

TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO/TÍTOL

Propuesta de traducción para doblaje comentada:
El caso de *My Mad Fat Diary*

Autora: Gloria Herreros Ibáñez

Tutora: Laura Mejías Climent

Fecha de lectura / Data de lectura: julio de 2020



Resumen/Resum:

El objetivo de este trabajo consiste en presentar las fases del proceso de traducción profesional, para la modalidad de doblaje, de un producto audiovisual, concretamente, del primer episodio de la serie británica *My Mad Fat Diary* (Rae Earl, Alex Winckler, Benjamin Caron, Tim Kirkby, Anthony Philipson, Luke Snellin y Vanessa Caswill, 2013), teniendo en cuenta todos los aspectos cualitativos para un doblaje que cumpla con los estándares de calidad en lo que respecta a los referentes culturales, el humor, la sincronía y el *dubbese*, entre otras cuestiones. Me he propuesto hacer este Trabajo de Fin de Grado con el objetivo de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos en la asignatura de Doblaje de cuarto curso en una simulación de un encargo real. He elegido esta modalidad de la TAV ya que, a pesar de haber tenido la oportunidad de llevar a cabo tareas con ajuste, considero esencial el enfrentarse a un proyecto así de extenso (traducir un capítulo de alrededor 50 min) antes de salir al mercado laboral donde, si tenemos suerte, los encargos serán de la misma o mayor extensión. He escogido la serie mencionada previamente, *My Mad Fat Diary*, ya que es un producto audiovisual que, aparte de contar con *fansubs*, no tiene una traducción oficial ni para doblaje ni para subtitulación en español.

Palabras clave / Paraules clau:

Traducción audiovisual, doblaje, ajuste, traducción interlingüística, *My Mad Fat Diary*.

Este trabajo sigue la 6.^a edición del estilo de citación APA (https://biblioguias.uam.es/citar/estilo_apa).

Índice

Introducción	4
Justificación y motivación	4
Estructura del trabajo	4
Capítulo 1: Marco teórico	5
Traducción audiovisual	5
Doblaje	5
Capítulo 2: propuesta de traducción y análisis	7
1. Objeto de estudio.....	7
2. Metodología	8
2.1. Nivel externo	8
2.1.1. Factores históricos.....	8
2.1.2. Factores profesionales.....	9
2.1.3. Factores de comunicación	11
2.1.4. Factores de recepción	11
2.2. Nivel interno	11
2.2.1. Problemas generales de traducción	11
2.2.1.1. Problemas de lingüística contrastiva	12
2.2.1.2. Problemas de registro y dialectos	12
2.2.1.3. Matices pragmáticos.....	17
2.2.1.4. Entidades semióticas	18
2.2.2. Problemas específicos de la TAV	21
2.2.2.1. Código lingüístico	21
2.2.2.2. Código paralingüístico	24
2.2.2.3. Código musical.....	25
2.2.2.4. Código de efectos especiales	25
2.2.2.5. Código de posición del sonido	25
2.2.2.6. Código iconográfico	26
2.2.2.7. Código fotográfico	26
2.2.2.8. Código de planificación.....	27
2.2.2.9. Código de movilidad	28
2.2.2.10. Código gráfico.....	30
2.2.2.11. Código de edición o montaje.....	30
Conclusiones.....	32
Reflexiones sobre los resultados.....	32
Relación del trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera.....	32
Aportación del trabajo.....	33
Bibliografía	34
Anexos.....	35
Anexo A: <i>Rough translation</i> del primer capítulo de la serie <i>My Mad Fat Diary</i>.....	35
Anexo B: Guion para doblaje	51

Introducción

Justificación y motivación

A pesar de que en las aulas se nos enseña a escribir diálogos creíbles y fluidos en la lengua meta y a aplicar el ajuste labial, el cinésico y la isocronía, resulta más complicado aprender a ajustar: fragmentar el texto traducido en unidades para doblaje, es decir, *takes*, y añadir determinados símbolos para indicar sonidos paralingüísticos (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p.11). Si bien es cierto que en clase se trabaja el ajuste, en la práctica siempre surgen nuevas dudas que resultan difíciles de resolver si no existe una unificación de normas a la que poder acudir.

Este ha sido el motivo que me ha llevado a afrontar este Trabajo de Fin de Grado (TFG) como un encargo real de traducción en el que debo realizar la traducción para doblaje y ajuste del primer capítulo de la serie británica *My Mad Fat Diary* (Rae Earl, Alex Winckler, Benjamin Caron, Tim Kirkby, Anthony Philipson, Luke Snellin y Vanessa Caswill, 2013) para un cliente ficticio (cliente UJI), y luego llevar a cabo el *fandub* del guion resultante. También ha influido en mi elección del tema el que sea una serie que no se haya traducido oficialmente para subtitulación y doblaje, no solo al español, sino a ningún otro idioma.

Estructura del trabajo

La estructura de este TFG consta de seis apartados. El primero es la introducción, donde se justifica la elección del tema.

El segundo apartado corresponde al Capítulo 1, en el que se explica en qué consiste la traducción audiovisual y el doblaje, modalidad de la TAV en la que se centra este trabajo.

El tercer apartado, que es el Capítulo 2, corresponde al marco práctico, es decir, a la propuesta de traducción y análisis de la obra. Así pues, este segundo capítulo se divide en el objeto de estudio, donde se presenta la ficha técnica del producto audiovisual que se ha analizado, y la metodología, que presenta el modelo de análisis escogido para profundizar en la obra. La metodología se divide en dos grandes subapartados, según el modelo de análisis: el nivel externo, donde se analizan los factores históricos, profesionales, de comunicación y de recepción de la obra; y el nivel interno, en el que se analizan tanto los problemas generales de traducción como los problemas específicos de la TAV con los que nos hemos encontrado. Esta división se ajusta a la propuesta de Chaume (2012), de análisis de los textos audiovisuales.

Finalmente, el cuarto apartado se compone de las conclusiones obtenidas, en el quinto se presenta la bibliografía consultada y en el sexto se adjuntan los anexos, que en este caso son la *rough translation* y el guion de doblaje ajustado.

Capítulo 1: Marco teórico

Traducción audiovisual

En primer lugar, debemos saber qué es la traducción audiovisual (TAV). Según Chaume (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p. 9):

La traducción audiovisual (TAV) es la denominación con la que los círculos académicos se refieren a las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales, tanto a las más consolidadas, como el doblaje y la subtitulación, como a las más novedosas, como el rehablado o la audiosubtitulación, por ejemplo.

Actualmente, existen diversas modalidades dentro de este tipo de traducción, más allá de las más conocidas, como bien son el doblaje o la subtitulación (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p. 9-10):

Doblaje y subtitulación, pero también *voice-over* y las modalidades con menor impacto en el mercado mundial, de momento, como la sobretitulación, el rehablado, la interpretación simultánea para festivales, el comentario libre, la subtitulación para personas sordas o con discapacidad auditiva, la audiodescripción para personas ciegas o con discapacidad visual, la audiosubtitulación, el *fansubbing* y el *fandubbing* completan el mapa de la traducción audiovisual y se cobijan bajo este término. Otras prácticas profesionales relacionadas con la TAV, como la traducción de la publicidad audiovisual, la traducción de cómics (aunque sin componente acústico) o la localización de videojuegos, se han sumado recientemente a los objetos de estudio de los investigadores de este campo y se han incorporado también al universo de la traducción multimedia.

Doblaje

Debido a que este trabajo va a centrarse exclusivamente en la traducción para doblaje y sus características y estándares de calidad, es importante saber en qué consiste exactamente esta modalidad (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p. 22):

La traducción para el doblaje es una modalidad de traducción audiovisual que se practica o consume en casi todo el mundo para traducir los dibujos animados de producción ajena, rodados en una lengua distinta a la del país receptor, y dirigidos a las audiencias más jóvenes, niños en edad preescolar o en los primeros cursos de la educación primaria. [...] El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante del doblaje, donde esta figura existe. En Alemania, Francia, Italia y España, por ejemplo, es la forma de traducción audiovisual más extendida para poder

emitir la producción ajena de las cadenas de televisión y también la más común en la distribución de cine.

También es importante incluir aquí el *fundubbing*, es decir, una versión no profesional del doblaje, puesto que la intención inicial de este trabajo no solo era crear una propuesta de traducción para doblaje, sino también completar el proceso con el doblaje no profesional (*fundub*) de la obra escogida. Esta modalidad suele darse cuando un fan lleva a cabo el doblaje de un producto que todavía no ha sido doblado en su país (Chaume, 2012, p. 4).

Es importante conocer, además, el complejo proceso del doblaje, que «comienza cuando una distribuidora busca un estudio de doblaje en el país donde quiere exhibir su producto audiovisual» (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p. 25). A continuación, es el estudio de doblaje el que se encarga de organizar las fases del proceso y de contactar con un traductor que se encargue del producto. Normalmente el traductor se limitará a hacer una traducción literal (*rough translation*), que luego el ajustador se encargará de, como bien indica su nombre, ajustar y adaptar para que el producto quede lo más natural posible, teniendo en cuenta los tres tipos de ajuste (labial, cinésico e isocrónico), los referentes culturales y el discurso oral para que no quede fingido y antinatural (*dubbese*) (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, p. 25-26).

Capítulo 2: propuesta de traducción y análisis

1. Objeto de estudio



Título original	<i>My Mad Fat Diary</i>
País de origen	Reino Unido
Idioma(s)	Inglés
Creador	Basado en <i>My Fat, Mad Teenage Diary</i> de Rae Earl
Género	Comedia dramática Adolescencia. Años 90
Protagonistas	Sharon Rooney, Ciara Baxendale, Claire Rushbrook, Ian Hart, Jodie Comer, Bamshad Abedi-Amin, Dan Cohen, Kenneth Collard, Shazad Latif, Nico Mirallegro, Jordan Murphy, Sophie Wright, Eliot Otis Brown Walters, Darren Evans, Daniel Fitzsimons, Glenn Webster
Temporadas	3
Episodios	16
Producción	
Productores	Tiger Aspect Productions
Dirección	Rae Earl, Alex Winckler, Benjamin Caron, Tim Kirkby, Anthony Philipson, Luke Snellin, Vanessa Caswill
Emisión	
Medio de difusión	E4
Duración	42-47 minutos
Año de estreno / Primera emisión	14 de enero de 2013
Última emisión	6 de julio de 2015

2. Metodología

El modelo de análisis que he escogido para analizar la traducción es el descriptivo-semiótico propuesto por Chaume (2012) en su libro *Audiovisual translation: dubbing*, combinado con el modelo de técnicas de traducción propuesto por Molina y Hurtado (2001, p. 510-511) para completar los aspectos lingüísticos que no sean específicos de la TAV. El modelo que propone Chaume se divide principalmente en dos niveles: el externo y el interno.

2.1. Nivel externo

En el nivel externo se analizan los factores previos a la traducción en sí, es decir, las instrucciones para llevar a cabo la traducción, además del contexto situacional y el contexto cultural del producto audiovisual escogido. Dentro de este nivel se presentan cuatro grupos de factores: históricos, profesionales, de comunicación y de recepción.

2.1.1. Factores históricos

La serie se rodó entre los años 2012 y 2015, y se emitió por primera vez en el canal británico E4 en 2013. No obstante, la serie está ambientada en el año 1996, lo cual podría suponer que nos encontrásemos con algunos problemas de traducción relacionados con el anacronismo. Se trata de una comedia dramática adaptada de los libros *My Fat Mad Teenage Diary* que Rachel Earl, escritora y locutora inglesa, escribió en 2007. Los libros están basados en los diarios que la autora escribió cuando era adolescente, en los ochenta, en los que narra su experiencia personal y las dificultades que tuvo en su adolescencia, al ser una chica con sobrepeso y con problemas de salud mental. La autora ha estado involucrada tanto en la dirección de la serie como en la confección del guion.

La obra no se ha traducido oficialmente ni para doblaje ni para subtitulación en nuestro país. Sí existen algunas versiones de *fansubs* y de *fandubs*, pero no he consultado ninguna como referencia, ya que se trata de propuestas personales de los seguidores de la serie. He utilizado, en cambio, otros recursos en la toma de decisiones, por ejemplo, a la hora de decidir si traducir o no el título y, además, por partida doble: para el título de la serie he optado por utilizar la técnica de no traducción y dejarlo en inglés (*My Mad Fat Diary*), como se hizo con *Pulp Fiction* (Chaume, 2012, p.131); en cambio, he optado por una traducción parcial y creativa para el título del capítulo (*Big Bad World* > *Un mundo de locos*), como es el caso de *Lorenzo's Oil*, que se tradujo en español como *El aceite de la vida* (Chaume, 2012, p. 130).

A pesar de que la modalidad de traducción que he escogido en este caso ha sido el doblaje, a lo largo del capítulo aparecen numerosos intertítulos y una canción, por lo que la solución que he adoptado ha sido incluir los títulos traducidos en *takes* aparte como insertos, así como la canción, pero esta última denominada «canción» en lugar de «inserto», para que el estudio decida si añadir las traducciones subtituladas o dobladas.

2.1.2. Factores profesionales

Este grupo de factores incluye plazos de entrega, materiales disponibles, tarifas, derechos de autor, la preparación del traductor y convenciones del ajuste.

En primer lugar, debe considerarse el plazo de entrega. Puesto que esta traducción se ha llevado a cabo para simular un encargo profesional real, me impuse un plazo de una semana para finalizar la traducción a la que le sumé otra, es decir, dos semanas de plazo en total para completar el ajuste y dejar margen para correcciones.

