & Co. 1 Beteiligungs-KG, 2005.

*Los Segundones [The Underdoggs]*. Directed by Charles Stone III, Death Row Pictures, Khalabo Ink Society, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 2024.

*Los Tres Reyes Malos [The Night Before]*. Directed by Jonathan Levine, Columbia Pictures, Good Universe, LStar Capital, 2015.

*Magic Mike*. Directed by Steven Soderbergh, Iron Horse Entertainment (II), Extension 765, St. Petersburg Clearwater Film Commission, 2012.

*Magnolia*. Directed by Paul Thomas Anderson, Ghoulardi Film Company, New Line Cinema, The Magnolia Project, 2000.

*Malcolm & Marie*. Directed by Sam Levinson, Little Lamb, The Reasonable Bunch, 2021.

*Malditos Vecinos [Neighbors]*. Directed by Nicholas Stoller, Good Universe, Point Grey Pictures, 2014.

*Mátalos Suavemente [Killing Them Softly]*. Directed by Andrew Dominik, Plan B Entertainment, 1984 Private Defense Contractors, Annapurna Pictures, 2012.

*Monster*. Directed by Patty Jenkins, Media 8 Entertainment, Newmarket Films, DEJ Productions, 2004.

*Muerte, Muerte, Muerte [Bodies Bodies Bodies]*. Directed by Halina Reijn, 2AM, A24, 2023.

*Nacido El Cuatro de Julio [Born on the Fourth of July]*. Directed by Oliver Stone, Ixtlan, 1990.

*Nación Salvaje [Assassination Nation]*. Directed by Sam Levinson, BRON Studios, Foxtail Entertainment, Phantom Four Films, 2019.

*Negocios Sucios [The 51st State]*. Directed by Ronny Yu, Alliance Atlantis Communications, Focus Films, Fifty First Films, 2003.

*Noche de Marcha [21 & Over]*. Directed by Jon Lucas and Scott Moore, Relativity Media, SkyLand Entertainment, Virgin Produced, 2013.

*Papás a La Antigua [Old Dads]*. Directed by Bill Burr, Miramax, All Things Comedy, All of Us Productions, 2023.

*Pelea de Profes [Fist Fight]*. Directed by Richie Keen, New Line Cinema, Village Roadshow Pictures, 21 Laps Entertainment, 2017.

*Perdona Que Te Moleste [Sorry to Bother You]*. Directed by Boots Riley, Cinereach, MACRO, MNM Creative, 2019.

*Platoon*. Directed by Oliver Stone, Hemdale, Cinema '84, Cinema 86, 1987.

*Project X*. Directed by Nima Nourizadeh, Green Hat Films, Silver Pictures, 2012.

*Pulp Fiction*. Directed by Quentin Tarantino, Miramax, A Band Apart, Jersey Films, 1995.

*Red Rocket*. Directed by Sean Baker, Cre Film, 2022.

*Reservoir Dogs*. Directed by Quentin Tarantino, Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., 1992.

*Road House. De Profesión: Duro [Road House]*. Directed by Doug Liman, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Silver Pictures, 2024.

*Sabotage*. Directed by David Ayer, Open Road Films (II), QED International, Crave Films, 2014.



*Silk Road: Atrapado En La Dark Web [Silk Road]*. Directed by Tiller Russell, High Frequency Entertainment, Mutressa Movies, Perfect Season Productions, 2021.

*Sin Tregua [End of Watch]*. Directed by David Ayer, Exclusive Media Group, Emmett/Furla Oasis Films, Hedge Fund Film Partners, 2012.

*Skin*. Directed by Guy Nattiv, Maven Pictures, TUGAWOOD Pictures, Allusionist Pictures, 2020.

*Snatch. Cerdos y Diamantes [Snatch]*. Directed by Guy Ritchie, Screen Gems, SKA Films, 2000.

*Straight Outta Compton*. Directed by F. Gary Gray, Universal Pictures, Legendary Entertainment, New Line Cinema, 2015.

*Studio 666*. Directed by B. J. McDonnell, Roswell Films, Therapy Studios, Therapy Studios, 2022.

*Superfumados [Pineapple Express]*. Directed by David Gordon Green, Columbia Pictures, Relativity Media, Apatow Productions, 2008.

*Supersalidos [Superbad]*. Directed by Greg Mottola, Columbia Pictures, Apatow Productions, 2007.

*Swearnet*. Directed by Warren P. Sonoda, Swearnet, 2014.