El material del que dispuse fue únicamente del vídeo, publicado en la plataforma [YouTube](#), con el que pude hacer una transcripción de los diálogos. Tanto el vídeo como la transcripción de los diálogos están en inglés. De nuevo, no consulté ninguna versión de *fansubs* o *fandubs*, ya que no eran oficiales y podían contener errores, y quería elaborar mi propia traducción y mi propio ajuste desde cero. Tampoco consulté la obra literaria porque tampoco tiene traducción oficial y, de nuevo, quería elaborar mi propia traducción.

Para traducir el texto, tuve a mi disposición internet, desde donde consulté muchos diccionarios y páginas de referencia como el Cambridge Dictionary, el Merriam-Webster o el *DRAE*, y también consulté el libro *Diccionario de refranes, dichos y proverbios* (2004). Fue necesario un proceso de documentación exhaustivo, ya que la serie no trata ningún tema especializado, más bien utiliza un lenguaje estándar e incluso coloquial.

En cuanto a las tarifas, al tratarse de un encargo ficticio con propósitos académicos, no ha tenido remuneración.

Del mismo modo, tampoco puedo hablar de los derechos de autor, aunque mi nombre sí consta en el guion de doblaje.

Respecto a mi formación y preparación para poder afrontar este encargo ficticio, he completado satisfactoriamente las 337,5 h de la especialización de Traducción Audiovisual del grado de Traducción Audiovisual en esta misma universidad (UJI). En la especialización he adquirido conocimientos de doblaje, subtitulación y accesibilidad, tanto de audiodescripción como de subtitulación para sordos (AD y SPS).

Para llevar a cabo la traducción y el ajuste del producto audiovisual escogido, he seguido las convenciones creadas por el grupo de investigación TRAMA que aparecen detalladas en el libro *La traducción para el doblaje en España: Mapa de convenciones* (2016), y que son una homogeneización de las diferentes prácticas de segmentación de *takes* e inserción de símbolos que varían de estudio a estudio en toda España.

En primer lugar, he creado una plantilla de guion con las siguientes características (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, 159-162):

- Alineación justificada.
- Sangría especial francesa de 2,5 cm para incluir los nombres de los personajes.
- Sangría derecha de -2,5 cm para compensar la sangría de los personajes.
- Interlineado de 1,5.
- Fuente Courier New tamaño 12.

- *Takes* divididos por una línea creada con las teclas Shift + Guion bajo que no llegue hasta el final de la línea.

En segundo lugar, he creado una macro para que, al utilizarla, se cree un nuevo *take* con las características anteriores y con numeración. Los números aparecerán justo a la izquierda, al principio de cada *take*. Automáticamente, cuando se pulse el comando que se haya elegido para la macro, el cursor aparecerá al lado del número del *take* y sangrado hacia la derecha para introducir el código de tiempo, que debe aparecer en cada *take*, justo al lado de la numeración. Justo debajo del número del *take*, debe ir el nombre del personaje en mayúsculas y abreviado si es muy largo. El número máximo de líneas por *take* es 9, mientras que el número máximo de líneas por personaje es 5. Se cambiará de *take* cuando se supere el número de líneas por *take* o por personaje, cuando haya cambios de plano y escenas, o cuando haya silencios superiores a 15 segundos. También se ha tenido muy en cuenta que se respetasen los tres tipos de sincronía: fonética o labial (traducción adaptada a los movimientos articulatorios de los personajes que aparecen en pantalla), cinésica (sincronización de la traducción con los movimientos corporales de los actores) e isocronía (la duración de la traducción y la duración del personaje hablando deben ser sincrónicas). Por último, los símbolos que he tenido en cuenta han sido los siguientes (Cerezo Merchán *et al.*, 2016, pp. 58-61):

- (R): risa.
- (RR): risas seguidas.
- (G): gesto. Este símbolo incluye todos aquellos sonidos articulados con los órganos de fonación humanos que no son palabras.
- (GG): varios gestos seguidos.
- (LL): llanto.
- (OFF): se coloca delante de la intervención de un personaje (diegético o extradiegético) que no aparece en escena.
- (ON): se coloca delante de la intervención de un personaje que aparece en escena y cuya boca se ve.
- (SB): sin boca. Se coloca delante de la intervención de un personaje que aparece en pantalla, pero al cual no se le ve la boca.
- (TAP): el personaje tiene un objeto que le tapa la boca.
- (DE): de espaldas. Se coloca delante de la intervención de un personaje que aparece en pantalla, de espaldas.
- (DL): de lejos. Se utiliza cuando un personaje aparece en pantalla, pero a tal distancia que es imposible distinguir los movimientos de la boca.
- (PV): perfil visible.
- (P): pisa. Se utiliza cuando la intervención de un personaje se superpone a la de otro.
- (A LA VEZ): este símbolo indica que dos o más personajes hablan a la vez, no que se interrumpen.
- (AMBIENTE): se utiliza para indicar que se oyen conversaciones de fondo, generalmente ininteligibles y sin trascendencia para la historia.

- (AD LIB): *ad libitum*. Este símbolo suele acompañar al de *ambiente* para indicar que los diálogos son improvisados.
- /: pausa. Indica una pausa de entre dos y cinco segundos en la intervención de un personaje.
- //: doble pausa. Indica una pausa de entre seis y catorce segundos.
- (ATT): el personaje habla a través del teléfono.
- (ATR): el personaje habla a través de la radio.
- (ATTV): el personaje habla a través del televisor.

2.1.3. Factores de comunicación

Al tratarse de un encargo ficticio con fines académicos, no hay un estudio de doblaje con el que haya habido una comunicación, por lo que muchos aspectos dentro de este grupo no se pueden analizar.

El público al que va dirigida la obra es el juvenil, ya que es una historia narrada por un personaje adolescente. Aunque la protagonista es una chica, la obra abarca a todo el público juvenil sin importar su género.

La serie se estrenó en un canal de televisión británico (E4) y actualmente se puede ver a través de la misma web del canal si resides en Gran Bretaña, a través de [YouTube](#) o comprando las temporadas de la serie en DVD. El hecho de que se estrene en televisión no afecta a las convenciones de traducción para doblaje, quizá estas diferencias se apreciarían más entre modalidades como la subtitulación convencional y la SPS, dependiendo de dónde se emitieran.

En la serie se utilizan mucho recursos visuales a la hora de transmitir humor, como los dibujos sobreimpresos en pantalla (por ejemplo, se dibujan cuernos a la madre de Rae en el minuto 23:02). La serie también incluye *flashbacks* y *flashforwards* de la protagonista que, además, es la narradora en *off*.

2.1.4. Factores de recepción

En este caso, los factores de recepción no se pueden analizar ya que, debido a la pandemia de la Covid-19, ha resultado imposible llevar a cabo el *fandub* del capítulo, que era la intención inicial del proyecto para completar todas las fases del proceso de traducción para doblaje.

2.2. Nivel interno

2.2.1. Problemas generales de traducción

Este tipo de problemas no son exclusivos de los textos audiovisuales, sino que se encuentran en cualquier tipo de traducción y por eso Chaume (2012, p. 170) afirma que estos problemas merecen un marco metodológico más detallado, por lo que, si es necesario, se combinarán con el análisis las técnicas de traducción de Molina y Hurtado (2001).

Los problemas generales de traducción pueden agruparse en cuatro grandes epígrafes: problemas de lingüística contrastiva, problemas de registro y dialectos, matices pragmáticos e identidades semióticas.

2.2.1.1. Problemas de lingüística contrastiva

Los problemas de lingüística contrastiva son las diferencias fonéticas y prosódicas entre un par de idiomas, es decir, problemas tipográficos y ortográficos, diferencias morfológicas, diferencias en estructuras sintácticas, calcos, préstamos y, posiblemente en un nivel más alto, problemas fraseológicos y modismos. Aquí se podrían analizar aspectos como calcos, préstamos, palabras tabú y palabrotas, o las convenciones de escritura (Chaume, 2012, p.170), pero estos se incluyen más adelante en los problemas específicos de la TAV y de la serie escogida.

2.2.1.2. Problemas de registro y dialectos

Estos problemas de traducción derivan de las características particulares del uso y del usuario del idioma de origen, es decir, problemas relacionados con el registro y el dialecto.

Dentro de la dimensión del usuario, los dialectos se dividen en cinco tipos (Chaume, 2012, pp. 136-137):

1. Dialectos geográficos: están relacionados con la procedencia del emisor. En este caso, a pesar de las particularidades de cada personaje, todos utilizan el mismo dialecto geográfico del inglés, el East Midlands, por lo que al traducirlo he optado por utilizar el lenguaje estándar del español, como bien recomienda Chaume (2012, pp. 170-171).
2. Dialectos temporales: están relacionados con la dimensión temporal del emisor o texto que ha escrito y muestran la variación de la lengua a través del tiempo y las modas lingüísticas de un período u otro. A tal respecto sí he tenido ciertas dificultades, pues, al estar la serie ambientada en el año 1996, he tenido que intentar plasmar la manera de hablar de hace veinticuatro años y, además, tener cuidado de no introducir palabras o frases anacrónicas.
3. Dialectos estándares y no estándares: en este caso concreto únicamente aparece un lenguaje estándar en la serie, por lo que no he tenido que enfrentarme al problema de cómo reflejar el uso de un lenguaje no estándar, que hubiese conseguido mediante un uso no normalizado de la gramática o mediante una variación deliberada del léxico en el idioma de destino, y no necesariamente recurriendo a una mala pronunciación o encontrando una variedad regional particular en la cultura de destino.
4. Dialectos sociales: como bien indica su nombre, este tipo de dialectos se asocian a los distintos estratos sociales que conllevan implicaciones ideológicas, políticas y sociales, que se añadirían a problemas de comprensión. En este caso particular, sí que he podido identificar varias diferencias en cuanto a dialectos sociales. La primera de ellas es dentro de la banda: dentro del grupo de amigos, todos van al instituto menos Chop, que trabaja de

mecánico. Aunque todos hablan con el acento propio de la zona, él lo tiene más marcado, pero sobre todo se nota en su elección de temas de conversación, que se centran mayoritariamente en fiestas, deportes y chicas. La segunda diferencia aparece claramente en el minuto 29:34, cuando entran en escena los *malotes* y empiezan a burlarse de Rae: cometen muchos errores gramaticales e insultan a la chica. Para marcar estos dos casos he utilizado estrategias diferentes: así como con Chop he optado simplemente por utilizar un registro más informal cuando la ocasión lo propiciaba, con los *malotes* sí que he optado por, además de bajar el registro a vulgar, utilizar la gramática de una forma no estándar y variar el léxico en la lengua de llegada, por ejemplo, dejar la palabra *burger* con esa pronunciación o contraer el verbo «se me ha ido» como «se *m'ha* ido»:

MALOTE 1 (TCR 29:34)	Oi, Jabba! D'you want this burger? I've lost me appetite.	(OFF) (G) ¡Jabba! (ON) ¿Quieres esta <i>burger</i> (<i>burguer</i>)? Se <i>m'ha</i> ido el hambre.
-----------------------------------	---	--

5. **Idiolectos:** finalmente, los idiolectos son la la forma individual de hablar de cada usuario, conformada por todos los dialectos anteriores junto con características idiosincráticas, como una pronunciación errónea o repeticiones de palabras y estructuras. Solo considero que hay dos claros ejemplos de idiolecto a lo largo de la serie. El primero, que por desgracia no puede apreciarse en exceso en este primer capítulo, es la madre. Este personaje tiene expresiones muy características en la serie, como, por ejemplo, *You talk more random than duck shite sometimes* o *Blood and stomach pills*. La primera expresión aparece en dos ocasiones y en ambas, por cuestiones de contexto y ajuste, he tenido que neutralizar la expresión y traducirla como «A veces dices cosas más raras», con la consecuente pérdida de parte de fraseología y registro, pero sí me he asegurado de repetir la misma estructura, para que el público la identifique como una frase propia de ese personaje. En cuanto a la segunda expresión, sí he podido mantener una expresión de sorpresa fraseológica que cree la misma sensación de impacto y extrañeza al público y, de ese modo, crear algo de compensación con la pérdida de la anterior expresión:

MADRE (TCR 09:26)	Chloe? Blood and stomach pills, she's blossomed. Look at the chest.	(OFF) ¿Chloe? ¡Arrea, constipado! ¡Qué cambio! ¡Mírale el pecho!
--------------------------------	---	--

Y el segundo caso es el de Karim. Este ejemplo es claro debido a que Karim no habla bien inglés y tiene acento árabe. Para marcar su forma de hablar, simplemente he añadido una explicación en paréntesis en el guion, para que el actor de doblaje intente reproducir el acento árabe, y he reproducido una incorrección gramatical que comete del siguiente modo:

KARIM (TCR 12:26)	Er, help.	(G) Ayudar.
--------------------------------	-----------	-------------

Dentro de la dimensión del uso, el registro, que es «el producto de elecciones lingüísticas y estilísticas conscientes hechas por oradores y escritores» (Chaume, 2012, p. 143), tiene tres características distintivas:

1. Campo del discurso:

el campo refleja el evento social en curso. Esta categoría influenciará al usuario de la lengua en la medida en que mostrará un lenguaje concreto en las distintas situaciones, o uno o más temas sobre el que el emisor decide expresarse. El lenguaje recibirá un tratamiento u otro dependiendo del campo, más o menos especializado, que se exprese en el texto. El campo tendrá grado de especificidad y condicionará el resto de variables siempre que el emisor así lo desee (Tello, 2011, pp. 82-83).

2. Modo del discurso:

modo, categoría que marcará el resto de variables dependiendo del canal por el que se transmita la comunicación. El modo se divide en modo oral y escrito, que serían los dos medios básicos por los que se puede transmitir un texto de cualquier tipo, pero dentro de estos dos polos se encuentran las variedades de textos escritos para ser representados, para ser leídos en voz baja, para ser cantados —un poema reflejará un modo escrito para ser recitado—, etcétera, o textos orales que pueden ser espontáneos o no (Tello, 2011, p. 83).