*The Commitments*. Directed by Alan Parker, Beacon Communications, Beacon Pictures, Dirty Hands Productions, 1991.

*The Fighter*. Directed by David O. Russell, Closest to the Hole Productions, Fighter, Mandeville Films, 2011.

*The Outpost*. Directed by Rod Lurie, Millennium Media, Perfection Hunter Productions, York Films, 2020.

*The Town: Ciudad de Ladrones [The Town]*. Directed by Ben Affleck, Warner Bros., Legendary Entertainment, GK Films, 2010.

*The Wall*. Directed by Doug Liman, Amazon Studios, Big Indie Pictures, Picrow, 2018.

*Tigerland*. Directed by Joel Schumacher, Haft Entertainment, New Regency Productions, KirchMedia, 2001.

*Todo El Día y Una Noche [All Day and a Night]*. Directed by Joe Robert Cole, Color Force, Mighty Engine, 2020.

*Todos Queremos Algo [Everybody Wants Some!!]*. Directed by Richard Linklater, Annapurna Pictures, Detour Filmproduction, Hivemind, 2016.

*Trainspotting*. Directed by Danny Boyle, Miramax, Channel Four Films, Figment Films, 1996.

*Una Historia Del Bronx [A Bronx Tale]*. Directed by Robert De Niro, Price Entertainment, Penta Entertainment, Tribeca Productions, 1995.

*Uno de Los Nuestros [Goodfellas]*. Directed by Martin Scorsese, Warner Bros., 1990.

*Vida Perra [Strays]*. Directed by Josh Greenbaum, Universal Pictures, Lord Miller, Picturestart, 2023.

*Wheelman*. Directed by Jeremy Rush, Solution Entertainment Group, WarParty Films, 2017.

*Yo Soy Dolemite [Dolemite Is My Name]*. Directed by Craig Brewer, Davis Entertainment, Netflix, 2019.

## Anexo VI: Instrucciones facilitadas a los modelos de IA

The instructions provided to the AI models to find the uses of fuck and their corresponding translations were the following<sup>42</sup>:

1. Open, one by one, all the files in the source directory.
2. Identify the English subtitle blocks containing the string *fuck* or its derivatives.
3. Using the start and end timecodes of the original English subtitles as a reference, find the corresponding Spanish blocks. If an exact match is not found, two blocks from the Spanish files must be selected: the closest to the start and end time, within an allowance of 2.5 seconds in each case.
4. When two Spanish blocks are included, their texts should be merged into one single block using the start timecode of the earliest and the end timecode of the latest.
5. If no block was found within the specified allowance, then the same timecode as in the original must be used indicating that the translation has been omitted.
6. Texts spanning across multiple lines must be merged into one single line. Also, all types of formatting code such as bold, italics, text fonts, sizes or colours (Krukowski) must be removed.
7. Hyphens—commonly used to mark different speakers—may be interpreted as formulas when they are included in CSV files. This may generate unexpected results, so they also had to be removed.
8. The new trimmed subtitle files containing just the blocks with *fuck* or derivatives must be created into a specific output directory.

---

<sup>42</sup> The list only shows a summary of the key ideas passed onto the AI model. The actual instructions were much more precise and extensive and had to be rewritten multiples times using a trial-and-error approach.

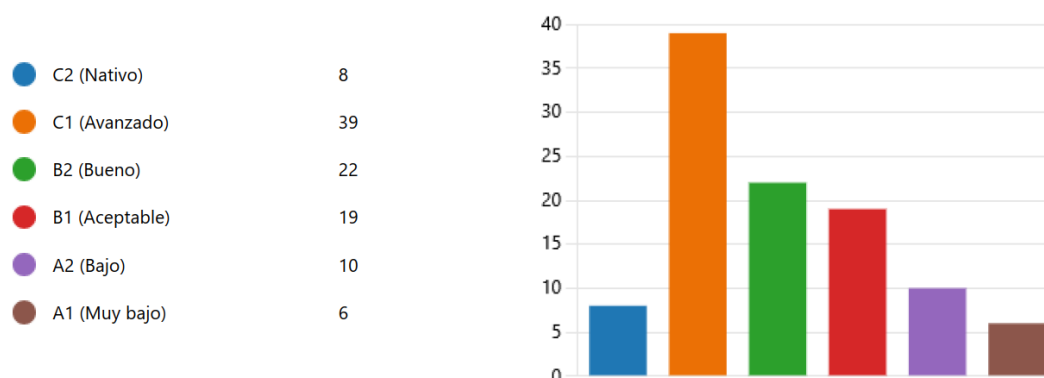
This is a summary of the instructions were passed onto the AI models once the first version of the corpus was obtained:

1. Using the trimmed files from the previous step, a CSV file must be created with the following fields: "Use of fuck", "Translation", "Timecode", "Title in Spanish", "Original title".
2. "Use of fuck" will contain the text from the original subtitle files. "Translation", the text from the Spanish ones.
3. To avoid problems with punctuation used in the texts (originals and translations) that could break the field separation, quotation marks (") must be used to delimit the contents of the fields "Use of fuck" and "Translation".

## Anexo VII: Cuestionario

### 1. ¿Cuál es su mayor nivel de competencia en una lengua extranjera?

- C2 (Nativo)
- C1 (Avanzado)
- B2 (Bueno)
- B1 (Aceptable)
- A2 (Bajo)
- A1 (Muy bajo)

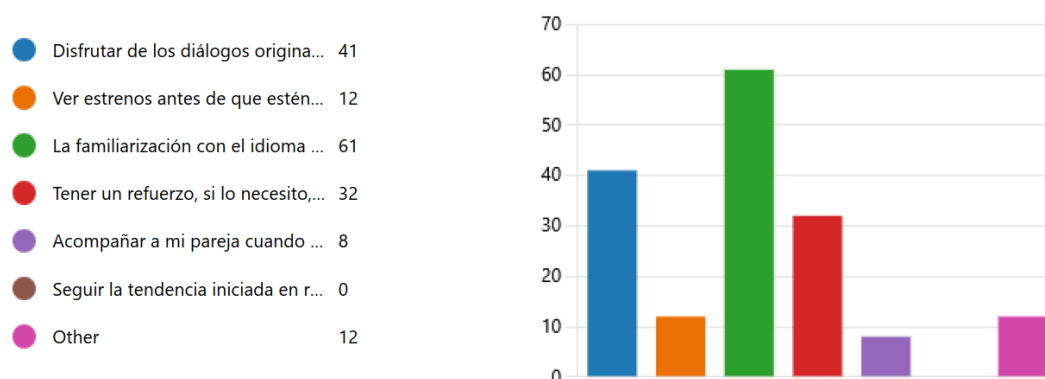


### 2. ¿Qué le motiva a ver películas en VOSE (Versiones Originales con Subtítulos en Español)?

Puede marcar todas las opciones que considere oportuno

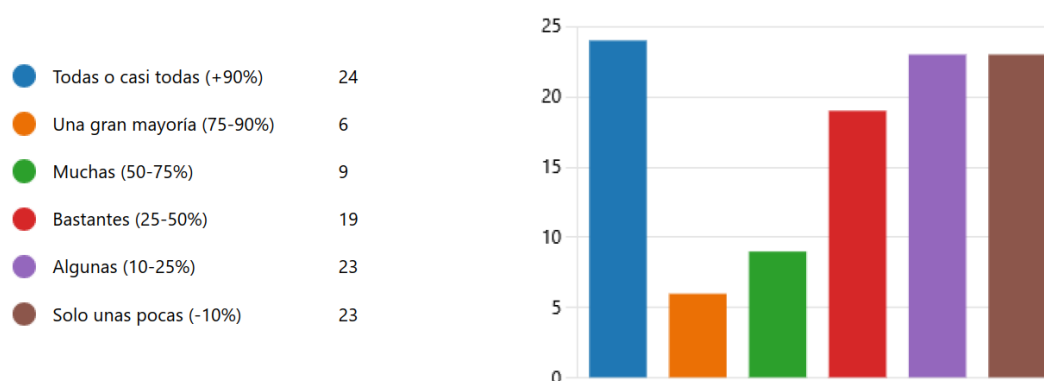
- Disfrutar de los diálogos originales aunque no los entienda.
- Ver estrenos antes de que estén disponibles en España en su versión doblada.
- La familiarización con el idioma extranjero que quiero aprender/estoy aprendiendo.
- Tener un refuerzo, si lo necesito, para asegurarme de haber entendido el audio original correctamente.
- Acompañar a mi pareja cuando él/ella los usa, aunque yo en solitario nunca veo VOSE.

- Seguir la tendencia iniciada en redes sociales de ver siempre vídeos subtitulados incluso en español.