3. Tenor interpersonal del discurso:

tenor o tono, que incidirá sobre la relación entre el emisor y el receptor, lo que dará lugar a un nivel de formalidad diferente según la situación: lenguaje formal, informal, vulgar, familiar, chulesco, serio, jovial, cariñoso, etcétera (Tello, 2011, p. 83).

Por lo que concierne al campo, podemos hablar de un lenguaje no especializado para el que no ha sido necesaria una documentación exhaustiva a la hora de traducir. En todo caso, he necesitado más documentación para expresiones coloquiales que para vocabulario especializado, puesto que este es inexistente. Respecto al modo, hemos de distinguir entre el guion de doblaje, que es escrito, y el propio doblaje en sí, que es oral, además de la voz en *off*, que se utiliza cuando Rae escribe en su diario o para los intertítulos de la propia serie. Por lo tanto, este producto audiovisual es una mezcla de ambos modos y sería inadecuado hablar de un único modo. Por último, en relación con el tenor interpersonal, aunque en general sea informal, se debe distinguir entre los diferentes personajes y las diferentes relaciones que hay entre ellos. He establecido la siguiente clasificación, teniendo en cuenta el personaje principal y cómo este se relaciona con el resto de su entorno:

- Rae con su madre: la relación entre estos dos personajes es familiar y presenta características de informalidad.

MADRE (TCR 07:26)	I'm sorry I was late. It's only been ten minutes.	(G) Perdón por llegar tarde. Solo han sido diez (OFF) minutos.
RAE (TCR 07:30)	40 minutes.	Media hora.
MADRE (TCR 07:30)	Give over with your 40 minutes. You talk more random than duck shite sometimes. D'you want one?	(OFF) Deja de decir que ha sido media hora. (ON) A veces dices cosas más raras... / (OFF) ¿Quieres uno?
RAE (TCR 07:40)	When have I ever smoked?	¿Cuándo he fumado yo?

Aunque en la mayor parte de la obra se tratan de tú a tú, y en muchas ocasiones utilizan palabras o expresiones vulgares, hay momentos en los que la madre intenta dejar claro que ella está por encima y Rae debe obedecer, como, por ejemplo:

MADRE (TCR 22:47)	You watch your tone with me, young lady. You remember who you're talking to.	(DE) Cuidado (ON) con ese tonito, Rae. Estás hablando con tu madre.
--------------------------------	--	---

Rae, por su parte, habla a su madre muchas veces con condescendencia, como si ella fuese la adulta.

RAE (TCR 22:08)	Do you have any idea what time it is?	¿Tienes idea de las horas que son?
MADRE (TCR 22:12)	It's quarter to five.	Las cinco menos cuarto.
RAE (TCR 22:13)	It's quarter to five. And I'm awake!	Las cinco menos cuarto. ¡Y estoy despierta!

- Rae con Karim: entre ellos no hay relación apenas. Utilizan un lenguaje informal, pero muy distante:

KARIM (TCR 12:15)	Pleased to meet you.	Encantado (con acento árabe).
RAE (TCR 12:16)	Why were you in the boot?	¿Por qué estabas ahí dentro?

- Rae con Tix: entre ellas, a pesar de no ser familia, sí utilizan un tono familiar debido a que en el hospital se han vuelto inseparables. Esta familiaridad se aprecia en los apelativos cariñosos que se han asignado, que también reflejan el porqué de sus enfermedades: Tix llama a Rae *skinny* y Rae llama a Tix *fatty*. Para mantener esta relación sin perder la relación con las enfermedades en la traducción, he optado por los siguientes apelativos: «chiqui» como traducción para *skinny* y «gordi» como traducción para *fatty*.

- Rae con el Dr. Nick: entre ambos personajes, a pesar de que se mantiene un grado de informalidad, la relación ya no es tan cercana porque el Dr. Nick es el médico de Rae y debe ser profesional, y el registro se eleva en cierta manera. También cabe añadir que Rae siente atracción por el médico y eso hace que su comportamiento sea forzado y se muestre vergonzosa al hablar con él. Por ello, no me ha parecido descabellado que Rae se dirija a él como «usted»:

RAE (TCR 05:32)	Well, don't go changing! You keep drinking that water!	(R). Sí, ¡usted tranquilo! ¡Y no deje de beber agua!
------------------------------	--	---

- Rae con Kester: esta relación varía a lo largo de la serie y ya se puede apreciar en este primer capítulo. Al principio, el grado de formalidad es bastante alto, puesto que no hay cercanía entre ambos personajes. No obstante, a medida que avanza el capítulo y la sesión de terapia, el grado de formalidad disminuye entre ellos, llegando a utilizar palabras vulgares:

KESTER (TCR 42:11)	OK. I'll tell you how I feel, yeah? Two weeks ago, my wife kicked me out. I've been stopping on my brother's couch ever since. This morning, I wake up, and there's no milk. I bought that fucking milk, and he used it to drown his Sugar Puffs in. So, with no cup of coffee, I come to work, I get shat on by a pigeon, I meet my new patient, and she's about as open as a nun's foo. So how do you feel?	(DE) Vale, pues me sincero yo. (ON) Hace dos semanas me separé y ahora duermo en el sofá (DE) de mi hermano. Esta mañana (ON) me levanto y no hay leche. Yo compré la leche y él va y se la acaba. (SB) Sin haber tomado café, vengo al trabajo, me caga una paloma, (ON) conozco a la nueva paciente y habla menos que un ladrillo. / Y... ¿tú qué tal?
---------------------------------	--	--

- Rae con Chloe: estos dos personajes hablan en un tono informal, aunque no cercano, al menos por parte de Rae, al haber sido amigas desde que eran pequeñas y luego haberse distanciado.

CHLOE (TCR 09:44)	Oh, my God! Come here! Why didn't you tell me you were back? How was France?	(OFF) ¡Qué fuerte! (DE) ¡Ven aquí! (PV) No sabía que (ON) habías vuelto. ¿Qué tal por Francia?
RAE (TCR 09:50)	France? Yeah, it was great. It was really nice.	¿Francia? / Ah, sí, genial. Estuvo muy bien.
CHLOE (TCR 09:56)	I can't believe you've been gone three months.	¡Y pensar que has pasado (DE) tres meses fuera!
RAE (TCR 09:58)	Four months.	(P) Cuatro meses.
CHLOE (TCR 10:01)	Yeah, well.	Ya, bueno.

- Rae con el resto de la banda: y, finalmente, el grado de formalidad entre los miembros del grupo y con Rae es muy bajo, puesto que todos tienen la misma

edad. No obstante, el grado de cercanía y familiaridad con el que se tratan varía durante el capítulo, siendo al primero muy distantes y, al final, muy cercanos.

2.2.1.3. Matices pragmáticos

Estos problemas son relativos a la intencionalidad del acto comunicativo. El aspecto más relevante es la intencionalidad del texto, que es la de contar una historia, en la que la protagonista adolescente relata y explica sus experiencias y sentimientos. Para dar forma a la historia, se han utilizado mayormente oraciones cortas (parataxis) unidas por yuxtaposición y coordinación, donde predomina el uso de puntos y de la conjunción «y». En los matices pragmáticos también se incluyen el humor, los juegos de palabras y los dobles sentidos, entre otros. A continuación, incluyo algunos ejemplos con las técnicas propuestas por Molina y Hurtado (2001) que se han utilizado para su solución:

PERSONAJE Y TCR	ORIGINAL (EN)	TRADUCCIÓN (ES)	TÉCNICA
RAE (02:35)	Unfortunately, I already have a lover that makes me look pregnant. Food.	Por desgracia, ya tengo un amante que me hace parecer embarazada: la comida.	Traducción literal.
MADRE Y RAE (07:51)	<p>M: Might have some Blue Ribands in the glove box. No, no. I can't, love. No, I'm on the alphabet diet.</p> <p>R: The what?</p> <p>M: Each week, you only eat food beginning with a certain letter. Makes you rotate all your food types. This week it's W.</p> <p>R: So, you've nearly done the entire alphabet?</p> <p>M: No. I started on S, cos I bought a load of Scotch eggs on the cheap. I've lost six pounds, though. That's, what, just over a month, month and a bit.</p> <p>R: Have Blue Ribands got wafer in it? Wafer begins with a W.</p>	<p>M: Hay chocolatinas en la guantera. (OFF) No, yo no (ON) puedo, no. Hago la dieta del alfabeto.</p> <p>R: ¿La qué?</p> <p>M: Cada semana comes cosas que empiecen por una letra. (OFF) Te hace comer de todo. (ON) Voy por la i griega.</p> <p>R: ¿Ya has hecho casi todo el alfabeto?</p> <p>M: No. Empecé con la ese, compré mucho salmón en oferta. (OFF) Pero he perdido tres kilos (ON) en, ¿qué?, ¿poco más de un mes, mes y medio?</p> <p>R: Estas chocolatinas llevan yogur. Yogur empieza por i griega.</p>	Generalización y adaptación: al cambiar el referente <i>Blue Ribands</i> por «chocolatinas» porque en España no es conocido, el juego de palabras que hace con las letras del alfabeto no funciona, por lo que he optado por adaptar la uve doble por la i griega, de modo que <i>wafer</i> pasa a ser «yogur». También he tenido que cambiar el referente <i>Scotch eggs</i> por «salmón».

RAE (10:50)	I'd probably get withdrawal symptoms if I stopped hanging.	Si dejase de salir, me entraría síndrome de abstinencia.	Modulación (estructural).
MADRE Y RAE (12:36)	M: Look... Look. He hasn't done anything wrong, but there are people looking for him. R: What people? M: Immigration.	M: Mira... Mira, no ha hecho nada malo, pero hay gente buscándolo. R: (DE) ¿Qué gente? M: Inmigración.	Traducción literal.
CHOP E IZZY (16:51)	I: There's no topping on this. CP: You've opened the box upside down, you div.	I: (OFF) No lleva (ON) ingredientes. CP: (OFF) Has abierto la caja (ON) del revés, boba.	Traducción literal.
CHLOE, CHOP E IZZY (17:07)	CE: You two are so like a married couple sometimes. CP: Uh, gross! It'd be like marrying me sister. I: Yeah! So gross!	CE: A veces parecéis un matrimonio. CP: ¡Qué asco! ¡Si es como mi hermana! I: (DE) Sí, (PV) ¡qué asco!	Modulación.
CHOP Y FINN (17:31)	CP: There's only one woman that's fitter than both. F: Bollocks. Who? CP: Your mum!	CP: (OFF) Y solo hay una mujer (ON) que esté más buena. F: Hostia, ¿quién? CP: Tu madre.	Reducción, ya que el otro elemento de la comparación no cabía en boca.
MADRE (22:18)	What do you want? A chuffy badge and a round of applause?	(G) ¿Y qué quieres? ¿Una medallita y un aplauso? (G).	Reducción
FINN Y RAE (25:41)	F: Look, May. R: Rae. F: As in Raymond? R: As in Rachel.	F: Esto, May (Mei)... R: Es Rae. F: ¿De Ramón? R: De Rachel (Reichel).	Adaptación.
RAE (36:48)	Yeah, you're not the one who has to stand in a swimming costume next to Chloe with her gravity-defying boobs. I'm gonna look like a condom filled with Bolognese sauce.	Ya, bueno, tú no eres la que va a estar en bañador al lado de Chloe y de sus tetas antigravitatorias. Voy a (PV) parecer un condón lleno de boloñesa.	Traducción literal.

2.2.1.4. Entidades semióticas

Estos problemas están relacionados con la inserción del texto en la cultura meta y derivan del hecho de que las claves para una comprensión profunda de un texto deben buscarse dentro de la cultura que lo abarca, por lo que en este apartado me voy a centrar

en los referentes culturales que aparecen en el texto original y las técnicas que he utilizado (Chaume, 2012, pp. 145-146) para llegar a las soluciones.

PERSONAJE Y TCR	ORIGINAL (EN)	TRADUCCIÓN (ES)	TÉCNICA
CHOP (15:14)	What are you doing, you benny? You trying to get us kicked out? Here y'are. Make yourself useful and take a picture of the biggest pythons in sports entertainment.	¿Qué haces con eso? ¿Qué quieres, (ON) que nos echen? (OFF) Haz algo útil y saca una foto de los (ON) bíceps más grandes de Lincolnshire.	Sustitución del referente cultural. Además de por isocronía, el concepto de <i>sports entertainment</i> no es tan conocido en España.
RAE (16:19)	Two words. Gushington Central.	Dos palabras: estoy cachonda.	Omisión del referente cultural. <i>Gushing</i> significa ‘chorreante’ o ‘que sale a borbotones’, y en la serie lo utilizan para hacer un juego de palabras con la estación Washington Central porque tiene mucho tránsito. No obstante, de nuevo, fallaba la isocronía y no hay un referente español similar con el que poder hacer el juego de palabras.
CHOP (17:27)	I don't care what you say, Jennifer Aniston is fitter than Pammy.	Me da igual lo que digas: Jennifer Aniston (ON) está más buena que Pamela.	Traducción literal. Aunque me hubiese gustado añadir el apellido de Pamela (Anderson) para que el referente quedase más claro, la isocronía me lo impedía. No obstante, tanto Jennifer como Pamela son dos referentes muy conocidos en España.
RAE (18:02)	So hot, he'd make a priest kick a hole in a stained-glass window.	Está tan bueno que convertiría a un ateo en creyente.	Omisión del referente cultural. La frase <i>to make a priest kick a hole in a stained-glass window</i> está extraída de la novela

			la novela <i>Farewell, my lovely</i> de Raymond Chandler. Al no ser una cita conocida en España, he optado por mantener el referente religioso, pero eliminando la referencia original.
RAE (20:11)	One - if he's secretly got a thing for big women, like Lenny Henry has for Dawn French.	Uno, que le vayan las chicas grandes en secreto, como le pasa a Lenny Henry con Dawn French.	Traducción literal. A pesar de que la pareja no sea muy conocida en España, el significado se transmite perfectamente gracias al principio de la oración.
RAE (22:35)	There's people in Peterborough that think the world's coming to an end.	En Londres hay gente pensando (ON) que se está acabando el mundo.	Sustitución. No es un cambio muy significativo, pero en se reconoce y ubica mejor Londres que Peterborough, por lo que he optado por el cambio.
RAE (23:17)	I wanted a Kylie one.	¡Yo quería una Barbie!	Sustitución. En España no se conoce este tipo de muñecas, por lo que he decidido sustituirlo por las Barbie, ya que estas son conocidas y no varía el significado.
RAE (24:32)	And in the afternoon, we'd have group and then go out to the lake with Danny Two Hats and play Ten Questions.	Por la mañana, Tix y yo nos poníamos al día de todo. Por la tarde teníamos terapia grupal y luego íbamos al lago con Danny Sombreros a jugar al veoveo.	Sustitución. No he conseguido descubrir la mecánica de este juego, pero al solo aparecer una vez y no ser relevante para la trama, he decidido sustituirlo por un juego muy conocido en España que, al fin y al cabo, también consiste en hacer preguntas y que, según la Fundéu, se escribe «veoveo».