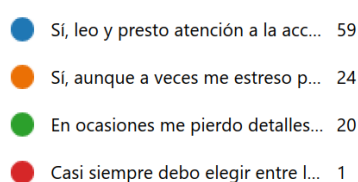
### 3. Del total de películas que ve al cabo de un año, ¿qué porcentaje aproximado diría que son VOSE?

- Todas o casi todas (+90%)
- Una gran mayoría (75-90%)
- Muchas (50-75%)
- Bastantes (25-50%)
- Algunas (10-25%)
- Solo unas pocas (-10%)



### 4. En términos generales, ¿tiene tiempo suficiente para leer subtítulos y prestar atención a lo que sucede en pantalla?

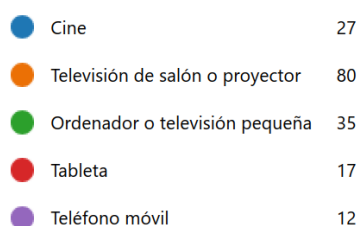
- Sí, leo y presto atención a la acción en pantalla sin problemas.
- Sí, aunque a veces me estreso por tener que leer rápido y alternar la atención entre subtítulos y acción.
- En ocasiones me pierdo detalles de la acción por estar leyendo o se me escapan subtítulos por estar atento a lo que sucede.
- Casi siempre debo elegir entre leer o prestar atención a lo que sucede en pantalla.



## 5.¿Dónde suele ver de forma habitual películas en VOSE?

Puede marcar todas las opciones que considere oportuno

- Cine
- Televisión de salón o proyector
- Ordenador o televisión pequeña
- Tableta
- Teléfono móvil



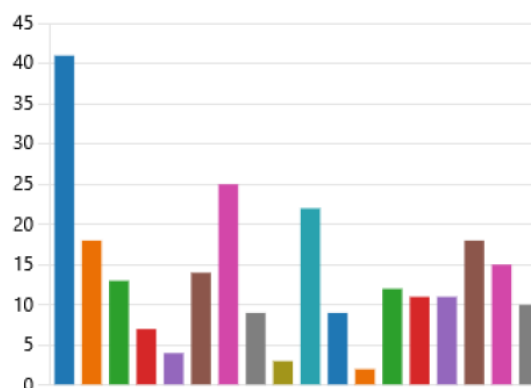
## 6. Por favor, indique un máximo de tres de los géneros que consume con mayor frecuencia en VOSE

- Veo cine muy variado

- Acción
- Animación
- Aventura
- Biografía
- Ciencia ficción
- Comedia
- Crimen
- Deporte
- Drama
- Fantasía
- Guerra
- Historia
- Misterio
- Musical
- Romántico
- Suspense
- Terror



● Veo cine muy variado	41
● Acción	18
● Animación	13
● Aventura	7
● Biografía	4
● Ciencia ficción	14
● Comedia	25
● Crimen	9
● Deporte	3
● Drama	22
● Fantasía	9
● Guerra	2
● Historia	12
● Misterio	11
● Musical	11
● Romántico	18
● Suspense	15
● Terror	10



**7. En términos generales (no solo en el caso del lenguaje malsonante), ¿qué tipo de traducción se ajusta más a sus preferencias?**

- Una traducción más literal y cercana al original, aunque implique subtítulos más largos.
- Subtítulos más compactos que sean más fáciles y rápidos de leer, aunque impliquen omisiones y adaptaciones del audio original.
- No tengo una opinión claramente definida al respecto

- Una traducción más literal y cer... 54
- Subtítulos más compactos que s... 21
- No tengo una opinión claramen... 29



**8. ¿Cree que el lenguaje malsonante tiene más impacto o intensidad cuando se lee que cuando se escucha?**

- Sí
- No
- No tengo una opinión claramente definida

- Sí 36
- No 50
- No tengo una opinión claramen... 18



**9. Teniendo en cuenta el impacto del lenguaje malsonante por escrito mencionado en la pregunta anterior, ¿qué prefiere?**

- La traducción más literal o directa siempre que sea posible.
- Una traducción suavizada para que no impacte tanto en el lenguaje escrito.
- No tengo una opinión claramente definida

- La **traducción más literal o dir...** 86
- Una **traducción suavizada** para... 14
- No tengo una opinión claramen... 4