<p>CHLOE (40:14)</p>	<p>Well, we don't need a DJ. Just stick on NOW 33.</p>	<p>(OFF) No necesitamos (ON) DJ (diyeyi). Pon la radio y ya está.</p>	<p>Generalización. He optado por esta solución ya que al tratarse de una cadena de radio inglesa no se iba a reconocer en España, pero sustituirla por otra española tampoco hubiese sido adecuado porque crearía extrañeza que en Inglaterra en 1996 sonase una cadena española.</p>
<p>RAE (40:17)</p>	<p>You kidding me? It's got <i>Father And Son</i> by Boyzone on it.</p>	<p>Pero ¿qué dices? ¿Y si ponen una canción (ON) horrorosa?</p>	<p>Omisión. He optado por omitir el referente porque ni el grupo ni la canción son conocidos en España y, en este caso, sustituirlo por otra canción y otro grupo más conocido hubiese sido arriesgado ya que la música es un pilar tanto en la serie como para Rae, y quizá el referente escogido no hubiese concordado con los gustos de la protagonista más adelante.</p>

2.2.2. Problemas específicos de la TAV

La otra parte del nivel interno se centra en los problemas específicos de la traducción audiovisual, es decir, en la interacción de los signos específicos codificados en los diferentes códigos de significado del texto audiovisual: música, sonidos, imágenes, movimiento e iluminación. Estos signos interactúan con los diálogos, produciendo una coherencia adicional que va más allá de la coherencia lingüística. Ser consciente de todos estos códigos en juego en la configuración semiótica de los textos audiovisuales es, en efecto, útil, para el traductor en este caso, para ver cómo influyen estos signos semióticos en el código lingüístico y en los diálogos (Chaume, 2012, p. 171-172). A continuación, analizo los códigos que intervienen en el significado del texto audiovisual.

2.2.2.1. Código lingüístico

Como ya he mencionado anteriormente, no se trata de una serie multilingüe, solo aparece el inglés, por lo que al traducir el capítulo no me he encontrado con problemas sobre cómo resolver una segunda lengua en la lengua meta.

Por lo que concierne a la fonética, al haber sido imposible llevar a cabo el doblaje del episodio, hay aspectos que no se pueden comprobar como, por ejemplo, que no haya cacofonías o que la articulación de las palabras sea clara, ya que, por mucho que el traductor lea en voz alta el fragmento, hasta que no se llega a la sala de doblaje no se sabe del todo cuál va a ser el resultado. Sí que he intentado que hubiese diferencias fonéticas en dos casos mencionados previamente, en el apartado de los problemas de registro y dialectos (2.2.1.2.) con Karim, especificando que debía utilizarse un acento árabe para que quedase clara la procedencia geográfica del personaje, y con los malotes, especificando que pronunciasen la palabra *burger* como /burguer/ y «se *m'ha* ido» como /se ma ido/.

La morfología está relacionada con el último ejemplo, pues he utilizado incorrecciones gramaticales para marcar diferencias dialectales. Excepto en los casos mencionados, se ha respetado la concordancia gramatical.

Referente al nivel sintáctico, se han intentado evitar las digresiones y las redundancias, excepto cuando también aparecían en el original, como en el siguiente ejemplo:

RAE (TCR 27:38)	I felt like an orangutan had been sick on my brain.	Me sentía como si un mono estuviera dando palmas en mi cabeza.
------------------------------	--	---

Es cierto que en español se ha de controlar el uso de los posesivos al traducir del inglés ya que son un calco, pero en este caso si no se mantenía el posesivo, podía entenderse que el mono le estuviera pegando literalmente, mientras que con el posesivo se entiende mejor que a lo que se refiere es a que le duele la cabeza y siente que hay algo dentro que le provoca ese dolor. También se ha intentado respetar el orden habitual de las palabras en las frases cuando el ajuste lo permitía, ya que el original así lo hacía, igual que las elisiones. Como también se ha explicado previamente, las frases son cortas y sencillas, algunas incluso tienen un estilo telegráfico, conciso, como, por ejemplo, la siguiente frase, que he traducido con el mismo estilo, aunque adaptando la tipografía:

RAE (TCR 16:19)	Two words. Gushington Central.	(OFF) Dos palabras: estoy cachonda.
------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------

De nuevo, se ha respetado tanto la yuxtaposición como la coordinación de las oraciones y solo se han mantenido los marcadores discursivos que aparecían en el original siempre y cuando no quedasen forzados. Por ejemplo:

FINN (TCR 25:41)	Look , May.	Esto , May (Mei)...
RAE (TCR 01:41)	Look , with Dr Khan, we would just talk..	(G) Mira , con el doctor Khan (OFF) solo...

CHLOE (TCR 14:19)	Right, look. Before you meet everyone, just try and be cool, yeah?	(OFF) Bien, mira. (PV) Antes de conocerles, relájate, ¿vale?
--------------------------------	--	--

En cuanto al nivel léxico-semántico, también he querido mantener todo lo que aparecía en el original, tanto lenguaje ofensivo, como vocabulario técnico innecesario, anacronismos o vocabulario no estándar. No obstante, cabe añadir que no hay ejemplos de todos estos aspectos en el original: no hay vocabulario técnico ni anacronismos. De lo que más ejemplos abundan es de lenguaje ofensivo. Algunos ejemplos son:

KESTER (TCR 00:11)	Un-shitting-believable.	(G) Menuda mierda.
---------------------------------	-------------------------	--------------------

FINN (TCR 17:34)	Bollocks. Who?	Hostia, ¿quién?
-------------------------------	----------------	-----------------

RAE (TCR 42:57)	Well, the pictures. They're shit.	Los cuadros. Son una mierda.
------------------------------	-----------------------------------	------------------------------

También he intentado mantener los eufemismos, la creación léxica espontánea, los clichés, intertextualidad, palabras comodín y vocativos que apareciesen en el texto original. Pero, de nuevo, no había ejemplos de todos estos aspectos en el original. Dos ejemplos de creación léxica son:

RAE (TCR 27:49)	Well, where's the makes-you-not-look like-a-massive-bloater-kini?	(OFF) ¿Dónde está el (ON) que-no-te-haga-parecer-una-ballena-kini?
------------------------------	---	--

ARCHIE (TCR 38:31)	Um... Well, er, I've got spots on my back. Like, back acne.	(G) (G) Bueno... (G) Tengo acné en la espalda. (PV) Espacné.
---------------------------------	---	--

RAE (TCR 38:36)	Backne?	¿Espacné?
------------------------------	---------	-----------

Como ejemplo de eufemismo que se ha mantenido, está el siguiente:

RAE (TCR 04:54)	Hi. 'Dr Nick Kassar, 'expert moistener of lady gardens.	Hola. (OFF) El doctor Nick Kassar, jardinero experto en humedecer mi flor.
------------------------------	---	--

Como palabras comodín, encontramos los siguientes ejemplos:

RAE (TCR 11:19)	France?! Why didn't you just say I had glandular fever or summat?	¿Francia? (OFF) ¿No podías decir que tenía mononucleosis o algo?
------------------------------	---	--

MADRE (TCR 11:40)	Come on, Rachel. I've got something to show you.	Venga, Rachel. Quiero enseñarte una cosa.
--------------------------------	--	---

MADRE (TCR 36:23)	You sure you're alright about going to the pub and things?	(G) ¿Seguro que estás bien yendo al bar y esas cosas?
--------------------------------	--	---

Finalmente, en cuanto a la fraseología, he intentado respetar todas las expresiones que aparecían en el texto original, incluso añadir algunas en otras partes del texto para compensar y darle ese grado de oralidad al texto meta. Algunas de ellas son las siguientes:

RAE (TCR 02:04)	This week has, in fact, been pretty momentous.	La verdad es que esta semana ha sido una montaña rusa.
------------------------------	--	--

CHLOE (TCR 10:19)	The guys are fit as, right?	(ON) Los chicos están como un tren. (OFF) ¿A que sí?
--------------------------------	-----------------------------	---

RAE (TCR 26:02)	It was time to drop the big guns.	Era el momento de sacar la artillería pesada.
------------------------------	-----------------------------------	---

RAE (TCR 26:09)	Spin on that, Finn.	Chúpate esa, Finn.
------------------------------	---------------------	--------------------

KESTER (TCR 42:29)	I meet my new patient, and she's about as open as a nun's foo.	(ON) Conozco a la nueva paciente y habla menos que un ladrillo.
---------------------------------	--	---

KESTER (TCR 44:38)	Because, basically, I think you're a pretty tough cookie.	Porque, básicamente, eres un... hueso duro de roer.
---------------------------------	---	---

2.2.2.2. Código paralingüístico

De nuevo, en este apartado, debido a que no se ha podido llevar a cabo el doblaje en sala de la traducción propuesta, no se puede comprobar cómo quedan en un producto final los signos paralingüísticos, las diferentes formas de hablar, las cualidades primarias de la voz (el timbre, el tono, el volumen y el ritmo), las reacciones fisiológicas o emocionales (risas, suspiros o jadeos) y los silencios o las pausas. No obstante, sí puedo explicar cómo he marcado todos estos aspectos en el guion. Como he mencionado en el apartado de metodología, he seguido una lista de símbolos que he insertado cuando los personajes emitían sonidos paralingüísticos. Los dos más utilizados han sido el de risas [(R) y (RR)] y el de gestos [(G) y (GG)]. Sí que considero importante añadir que no he utilizado ninguna onomatopeya o interjección en el guion, las he sustituido todas por símbolos. Dos ejemplos son:

RAE (TCR 42:07)	Ugh... I feel like I hate being here. I feel like I hate this room.	(G) / La verdad es... que odio estar aquí. Que odio esta habitación.
------------------------------	---	--

RAE (TCR 43:30)	Oh, that reminds me of a sanitary towel.	(G) Me recuerda a una compresa usada.
------------------------------	--	---------------------------------------

2.2.2.3. Código musical

En este episodio las canciones no tienen mucha relevancia, casi todas forman parte de la música ambiental o bien dentro de la misma escena, sonidos diegéticos, (en la radio del coche, en el minuto 07:23, por ejemplo) o en posesión, sonidos extradiegéticos. Las únicas dos canciones que tienen relevancia son la de cabecera y la que canta Archie en el bar en el minuto 15:45. En el caso de la primera canción, titulada *One To Another* de The Charlatans, he optado por no hacer nada con ella, es decir, no he propuesto traducción ya que es una canción conocida que tampoco aporta información relevante. En cuanto a la segunda canción, la que canta Archie, titulada *Return of The Mack* de Mark Morrison, tampoco aporta información relevante y, al ser una canción conocida, considero que no debería traducirse; no obstante, he facilitado una traducción en un *take* aparte por si el estudio decide subtítularla o, ya que es el propio personaje el que canta la canción, doblarla con la voz del actor de doblaje que interpretaría a Archie:

38. 15:46
 CANCIÓN Intenté decírtelo, pero supongo que no sabías cómo seguía la historia. Ahora solo fluyo, porque supe desde el principio que tendría que volver y demostrarte que soy real. Me mentiste todas las veces en las que te dije que te quería. Me mentiste y yo intenté volver a ser yo.

2.2.2.4. Código de efectos especiales

En el episodio no hay efectos especiales en sí, sino dibujos sobreimpresos en la pantalla que acompañan e ilustran las explicaciones, sentimientos y pensamientos de Rae. Muchos de estos dibujos van acompañados de alguna palabra o expresión escrita en pantalla, por lo que, para respetarlo y que a la vez se entienda, he añadido insertos en el guion de doblaje para que el estudio decida si prefiere doblarlos o subtítularlos. En este caso, como en muchas ocasiones coincide lo que dice Rae con lo que aparece escrito en pantalla, considero que sería más oportuno utilizar la subtitulación para los insertos antes que el doblaje, para no entorpecer el discurso de Rae.

2.2.2.5. Código de posición del sonido

Este apartado está relacionado con el apartado del código musical en cuanto a la parte de sonidos diegéticos y extradiegéticos. El hecho de que los sonidos fuesen o no

diegéticos no ha influido en exceso en la traducción, sobre todo porque la mayoría son extradiegéticos, con lo cual, es mucho más sencillo añadirlos *a posteriori*, y los diegéticos eran ambientales (por ejemplo, el sonido ambiental de bullicio en el bar, TCR 25:01) y no afectaban a lo que decían los personajes. Sí ha sido más determinante en cuanto a la traducción si los sonidos aparecían en pantalla o fuera de ella, sobre todo en relación con la sincronía: cuando los personajes hablaban en *off*, ha resultado más sencillo traducir porque no hacía falta tener en cuenta la sincronía labial. Un ejemplo muy claro es el del TCR 21:33, en el que la madre de Rae está manteniendo relaciones con Karim: si se hubiese visto cómo se emitían las palabras y el sonido en pantalla, hubiese sido más complicado mantener la naturalidad en el diálogo y los actores de doblaje tendrían mucha menos libertad a la hora de producir sonidos:

KARIM (OFF) ¡Sí, así!
 RAE (OFF) ¿Qué?
 KARIM (OFF) ¡Sí, dámelo, dámelo!
 RAE (OFF) ¿Por qué hablas así?
 MADRE (OFF) (G) .

58. 21:41
 KARIM (OFF) (P) ¡Por favor!
 MADRE (OFF) (G) ¡Dios! (G) ¡Karim! ¡Karim! (GG) ¡Karim! (G)
 ¡Karim! (G) ¡Esto-es-in-cre-i-ble!

2.2.2.6. Código iconográfico

En este capítulo, los únicos signos iconográficos que aparecen son los cuadros de la consulta de Kester (TCR 43:06). De todos los que aparecen, solo hay dos que han supuesto problemas en la traducción. El primero es el cuadro que Kester denomina como *ink blot* ('manchurrón de tinta') y que a Rae le recuerda a una compresa. Para mantener el humor visual del cuadro, no he traducido *sanitary towel* simplemente como «compresa», sino que he añadido «usada», utilizando la técnica de amplificación de Molina y Hurtado (2001). Y el segundo es el cuadro de Buster Keaton. Aquí no he tenido más opción que traducir de manera literal el referente, puesto que aparece en la imagen y si se cambiase podría ocasionar confusión al público.

2.2.2.7. Código fotográfico

En primer lugar, se ha de hacer referencia a la iluminación. Hay dos momentos durante el capítulo en el que la luz se vuelve más intensa y la imagen se ve más clara, estos son en el TCR 23:04 y en el TCR 28:05, y ambos coinciden con *flashbacks* en los que Rae recuerda momentos felices de su infancia. Esto afecta a la traducción en que, como la que habla es Rae de niña, se debe utilizar un registro más infantil. Por ejemplo, en el primer TCR (23:04), cuando Rae le dice a su madre que tiene el culo gordo, para reflejar ese registro infantil de algún modo, he utilizado la palabra «culo» conscientemente ya

que, en este caso, utilizar un sinónimo como «posaderas» o «trasero» elevaría el registro y no sería propio del lenguaje de un niño.

En segundo lugar, el color. Aquí también hay una clara distinción entre los colores habituales y los colores más oscuros, que se utilizan para reflejar Rae tiene pensamientos negativos, como en los TCR 29:49 o 30:38. En este caso, los cambios de colores evocan lo mismo en el producto original que en el meta, además de ser momentos en los que no hay mucho diálogo, por lo que no han supuesto una dificultad a la hora de traducir. El significado oscuro y triste se explicita en la traducción porque así lo hace también el original.

2.2.2.8. Código de planificación

En este apartado se deben tener en cuenta los distintos tipos de planos. A pesar de que debe intentar mantenerse la sincronía, algunos planos dan más flexibilidad que otros. Por ejemplo, un plano general, si no se ven perfectamente los movimientos de la boca del actor o de la actriz, da más libertad a la sincronía labial. En los planos enteros y americanos, más allá de la sincronía labial, será muy importante la sincronía cinésica, ya que los movimientos de los personajes serán más visibles. En cambio, en los planos medios, primeros planos y, sobre todo, primerísimos planos, la sincronía labial debe ser lo más perfecta posible. En esta serie predominan los primeros planos, por lo que la sincronía labial debe cuidarse mucho. A continuación, adjunto una tabla con ejemplos de planos, la sincronía que debía predominar y la solución que he propuesto:

PLANO Y TIPO DE SINCRONÍA	PERSONAJE Y TCR	ORIGINAL (EN)	TRADUCCIÓN (ES)
Primer plano. Cinésica: se ve el movimiento en el plano, por lo que la traducción debe ser coherente y acompañar a la imagen.	RAE (20:36)	If this goes in the bin, Archie will definitely sleep with me.	(ON) Si hago canasta, Archie (OFF) se acostará (ON) conmigo / (G) .
Primer plano. Cinésica: se ve el movimiento en el plano, por lo que la traducción debe ser coherente y acompañar a la imagen. La madre susurra y no se entiende exactamente qué dice, pero lo hace un gesto para que se vaya, por lo que para mantener la labial inicial del <i>Piss off</i> , he optado por el «ve fuera» que, aunque no es exactamente igual que la p, también es labial, así he intentado cuadrar la sincronía labial con la cinésica, porque había que decirle que se fuese para que fuese coherente	MADRE (36:10)	Karim, piss off.	Karim, ve fuera.

Labial: se alternan primeros planos y primerísimos planos sin interrupción.	RAE (31:45)	I'm back. I lasted, what? Two days? Something happened. It was so embarrassing. My skin feels itchy with it.	He vuelto. He aguantado, ¿cuánto? ¿Dos días? Ha pasado algo. Fue tan bochornoso... Lo pienso y se me eriza la piel.
Labial: primeros planos. En este caso se intercalan algunos planos con Tix de espaldas, por lo que se ha podido utilizar para un mejor ajuste y así coincidir que coincidan la mayoría de movimientos de la boca	TIX (34:31)	Then you put on your Rae armour and you charge at it. Promise me you won't come back.	(DE) Pues (ON) te pones la armadura y sigues adelante. / Prométeme (SB) que no (ON) volverás.
Plano medio corto. Isocronía y sincronía labial: aquí se pierde el vocativo, porque si no hubiese habido un problema de isocronía, y se ha optado por «disculpa» en lugar de «perdón» porque, así, la 'y' de <i>sorry</i> coincide con la 'i' de «disculpa», la 'o' de <i>lover</i> con la 'u' y la 'a' con la terminación final de <i>lover</i> (/v'ər/).	CHICO 1 (14:49)	Sorry, lover.	Disculpa.
Primer plano. Isocronía: de nuevo, en este caso se pierde el otro objeto de la comparación porque si no, el texto sería demasiado largo y no cabría en boca.	RAE NIÑA (23:05)	Mum, why's your bum bigger than all the other mums' bums?	Mami, ¿por qué tu culo es más grande que los otros?

2.2.2.9. Código de movilidad

Dentro de este apartado, se analiza la proxémica (estudio de la proximidad y de cómo esta nos permite comunicarnos), la cinésica y la articulación de la boca.

Por lo que concierne a la primera, coincide en mayor medida con el tenor interpersonal, explicado en el apartado de problemas de registro y dialectos (2.2.1.2.), por lo que ha afectado a la traducción tanto como lo haya hecho el tenor. Por ejemplo, entre Rae y Tix la cercanía es mayor porque se tratan con familiaridad, mientras que, con Kester, Rae prefiere mantenerse distante ya que es una persona a la que acaba de conocer.

Sí ha influido de forma distinta a la hora de decidir cuándo añadir *takes ambiente*, seis en total, ya que eran ocasiones en las que la cámara se centraba más en otros personajes, dejando claro que el resto se trataba de conversaciones secundarias, de menor importancia. Los seis *takes ambiente* han sido los siguientes:

36. 14:58 BIS. AMBIENTE: EN EL BAR
FINN (AD LIB) ¿Pero de qué vas?
CHOP (AD LIB) Te digo que sí, es eso.
FINN (AD LIB) (OFF) No, ni de coña...

41. 16:19 AMBIENTE: EN UN RESTAURANTE
CHOP (AD LIB) Esas son mis patatas.
FINN (AD LIB) No, son las mías.

50. 18:37 AMBIENTE: EN UN RESTAURANTE
HOMBRE 1 (DL) ¡Fuera! (OFF) ¡Ni se os ocurra volver por aquí! (DL)
¡Ya me habéis oído!
ARCHIE (A LA VEZ) (RR).
FINN (A LA VEZ) (RR).
CHOP (A LA VEZ) (RR).
IZZY (A LA VEZ) (RR).
CHLOE (A LA VEZ) (RR).

67. 24:56 AMBIENTE: EN EL BAR
FINN (AD LIB) No, no eres capaz.
CHOP (AD LIB) ¡Claro que sí!
IZZY (AD LIB) ¡Chop!
CHOP (AD LIB) Esperad y veréis.

99. 39:36 AMBIENTE: FIESTA EN LA PISCINA
ARCHIE (AD LIB) ¿A que no me tiras?
IZZY (AD LIB) ¡Chop, para!
CHOP (AD LIB) (R) (OFF) ¡Ven a por mí si puedes! / ¡Claro que no puedes, yo soy más rápido! (G).
IZZY (AD LIB) ¡Que pares!
CHOP (AD LIB) ¡Mi-mi-mi-mi! ¡Te voy a pillar!
IZZY (AD LIB) (G).

113. 45:32 AMBIENTE: SAUNA
CHOP (AD LIB) ¡Para ya, en serio te lo digo o te las verás conmigo!
FINN (AD LIB) ¡No veas qué miedo!
RAE (AD LIB) (A LA VEZ) (R).

En cuanto a los signos cinésicos, no considero que tengan un significado específico en la serie, sino más bien que acompañaban las diferentes situaciones y que eran acordes a los diálogos, por lo que este aspecto no ha influido en la traducción.

Finalmente, sí que se ha intentado respetar, de nuevo, la sincronía labial en la traducción (ejemplos en el apartado de código de plano), pero no se puede comprobar en el resultado final porque no ha sido posible llevar a cabo el *fandub*.

2.2.2.10. Código gráfico

Los diferentes aspectos de este apartado ya se han tratado previamente y, una vez más, sin tener un producto final doblado, no se pueden analizar. No obstante, puede ofrecerse un breve resumen: con el título de la serie, he optado por utilizar la técnica de no traducción y dejarlo en inglés (*My Mad Fat Diary*), pero he optado por una traducción parcial y creativa para el título del capítulo (*Big Bad World* > *Un mundo de locos*); solo se ha facilitado una traducción destinada a una posible subtitulación y es la traducción de la canción que canta Archie en el bar (TCR 15:46); y los intertítulos se han añadido traducidos en *takes* independientes denominados *insertos* para que el estudio decida si doblarlos o subtítularlos.

2.2.2.11. Código de edición o montaje

En relación con la edición, la gran mayoría de cambios de escena se producen mediante cortes, aunque también se utiliza el fundido en sus distintas variantes en alguna ocasión (TCR 29:42, 30:39 o 31:28), además de los cambios de escena propiciados por los *flashbacks* y los *flashforwards*. A la hora de segmentar el guion, sí se han tenido en cuenta los cambios de escena. Por ejemplo, el *take* 78 podría haberse alargado si no se hubiese tenido este factor en cuenta, pero al sí haberlo considerado, con un *flashback* resulta oportuno cambiar de *take*, con lo que el resultado es el siguiente:

78. 28:01
RAE (G).
CHLOE (G).
RAE (OFF) Hubo un tiempo en el que me negaba a llevar nada que no fuera un bañador.

79. 28:11
RAE NIÑA (OFF) ¿Me alcanzas el (ON) bollo, por favor?
RAE (G) (PV) No deberías comer eso, (ON) engordarás.
RAE NIÑA No me importa engordar. Está rico.
RAE (PV) Pero si engordas, (ON) no te podrás poner bañadores y no le (OFF) gustarás a los chicos.

Finalmente, debido a que hay *flashbacks* y *flashforwards*, que se utilizan a modo explicativo e introductorio y que se pueden relacionar con otras escenas, la traducción se ha ceñido a transmitir lo que decía el texto original, sin añadir explicaciones ni información redundante.

Conclusiones

Tras haber finalizado el proceso de traducción para doblaje, con la traducción y ajuste del primer capítulo de la obra seleccionada y su respectivo análisis, he obtenido las conclusiones que expongo a continuación.

Reflexiones sobre los resultados

La traducción para doblaje es un proceso muy complejo, puesto que presenta restricciones que pertenecen exclusivamente a esta modalidad, como los diferentes tipos de sincronía, además de restricciones que comparte con otras modalidades ya no solo de TAV, sino de traducción en general, como la literaria o la científica. No obstante, afrontar este proyecto ha sido muy enriquecedor y me ha servido como pequeño entrenamiento para el que espero que sea mi futuro laboral.

Algo que me parece importante mencionar es la necesidad de un buen material de trabajo. Gracias a haber llevado a cabo este proceso de traducción, he podido comprobar que el no disponer de los materiales adecuados supone una dificultad añadida. Por ejemplo, al no contar con el guion original, he tenido que transcribirlo para poder tener una base sobre la que traducir (además de la imagen) y sobre la que hacer el comentario. Si no hubiese transcrito el guion, probablemente hubiese tardado más en traducir, ya que muchas veces no se entienden los diálogos a la primera. También es necesaria una buena calidad de imagen porque, como se ha visto reflejado varios apartados anteriores, la imagen es la que dicta las acciones y los diálogos y por ello es fundamental.

Respecto a los problemas lingüísticos hallados en el texto, a pesar de no estar relacionados con un lenguaje especializado, muchos han sido muy complicados de resolver por ese mismo motivo. Muchas veces olvidamos que la traducción de lenguaje coloquial, humor, juegos de palabras y referentes culturales, entre muchos otros aspectos, requiere de un gran proceso creativo, además de uno previo de documentación, para el que se invierte mucho esfuerzo. Ha sido frustrante en varias ocasiones llegar a entender el porqué y el significado de alguno de los aspectos anteriores y no poder reflejarlo en la traducción, bien por restricciones de las convenciones de esta modalidad, o bien porque en español no existe una expresión similar.