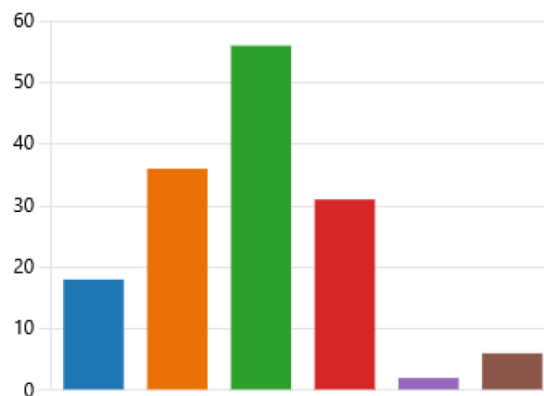


**10. Aún en el caso de que no domine la lengua extranjera, ¿cómo percibe la fidelidad en la traducción del lenguaje malsonante en los subtítulos? Es decir, ¿cree que, en términos generales, los subtítulos incluyen todas las palabras y expresiones malsonantes que se dicen oralmente en su forma e intensidad original?**

**IMPORTANTE:**

1. Valore solo el lenguaje malsonante y no otros usos del idioma.
  2. Esta es una pregunta subjetiva que busca recoger sensaciones, aunque no sepa o pueda explicar por qué.
  3. Puede marcar más de una opción.
- Considero que hay una gran fidelidad en la correspondencia entre lo que se dice y lo que leo.
  - Hay muchas omisiones: palabras malsonantes que se dicen oralmente pero no se incluyen en los subtítulos.
  - Hay muchas modificaciones: palabras malsonantes que se dicen oralmente de una forma pero se traducen en los subtítulos por otra diferente no siempre equivalente.
  - Hay muchas atenuaciones: palabras malsonantes que se dicen oralmente pero que aparecen suavizadas en los subtítulos.
  - Hay muchas intensificaciones: palabras malsonantes que se dicen oralmente pero que aparecen intensificadas en los subtítulos.
  - No tengo una opinión claramente definida al respecto

- Considero que hay una **gran fidelidad**: 18
- Hay muchas **omisiones**: palabras... 36
- Hay muchas **modificaciones**: p... 56
- Hay muchas **atenuaciones**: pala... 31
- Hay muchas **intensificaciones**: ... 2
- No tengo una opinión claramen... 6



## 11. Con respecto a la naturalidad, ¿qué sensación le transmite, en términos generales, la traducción del lenguaje malsonante en los subtítulos?

### IMPORTANTE:

1. Valore solo el lenguaje malsonante y no otros usos del idioma.
2. Esta es una pregunta subjetiva que busca recoger sensaciones, aunque no sepa o pueda explicar por qué.
3. Puede marcar todas las opciones que correspondan.

- Gran naturalidad; no tengo la sensación de leer traducciones.
- Poca naturalidad; resulta evidente estar leyendo una traducción.
- No tengo una opinión claramente definida al respecto

- **Gran naturalidad**; no tengo la s... 29
- **Poca naturalidad**; resulta evide... 55
- No tengo una opinión claramen... 20



## 12. ¿Considera que la traducción en subtítulos del lenguaje malsonante está estandarizada u opina que hay originalidad y variedad?

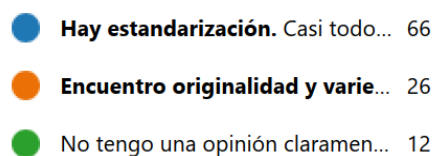
### IMPORTANTE:

1. Valore solo el lenguaje malsonante y no otros usos del idioma.

2. Esta es una pregunta subjetiva que busca recoger sensaciones, aunque no sepa o pueda explicar por qué.

3. Puede marcar todas las opciones que correspondan.

- Hay estandarización. Casi todo el lenguaje malsonante se traduce de forma muy uniforme y plana.
- Encuentro originalidad y variedad según el contexto como personajes, lugar, época, escena, género...
- No tengo una opinión claramente definida al respecto



**13. En general, ¿cuál diría que es su nivel de satisfacción con la traducción del lenguaje malsonante en los subtítulos? Por favor, valore solamente el lenguaje malsonante y no otros aspectos de los subtítulos o usos del idioma.**

- Muy satisfecho
- Moderadamente satisfecho
- Ni satisfecho ni insatisfecho
- Moderadamente insatisfecho
- Muy insatisfecho
- No tengo una opinión claramente definida al respecto

●	Muy satisfecho	5
●	Moderadamente satisfecho	32
●	Ni satisfecho ni insatisfecho	44
●	Moderadamente insatisfecho	16
●	Muy insatisfecho	3
●	No tengo una opinión claramen...	4