Considero, en definitiva, haber conseguido el objetivo de recrear un encargo profesional y, también, que haber realizado el análisis posterior siguiendo el modelo de Chaume (2012) me ha permitido ser consciente de la cantidad de factores que deben tenerse en cuenta para obtener la mayor calidad posible del producto final.

Relación del trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera

Haber cursado el Grado en Traducción e Interpretación de la UJI, sobre todo el itinerario de TAV y la asignatura de Doblaje en concreto, me ha dado los conocimientos

imprescindibles que he necesitado para llevar a cabo esta tarea, así como herramientas para solucionar problemas para los que en un principio no tenía respuesta.

Aportación del trabajo

La función principal del trabajo era la de crear una propuesta de doblaje profesional para cubrir un nicho, y es que esta obra no se ha distribuido en otro idioma que no sea el inglés, por lo que existe una clara oportunidad de mercado.

Una posible línea de trabajo sería seguir con la traducción para doblaje de la serie al completo para continuar ampliando el material traducido y los resultados obtenidos, y contar, además, con una muestra de traducción sólida para futuros clientes.

Bibliografía

Cambridge Dictionary. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org>.

Cerezo Merchán, B., Chaume, F., Granell, X., Martí Ferriol, J. L., Martínez Sierra, J. J., Marzà, A. y Torralba Miralles, G. (2016). *La traducción para el doblaje en España: Mapa de convenciones*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome.

Junceda, L. (Ed.). (2004). *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.

Merriam-Webster. (2002). Recuperado de <https://www.merriam-webster.com>.

Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2001). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es>.

Tello Fons, I. (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español* (Tesis doctoral). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Anexos

Anexo A: *Rough translation* del primer capítulo de la serie *My Mad Fat Diary*

KESTER: Increíble... Soy el sustituto del Dr. Khan. Dr. Gill. Puedes llamarme Kester. ¿Es Rachel?

RAE: Rae.

KESTER: Le pedí al Dr. Khan que te hiciese escribir un diario.

RAE: Pero no puedes leerlo porque el Dr. Khan...

KESTER: No quiero leerlo. Es privado. Es para ti. ¿Estás siempre tan callada? ¿Sabes que hay una teoría que dice que puedes percibir cómo es una persona en los primeros cinco segundos de conocerla? ¿Qué percibes de mí?

RAE: Percibo que te ha cagado un pájaro en la cabeza.

KESTER: Bueno... Veo que sigues viva tras una semana. ¿Qué has estado haciendo?

RAE: Mira, con el doctor Khan solo...

KESTER: No soy el doctor Khan, así que... ¿Qué has estado haciendo?

RAE: No mucho.

INSERTO: Mentira.

RAE: Qué mentira. La verdad es que esta semana ha sido una montaña rusa. Miércoles, 10 de julio de 1996. Libertad. Querido diario, tengo dieciséis años, peso más de 100 kilos y vivo en el condado de Lincolnshire. Mis aficiones son la música, vagar y buscar a un chico guapo (bueno, un chico a secas) con el que alimentar mis fantasías. Por desgracia, ya tengo un amante que me hace parecer embarazada: la comida. Pero hay una diferencia entre picar y darse atracones, y yo ya no me doy atracones. Y si alguien encuentra este diario y lo lee y llega a la conclusión de que estoy loca, estarían en lo cierto.

TIX: Vete. No me hablo contigo.

RAE: ¿Por qué no?

TIX: Porque me abandonas. Me dejas aquí con estos chalados.

RAE: Vuelvo cada semana por la terapia.

TIX: No volverás. Irás de fiesta en fiesta, en fiestas de chicos.

RAE: Tix, tú y yo sabemos que no hay nadie guay en Lincolnshire.

TIX: Un pañuelo, por fi, chiqui.

RAE: ¿Cepillo de dientes nuevo? Te voy a echar de menos. Pobre adorable y destrozada Tix.

TIX: Toma. Vete.

DR. NICK: Hola, Rae.

RAE: Hola. El doctor Nick Kassar, jardinero experto en humedecer mi flor. Quiero comerle esa carita. Es, esto, bueno para la piel.

DR. NICK: Sí, lo sé, sí. Bebo dos litros al día. Lo malo es que te hace ir al baño cada media hora.

RAE: Me recogen en veinte minutos.

DR. NICK: Qué pena.

RAE: ¿Y eso?

DR. NICK: Porque no he podido tener sexo contigo. Rae.

RAE: ¿Sí?

DR. NICK: No te metas en líos al salir.

RAE: Sí, ¡usted tranquilo! ¡Y no deje de beber agua! Ay, madre. ¿Por qué suelto tantas gilipolleces? Cuatro meses internada. Cuatro meses convenciendo a la gente de que no iba a pulsar el botón de autodestrucción. Y por fin me iba. Por fin era libre. No estoy lista.

TIX: ¿Dónde estás?

RAE: Fuera. Me va a dar algo. Me va a dar algo.

TIX: Cuenta hasta diez.

RAE: No creo que pueda hacerlo sola.

TIX: No estás sola. Tienes a tu madre y a tus amigos.

RAE: Mi madre es una pelma y no tengo amigos. Tú eres mi amiga. Ya van los pitidos. ¿Y si pasa algo malo de verdad? ¿Y si me da un buen chungo, entonces qué?

TIX: Cuentas hasta diez.

RAE: Sí, pero... Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez.

MADRE: Perdón por llegar tarde. Solo han sido diez minutos. Deja de decir que han sido cuarenta. A veces dices cosas más raras... ¿Quieres uno?

RAE: ¿Cuándo he fumado yo?

MADRE: Desde ahora quizá. Hay chocolatinas en la guantera. No, yo no puedo. Hago la dieta del alfabeto.

RAE: ¿La qué?

MADRE: Cada semana comes cosas que empiecen por una letra. Te hace comer de todo. Voy por la i griega.

RAE: ¿Ya has hecho casi todo el alfabeto?

MADRE: No. Empecé con la ese. Compré mucho salmón. Estaba de oferta. He perdido tres kilos en, ¿qué?, ¿poco más de un mes, mes y medio?

RAE: Estas chocolatinas llevan yogur. Yogur empieza con i griega. Oh, no.

CHLOE: ¿Rae?

MADRE: ¿Quién es?

RAE: Chloe (Cloe).

CHLOE: ¡Rae! ¡Ay, por Dios!

MADRE: ¿Chloe? ¡Arrea, constipado! ¡Qué cambio! Mírale el pecho.

RAE: No me avergüences.

MADRE: Deja de lloriquear. Y no tardes. Tenemos prisa.

CHLOE: ¡Dios mío! ¡Ven aquí! No sabía que habías vuelto. ¿Qué tal por Francia?

RAE: ¿Francia? Ah, sí, genial. Estuvo muy bien.

CHLOE: ¡Y pensar que has pasado tres meses fuera!

RAE: Cuatro meses.

CHLOE: Ya, bueno.

MADRE: ¡Rae!

CHLOE: Me alegro de que hayas vuelto.

RAE: Gracias. He de irme.

CHLOE: Oh, no, no, no. Espera, espera. Ven con nosotros esta noche al bar. He empezado a salir con la banda de Wellesley Park. Los chicos están como un tren. Y solteros.

IZZY: ¡Chop!

CHLOE: Así que ven, por fi. ¡Por fi! ¿Sí?

RAE: Eso, eh, sí. Estoy algo ocupada, pero saldré con vosotros. En Francia salía siempre.

CHLOE: Claro que sí.

RAE: Si no saliera, tendría síndrome de abstinencia.

CHLOE: Ya.

MADRE: ¡Rae!

CHLOE: Bueno, te veo luego, pues. Chao.

RAE: ¡¿Francia?!

MADRE: Es que no sabía qué decir. Me pediste que no lo contara.

RAE: ¡¿Francia?! ¿No podías decir que tenía mononucleosis o algo? Bienvenidos a la casa de los horrores. Casi sin espacio para una persona, imaginaos para las dos. Todavía no he entrado y ya quiero salir de ahí.

MADRE: Venga, Rachel. He de enseñarte algo.

RAE: ¿Qué?

MADRE: Rae, este es Karim, mi hombre. ¿A que es guapo? ¡Di hola! Di hola, di hola.

KARIM: Encantado (acento árabe).

RAE: ¿Por qué estabas ahí dentro?

MADRE: Bueno, no habla mucho inglés. Habla árabe y francés. Es lo que se habla en Túnez.

MADRE: Eh, ayuda, ¿no? ¿A quién le apetece un gofre?

RAE: ¿Por qué estaba en el maletero?

MADRE: Mira... Mira, no ha hecho nada malo, pero hay gente buscándolo.

RAE: ¿Qué gente?

MADRE: Inmigración. Él no puede estar aquí. No todavía, no por ahora. Huyó de su escondite y nos enamoramos. Ahora, nadie puede enterarse. No por ahora. ¿Está claro, Rachel? ¡Oh, Karim! ¡Bájame, bestia salvaje! ¡Oh!

RAE: Hay una diferencia entre picar y darse atracones. Y yo ya no me doy atracones. ¿Alguna vez sientes que estás volviendo a la escena de un crimen? Oh, Damon (Deimon). Te quiero, pero tengo que salir de esta casa y conocer a chicos reales.

CHLOE: Bien, mira. Antes de conocerles, relájate, ¿vale? Voy a intentar incluirte, pero es un grupo algo exclusivo, así que tranquila si no te aceptan. ¿Vale?

RAE: Sí.

CHLOE: ¿Preparada?

RAE: Sí.

CHLOE: Vamos. ¡Izzy!

RAE: Es raro estar en un bar cuando hace ocho horas estabas interna en psiquiatría. Me sentía como una criminal, como una renegada... como si fuera muy obvio que no debía estar allí.

CHICO 1: ¡Perdón!

RAE: Me sentía viva.

CHLOE: Hola a todos, esta es Rae.

RAE: Hola.

IZZY: ¡Hola!

CHOP: Hola.

CHLOE: ¿Quieres algo de alcohol? Chop puede conseguirlo.

RAE: Eh, no, estoy bien. Yo no bebo.

CHLOE: ¿En serio?

RAE: Sí.

CHLOE: ¿Y Archie?

IZZY: Por ahí.

CHLOE: Estaba viniendo...

CHOP: ¿Qué haces con eso aquí? ¿Qué quieres, que nos echen? Haz algo útil y saca una foto de los bíceps más grandes de Lincolnshire.

FINN: ¿Cuáles, esos? Dirás estos de aquí.

CHLOE: Déjame intentarlo.

CHICO 2: ¡Archie, sube aquí! ¡Archie, sube aquí! Chinchín.

CHOP: ¡Vamos, Arch!

ARCHIE: Bueno, este es un tema que salió hace unos meses.

CANCIÓN: *Well, I tried to tell you so But I guess you didn't know As the sad story goes Baby, now I've got to flow Cos I knew it from the start Baby, when you broke my heart That I had to come again and show you that I'm real You lied to me All those times I said that I loved you You lied to me And I tried, yes, I tried Return of the Mack.*

TRAD: Intenté decírtelo, pero supongo que no sabías cómo seguía la historia. Ahora solo fluyo, porque supe desde el principio que tendría que volver y demostrarte que soy real. Me mentiste todas las veces que te dije que te quería. Me mentiste y yo intenté volver a ser yo.

RAE: Dos palabras. Estoy cachonda. Bueno, de momento esto es lo que sé de la banda. Está Chloe, que es como mi amiga más antigua. Nos hemos distanciado este último año. Será porque ya tenía bastantes con lo mío, entre otras cosas. Como por ejemplo, preguntarme por qué mi mejor amiga se estaba distanciando de mí, o por qué me estaba dando una crisis en secreto. Pero bueno. Es complicado, supongo.

IZZY: No lleva ingredientes.

CHOP: Has abierto la caja del revés, boba.

RAE: Luego está Izzy. Es tan mona. Solo la conozco desde hace dos horas, pero no me imagino que pueda tener ni un pensamiento negativo.

CHLOE: A veces parecéis casados, vosotros.

CHOP: ¡Qué asco! ¡Si es como mi hermana!

IZZY: Sí, ¡qué asco!

RAE: Hay tres chicos. Chop es como una miniporción. Ni siquiera va al instituto. Chloe dice que trabaja en un taller, arreglando coches o algo.

Me da igual lo que digas, Jennifer Aniston está más buena que Pammy.

CHOP: Solo hay una mujer que esté más buena.

FINN: Hostia, ¿quién?

CHOP: ¡Tu madre! ¡No!

RAE: Y Finn es un cabroncete gruñón. Es una porción épica, pero lo sabe de sobra. ¡Argh! Y, por último: Archie. La mejor porción, medio friki, medio dios del rock. Está tan bueno que haría que un cura rompiera un vitral. Quiero hacerle 14 000 virguerías. No podía creerlo. Había gente guay en Lincolnshire. Me tocaba. Esta era mi oportunidad.

CHLOE: ¡Atención!

FINN: ¿Qué?

CHLOE: Tengo una noticia. Fiesta el sábado en mi casa por el cumple de Izzy.

RAE: Y yo solo tenía que...

FINN: ¡Eh, tú, amiga de Chloe! ¡Haz una foto!

RAE: Es Rae.

FINN: May (Mei), ¿nos haces una foto, por fi?

RAE: ¡Chop, tus bíceps no caben en la foto! He llegado a la conclusión de que hay tres formas de que Archie salga conmigo: una) que le vayan las chicas grandes en secreto, como le pasa a Lenny Henry con Dawn French; dos) que una catástrofe apocalíptica acabe con todas las mujeres del planeta y que mis curvas se conviertan en un bien preciado; o tres) que le de galletas hasta que él también esté gordo. Si hago canasta, Archie se acostará conmigo.

ARCHIE: Tenía que verte.

RAE: ¿Qué estás haciendo aquí?

ARCHIE: No hables.

RAE: Bésame, Archie.

KARIM: Por favor, dámelo.

RAE: ¿Qué?

KARIM: Por favor, te lo ruego.

RAE: ¿Por qué hablas así?

KARIM: Por favor.

MADRE: ¡Oh, Karim! ¡Oh! ¡Oh! ¡Karim! ¡Karim! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Karim!
¡Karim! ¡Por Dios! ¡Esto es increíble! ¿Qué?

RAE: ¿Tienes idea de las horas que son?

MADRE: Las cinco menos cuarto.

RAE: Las cinco menos cuarto. ¡Y estoy despierta!

MADRE: ¿Y qué quieres? ¿Una medallita y un aplauso?

RAE: Quiero poder irme a dormir sin preocuparme por que el sonido de vuestro
cabezal chocando en la pared vaya a despertarme.

MADRE: ¿Disculpa?

RAE: Solo no lo hagáis tan alto y ya.

MADRE: No pensaba que se oyera tanto.

RAE: En Londres hay gente pensando que se está acabando el mundo.

MADRE: Oh, vamos, Rachel. A veces dices cosas más raras...

RAE: ¡Deja de decir eso! No es así.

MADRE: Ese tonito conmigo, Rae. Estás hablando con tu madre.

RAE: ¿Sabes qué? Y lo solté. Lo peor que le he dicho a mi madre. Y, como ya me
siento hiperculpable de todos modos, os voy a contar el top tres.

RAE NIÑA: Mami, ¿por qué tu culo es más grande que los otros?

MADRE: Rachel Earl.

RAE NIÑA: ¡Sí, hombre! Yo quería una Barbie.

MADRE: Bueno, es que las Barbies son mucho más caras.

RAE NIÑA: Si papá no se hubiera ido, tendríamos cosas bonitas.

MADRE: Rachel Earl. Aparta eso.

RAE: Está claro por qué tuve una crisis. ¡Tengo a la más fracasada de la historia en fracasadas como madre! Hazlo. Dilo. Rachel Earl. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Jueves, once de julio de mil novecientos noventa y seis. Nadie ha llamado. Me encantaban los jueves en el hospital. Por la mañana, Tix y yo nos poníamos al día de todo. Por la tarde, teníamos terapia grupal y luego íbamos al lago con Danny Sombreros a jugar al veo veo. Pero ahora tengo otros amigos, creo. ¿Por qué no han llamado? ¿Ya la he cagado?

CHLOE: ¿Rae? ¿Qué estás haciendo aquí?

RAE: Estaba de paso y he entrado.

CHLOE: Hubiera llamado para avisarte, pero ha sido algo espontáneo. Tú ya me entiendes.

FINN: Archie, toma y pon algo de música decente.

RAE: Música. Mi terreno. Darlo todo o nada. Lo hago yo.

FINN: No, quiero que lo haga Archie. Sabe lo que hace.

RAE: Yo también lo sé.

FINN: Esto, May (Mei).

RAE: Rae.

FINN: De Ramón?

RAE: De Rachel (Reichel).

FINN: Como sea.

FINN: Rae, es mi dinero y quiero que lo haga Archie, ¿vale?

RAE: Si no te gusta lo que ponga, te devuelvo tu dinero. Era el momento de sacar la artillería pesada. Y así es como se consigue entrar en la banda. Toma esa, Finn.

ARCHIE: ¡Toma! ¡Qué buena!

RAE: Ya, aunque sea comercial...

ARCHIE: No nos han presentado como toca. Soy Archie.

RAE: Hola, Archie. Lo exprimiría hasta dejarlo seco, sin nada, solo con las gafas y un trapo húmedo.

CHLOE: Rae, piensas venir a mi fiesta el sábado, ¿no?

RAE: ¿Me has invitado?

CHLOE: ¡Por supuesto, tontorrón! ¡Anímate!

RAE: Vale.

CHLOE: Bien, escuchad. Como sabéis, estoy muy contenta por mudarme a una nueva casa, así que me complace comunicaros que la fiesta será una fiesta en la piscina.

CHOP: ¡Toma! ¿Estás de broma? ¿Quién quiere un trago?

RAE: Yo quiero.

ARCHIE: ¡Vamos, acábatelo! ¡Acábatelo! ¡Sí!

RAE: No pienso beber nunca más. Viernes, doce de julio. Mi primera resaca. Me sentía como si un mono estuviera dando palmas en mi cabeza.

CHLOE: Lo importante es: bañador, bikini o trikini?

RAE: ¿Dónde está el que-no-te-haga-parecer-una-ballena-kini?

CHLOE: ¿Qué?

RAE: Nada.

CHLOE: Venga, vamos, Pruébatelos.

RAE: Hubo un tiempo en el que me negaba a llevar nada que no fuera un bañador.

RAE NIÑA: ¿Me alcanzas el bollo, por favor?

RAE: No deberías comer eso, engordarás.

RAE NIÑA: No me importa engordar. Está rico.

RAE: Pero si engordas, no te podrás poner bañadores y no le gustarás a los chicos.

RAE NIÑA: No me gustan los chicos, y si lo hiciera y engordara y llevara bañador, les gustaría igual.

RAE: ¿Por qué ibas a gustarles?

RAE NIÑA: Porque soy genial.

MADRE: ¡Rae!

RAE: Ni de coña va a verme alguien con esto. Qué estás haciendo?

CHLOE: ¿Fumando?

RAE: Tú no fumas.

CHLOE: Bueno, es que empecé ayer. Te hace estar delgada.

CHICA 1: Vamos a evacuar la tienda. En serio, hemos de salir de la tienda. Toma esto para taparte si quieres. Lo siento, por favor. Gracias. Salid, gracias.

CHLOE: Dios mío. Lo siento mucho, Rae.

MALOTE 1: ¡Eh, Jabba! ¿Quieres esta burger (burguer)? Se m'ha ido el hambre.

ARCHIE: ¿Rae?

MALOTES 1, 2 y 3: ¡Jabba, Jabba, Jabba!

ARCHIE: ¿Qué está pasando?

CHLOE: Ignóralos, Rae.

RAE: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve. Vuelvo. He aguantado, ¿cuánto? ¿Dos días? Ha pasado algo. Fue tan bochornoso... Lo pienso y se me eriza la piel. Me da rabia pensar que al llegar a casa la gente lo haya comentado como si hubiera sido una broma. Es muy muy duro. Ni siquiera sé cómo explicarlo. Te anula como persona. No soy tan fuerte como para llevarlo sola. Pañuelo, por fi, gordi.

TIX: ¿Qué estás haciendo aquí?

RAE: Eh, yo... buenas noticias.

TIX: ¿Qué?

RAE: He decidido volver. Es que no estoy preparada... ¿Pero qué haces? ¡Para! ¡Para! ¡Que pares!

TIX: Aquí todos luchan por sus vidas, que penden de un hilo, Rae. ¡Y tú, teniendo una segunda oportunidad, no la quieres!

RAE: Es que es muy duro.

TIX: ¡No! Pero lo ves así porque no te aceptas a ti misma. Más vale que lo hagas, porque yo he estado intentando parecerme a ti. Y si no hay esperanza para ti, ¿entonces qué hay de mí?

RAE: ¿Y si pasa algo malo, algo muy malo? Conté hasta diez pero no funcionó.

TIX: Pues te pones la armadura y cargas con todo. Dime que no volverás.

RAE: Pero te echo de menos. Bueno, la fiesta en la piscina. Si te presentas con una botella de alcohol que le has mangado a tu madre, nadie se fijará en si nadas o no. Pero ¿cómo te escapas?

MADRE: ¡Por Dios, Rae! ¡Te has cargado mis macetas! Tranquila, tranquila. Hueles a destilería. La próxima vez que quieras alcohol, pídelo. Las tuberías no son una escalera por donde escaparse. Quítate el top. Veamos esa espalda.

RAE: ¡No! ¡Ni hablar!

MADRE: Vamos. Como si nunca te hubiera visto. De pequeña correteabas desnuda por la casa.

RAE: Ya, bueno, Ya no soy una niña.

MADRE: Karim. Bueno, veamos esa espalda.

RAE: ¡Ah!

MADRE: Vale, vale. Es un moratón. ¿Seguro que estás bien yendo al bar y esas cosas? Tú sabes que me preocupo.

RAE: Estoy bien.

MADRE: ¿Entonces vas a ir igual a esa fiesta? No importa lo que la gente piense de ti.

RAE: Ya, bueno tú no eres la que va a estar al lado de Chloe y sus tetas antigraavitatorias. Voy a parecer un condón lleno de boloñesa.

MADRE: ¿Recuerdas cuando fuimos a la playa y dijiste delante de los padres de Sally que tenía un pandero enorme?

RAE: No. ¿Por qué, te molestó?

MADRE: Te acostumbras. Aparte, me acostaba con el padre de Sally entonces, así que daba igual. Lo tengo. Sí.

RAE: Lo siento por lo del otro día. En la cocina.

MADRE: Espera. Lo tengo.

RAE: Mamá.

MADRE: Está bien. Mira, mira.

ARCHIE: Rae? Hola, Rae.

RAE: Hola.

ARCHIE: Hoy estás algo diferente. ¿Y tu cocodrilo hinchable? La verdad, para mí estuviste genial. No todos pueden llevar algo así con tanto estilo. Venga, charlemos aquí. No me apetece nadar.

RAE: ¿Y eso?

ARCHIE: No me apetece hablar del tema.

RAE: Cuéntame.

ARCHIE: No. Te reirás.

RAE: Tal vez.

ARCHIE: Bueno... tengo acné en la espalda. Espacné.

RAE: ¿Espacné?

ARCHIE: Sí.

RAE: A ver.

ARCHIE: Ni hablar.

RAE: A ver. A ver.

ARCHIE: No te rías.

RAE: Vale. Por Dios. Hasta sus granos son sexis.

ARCHIE: ¿Y bien?

RAE: Pues que no hay casi nada ahí. Nadie se va a fijar en eso.

ARCHIE: Hagamos un trato: yo entro si tú entras.

RAE: Venga.

CHLOE: ¿Pasa algo?

RAE: No. ¿Por?

CHLOE: ¿Por? ¿Por qué no interactúas?

RAE: Soy la DJ (diyei).

CHLOE: No necesitamos DJ (diyei). Pon la radio y ya está.

RAE: Pero ¿qué dices? ¿Y si ponen una canción horrorosa?

CHLOE: Ya, pues la cambiamos y listo. No vas a hacer amigos si te quedas apartada del resto.

RAE: ¿Han dicho algo de eso?

CHLOE: Tal vez sí. No quieres que piensen que eres rara, ¿no? Ni que piensen que no eres normal. Entra y ya. Aburrida.

CHOP: ¡Súbete!

IZZY: ¡No!

CHOP: ¡Súbete! Quiero ver cuánto aguantas sin respirar.

CHLOE: Oh, Dios.

KESTER: ¿Y ya está? Fuiste a una fiesta y la fiesta estuvo bien. Rae, estas sesiones son para que puedas hablar con alguien de manera confidencial, para que cuentes cómo te sientes.

RAE: Ya te he dicho que estuvo bien.

KESTER: Sé sincera y dime cómo te sientes ahora. Pues me sincero yo. Hace dos semanas me separé y ahora duermo en el sofá de mi hermano. Esta mañana, me levanto y no hay leche. Yo compré la leche y él va y ahoga sus cereales en ella. Sin haber tomado café, vengo al trabajo, me caga una paloma, conozco a mi nueva paciente y va y habla menos que un ladrillo. Así qué, ¿tú qué tal?

RAE: La verdad es que odio estar aquí. Odio esta habitación.

KESTER: ¿Qué es lo que menos te gusta?

RAE: Los cuadros. Son una mierda. ¿No te dirán nada por eso?

KESTER: No. Si preguntan, diré que has sido tú.

RAE: Y yo que mientes.

KESTER: ¿Y a quién creerán? No soy yo el que está aquí por enfermedad mental.

RAE: ¡Guau!

KESTER: ¿Y este manchurrón?

RAE: Parece una compresa.

KESTER: Pues fuera va. ¿Y qué hay de Buster Keaton?

RAE: No. Ese me gusta.

KESTER: Ya. Y a mí.

RAE: ¿Qué percibiste de mí a los cinco segundos?

KESTER: No lo recuerdo.

RAE: No te creo.

KESTER: Percibí que te ves a ti misma como algo frágil. Como un pajarillo chapoteando en una botella. Pero si confías en mí, si los dos confiamos, todo irá bien. Porque, básicamente, eres un hueso duro de roer.

RAE: ¿Chop?

CHOP: ¿Sí, querida?

RAE: Ven y gasta esos bíceps que tienes para sacarme del tobogán.

CHOP: Sin problema, Rae.

RAE: ¡Camarero! Una cerveza con limón, por fi. ¡Y apagad eso!

CHOP: ¿Quién va a por la comida? Tengo hambre.

IZZY: ¿Lo elegimos con un juego?

RAE: Venga. Sí. Yo me sé uno.

IZZY: ¿Cuál?

RAE: El último en entrar a la piscina va. Los médicos me miraron las piernas y me preguntaron: «¿No te dolió? ¿No te dolió tanto mientras lo hacías que te costaba hasta

respirar?». Al menos me recuerdan que he sobrevivido. Pero por poco. No me puedo creer que tenga un grupo de amigos. Ni que por fin haya salido. No puedo creer que piensen que me estoy recuperando.

Anexo B: Guion para doblaje

TÍTULO PROGRAMA ORIGINAL V.O.: MY MAD FAT DIARY

TÍTULO PROGRAMA TRADUCIDO V.D.: MY MAD FAT DIARY

TÍTULO EPISODIO ORIGINAL V.O.: CHAPTER 1: BIG BAD WORLD

TÍTULO EPISODIO TRADUCIDO V.D.: EPISODIO 1: UN MUNDO DE LOCOS

ENLACE DEL EPISODIO: <https://www.youtube.com/watch?v=GD3ZRGnf8d0>

TRADUCCIÓN Y AJUSTE: GLORIA HERREROS IBÁÑEZ

1. 00:10

KESTER (G) Menuda mierda. // (GG). / Soy el sustituto del doctor Khan. El doctor Gill (Guil). Puedes llamarme Kester. ¿Es (OFF) Rachel? (Reichel).

RAE Rae.

KESTER Le pedí al doctor Khan que te hiciese escribir (OFF) un diario.

RAE Pero no puedes leerlo, (OFF) porque el doctor Khan...

2. 01:00

KESTER (P) No quiero leerlo. Es privado, es para ti. // ¿Estás siempre tan callada? (G) ¿Sabes? Hay una teoría (OFF) que dice que puedes percibir cómo es una persona en los primeros cinco segundos de conocerla. (ON) ¿Qué percibes de mí?

RAE Percibo que te ha cagado un pájaro en la cabeza.

3. 01:31

KESTER (GG) Bueno... Veo que sigues viva (OFF) después de una semana. (ON) ¿Qué has estado haciendo?

RAE (G) Mira, con el doctor Khan (OFF) solo...

KESTER (P) No soy el doctor Khan. / Así que... ¿Qué has estado haciendo?

RAE No mucho.

4. 02:01

INSERTO MENTIRA

5. 02:03

RAE (OFF) Qué mentira. La verdad es que esta semana ha sido una montaña rusa. Miércoles, diez de julio de mil novecientos noventa y seis. / Día uno: libertad. Querido diario, tengo dieciséis años, peso más de cien kilos y vivo en el condado de Lincolnshire (Linconshir).

6. 02:08

INSERTO 10 DE JULIO DE 1996

7. 02:14

INSERTO DÍA 1

8. 02:24

RAE Mis aficiones son la música, vaguitar y buscar a un chico guapo, bueno, un chico a secas, con el que alimentar mis fantasías. Por desgracia, ya tengo un amante que me hace parecer embarazada: la comida. Pero hay una diferencia entre picar y darse atracones, y yo ya no me doy atracones.

9. 02:48

RAE Y si alguien encuentra este diario, lo lee y llega a la conclusión de que estoy loca... estarían en lo cierto.

10. 03:00

ORIGINAL

11. 03:32

INSERTO EPISODIO 1: UN MUNDO DE LOCOS

12. 03:39
TIX (OFF) Vete. No me hablo contigo.
RAE ¿Por qué no?
TIX (OFF) Porque me abandonas. Me dejas aquí con todos estos chalados.
RAE Vuelvo cada semana por la terapia.
TIX (OFF) No volverás. Irás de fiesta en fiesta, en fiestas de chicos.

13. 03:54
RAE (G) Tix, tú y yo sabemos que no hay nadie guay en Lincolnshire.
TIX (G) Un pañuelo, por fi, chiqui. // (GG).
RAE ¿Cepillo de dientes nuevo? (OFF) Te voy a echar de menos. Pobre adorable y destrozada Tixy.
TIX Toma. // Vete.
RAE (G).
DR. NICK Hola, Rae.

14. 04:51
RAE Hola. (OFF) El doctor Nick Kassar, jardinero experto en humedecer mi flor. Quiero comerle esa carita. / (ON) Es... es bueno para la piel.
DR. NICK Sí, lo sé. Bebo dos litros al día. Lo malo es (OFF) que te hace ir mucho al baño.
RAE ¿Qué? (RR) / Me recogen en veinte minutos.
DR. NICK Qué pena.
RAE ¿Y eso?
DR. NICK Porque no he podido tener sexo contigo. Rae.

15. 05:25
RAE ¿Sí?
DR. NICK (OFF) No te metas en líos (R).
RAE (R). Sí, ¡usted tranquilo! ¡Y no deje de beber agua! (OFF)
Ay, madre... ¿Por qué suelto tantas gilipolleces? / Cuatro
meses aquí. Cuatro meses convenciendo a la gente de que no
iba a pulsar el botón de autodestrucción.

16. 05:51
RAE (OFF) Y por fin me iba. Por fin... era libre. // (G) // No
estoy lista.
TIX (OFF) ¿Dónde estás?
RAE Fuera. (G) (OFF) Me va a dar algo. (ON) Me va a dar algo.
TIX (ATT) Cuenta hasta diez.
RAE (OFF) No creo (ON) que pueda hacerlo sola.
TIX (DL) No estás sola, tienes a tu madre y a tus amigos.
RAE (OFF) Mi madre es una pelma (ON) y no tengo amigos.

17. 06:38
RAE Tú eres mi amiga. (G) (DE) Ya van los pitidos. (G) ¿Y si
pasa algo malo de verdad? ¿Y si me da un buen chungo: entonces
qué?
TIX (DL) Cuenta hasta diez.
RAE (DE) Sí, pero... (ON) (GG) (PV) Uno, dos, tres, cuatro cinco,
seis, siete, ocho, nueve y diez.

18. 07:04
INSERTO MANTÉN LA CALMA

19. 07:20

INSERTO MI MADRE (ASQUEROSA)

20. 07:26

MADRE (G) Perdón por llegar tarde. Solo han sido diez (OFF) minutos.

RAE Media hora.

MADRE (OFF) Deja de decir que ha sido media hora. (ON) A veces dices cosas más raras... / (OFF) ¿Quieres uno?

RAE ¿Cuándo he fumado yo?

MADRE Desde ahora quizá. // Hay chocolatinas en la guantera.

21. 08:03

MADRE (OFF) No, yo no (ON) puedo, no. Hago la dieta del alfabeto.

RAE ¿La qué?

MADRE Cada semana comes cosas que empiecen por una letra. (OFF) Te hace comer de todo. (ON) Voy por la i griega.

RAE ¿Ya has hecho casi todo el alfabeto?

MADRE No. Empecé con la ese, compré mucho salmón en oferta.

22. 08:20

MADRE (OFF) Pero he perdido tres kilos (ON) en, ¿qué?, ¿poco más de un mes, mes y medio?

RAE Estas chocolatinas llevan yogur. Yogur empieza por i griega.

MADRE (G).

23. 09:17
RAE Oh, no.
CHLOE ¿Rae?
MADRE ¿Quién es?
RAE Chloe (Cloe).
CHLOE ¡Rae! ¡Ay, por Dios!
MADRE (OFF) ¿Chloe? ¡Arrea, constipado! ¡Qué cambio! ¡Mírale el pecho!
RAE (PV) Por favor, no me avergüences.
MADRE (G) ¡Deja de lloriquear! (PV) Y no tardes, tenemos prisa.

24. 09:44
CHLOE (OFF) ¡Qué fuerte! (DE) ¡Ven aquí! (PV) No sabía que (ON) habías vuelto. ¿Qué tal por Francia?
RAE ¿Francia? / Ah, sí, genial. Estuvo muy bien.
CHLOE ¡Y pensar que has pasado (DE) tres meses fuera!
RAE (P) Cuatro meses.
CHLOE Ya, bueno.
MADRE ¡Rae!
CHLOE Me alegro de que hayas vuelto.
RAE Gracias. / Me tengo que ir.

25. 10:11
CHLOE ¡No, no, no, no! Espera, espera. (DE) Ven con nosotros esta noche al bar. He empezado a salir con la banda de Wellesley (Welsli) Park. (ON) Los chicos están como un tren. (OFF) ¿A que sí? (DE) Y solteros.
IZZY ¡Chop!
CHLOE Así que ven, por fi. (OFF) ¡Por fi!

26. 10:34
RAE (OFF) Por Dios, ¡sí!
CHLOE ¿Sí?
RAE Esto, (G) sí. Estoy algo ocupada, pero saldré con (OFF) vosotros. (ON) En Francia salía siempre.
CHLOE Claro que sí.
RAE Si dejase de salir, me entraría síndrome de abstinencia.
CHLOE Ya.
MADRE ¡Rae!
CHLOE (DE) Te veo luego, pues. (ON) Vale..

27. 11:13
RAE ¿Francia?
MADRE Es que no sabía qué decir. Me pediste que no lo contara.
RAE ¿Francia? (OFF) ¿No podías decir que tenía mononucleosis o algo? Bienvenidos a la casa de los horrores. Casi sin espacio para una persona, imaginaos para las dos. Todavía no he entrado y ya quiero salir de ahí.

28. 11:40
MADRE Venga, Rachel. Quiero enseñarte una cosa.
RAE ¿Qué?
MADRE Rae, este es Karim, mi hombre. ¿A que es guapo? (G).
KARIM (G)
MADRE (G) (DE) ¡Di hola! Di hola, di hola.
KARIM Encantado (con acento árabe).
RAE ¿Por qué estabas ahí dentro?
MADRE Bueno, no habla mucho inglés. Habla árabe y francés. Es lo que se habla en Túnez.

29. 12:26
KARIM (G) Ayudar.
MADRE (DE) ¿A quién le apetece (OFF) un gofre?
RAE ¿Por qué estaba en el maletero?
MADRE Mira... Mira, no ha hecho nada malo, pero hay gente buscándolo.
RAE (DE) ¿Qué gente?
MADRE Inmigración. (DE) Él no puede estar aquí. (ON) Todavía no, no por ahora.

30. 12:47
MADRE (DE) Huyó de su escondite (ON) y... nos enamoramos (R). (DE) Ahora, nadie puede (ON) enterarse. No por ahora. ¿Está claro, (DE) Rachel? (ON) (G) ¡Karim! ¡Déjame, mi hombretón! (G).
RAE (OFF) Hay una diferencia entre picar y darse atracones. Y yo ya no me doy atracones.
MADRE (OFF) (G).

31. 13:28
RAE (OFF) ¿Alguna vez sientes que estás volviendo a la escena de un crimen?

32. 13:58
RAE (G) // (G). (OFF) (G) Damon (Deimon). Te quiero, pero tengo que salir de esta casa y conocer a chicos reales.

33. 14:19
CHLOE (OFF) Bien, mira. (PV) Antes de conocerles, relájate, ¿vale?
(ON) Voy a intentar incluirte, pero es un grupo algo exclusivo, así que... tranquila si no te aceptan. ¿Vale?
RAE Sí.
CHLOE ¿Preparada?
RAE Sí.
CHLOE Vamos. ¡Izzy (Isi)!
RAE (OFF) Es raro estar en un bar cuando hace ocho horas estabas interna en psiquiatría.

34. 14:42
RAE (OFF) Me sentía como una criminal, como una renegada... como si fuese muy obvio que no debía estar ahí.
CHICO 1 Disculpa.
RAE (OFF) Me sentía viva.
CHLOE Hola chicos, esta es Rae.
RAE Hola.
IZZY ¡Holi!
CHOP (G).
CHLOE (DE) Si quieres alcohol, Chop te lo trae.

35. 14:58
RAE (G) No, estoy bien. Yo no bebo.
CHLOE (OFF) ¿En serio?
RAE Sí.
CHLOE (DE) ¿Y Archie? (Archi).
IZZY (OFF) Por ahí...
CHLOE (OFF) Se suponía que venía...
CHOP (PV) ¿Qué haces con eso? ¿Qué quieres, (ON) que nos echen?
(OFF) Haz algo útil y saca una foto de los (ON) bíceps más grandes de Lincolnshire.

36. 14:58 BIS. AMBIENTE: EN EL BAR
FINN (AD LIB) ¿Pero de qué vas?
CHOP (AD LIB) Te digo que sí, es eso.
FINN (AD LIB) (OFF) No, ni de coña...

37. 15:23
IZZY (P) (R).
FINN (OFF) ¿Qué bíceps? ¿Esos garbancitos? (R).
CHLOE (R) Dejadme a mí.
CHICO 2 (OFF) ¡Archie, (ON) sube aquí!
ARCHIE Gracias.
CHOP ¡Vamos! ¡A por todas!
ARCHIE (OFF) Bueno, (DL) este es un tema que salió hace unos meses.

38. 15:46
CANCIÓN Intenté decírtelo, pero supongo que no sabías cómo seguía la historia. Ahora solo fluyo, porque supe desde el principio que tendría que volver y demostrarte que soy real. Me mentiste todas las veces en las que te dije que te quería. Me mentiste y yo intenté volver a ser yo.

39. 16:19
RAE (OFF) Dos palabras: estoy cachonda. / Bueno, de momento esto es lo que sé de la banda. Está Chloe, que es como mi amiga más antigua. Nos hemos distanciado este último año. Será porque ya tenía yo bastante con lo mío, entre otras cosas.

40. 16:30
INSERTO LA BANDA

41. 16:19 AMBIENTE: EN UN RESTAURANTE
CHOP (AD LIB) Esas son mis patatas.
FINN (AD LIB) No, son las mías.

42. 16:40
RAE (OFF) Como, por ejemplo, preguntarme por qué mi mejor amiga se estaba distanciando de mí, o por qué me estaba dando una crisis en secreto. Pero bueno, es complicado, supongo.
FINN (R).
IZZY (OFF) No lleva (ON) ingredientes.
CHOP (OFF) Has abierto la caja (ON) del revés, boba.
RAE (OFF) Luego está Izzy.

43. 17:00
RAE (OFF) Es tan mona. Solo la conozco desde hace dos horas, pero no me la imagino pensando nada malo de...
CHLOE (R).
RAE (OFF) ...nada.
CHLOE A veces parecéis un matrimonio.
CHOP ¡Qué asco! ¡Si es como mi hermana!
IZZY (DE) Sí, (PV) ¡qué asco!
RAE (OFF) Hay tres chicos. Chop es como una miniporción.

44. 17:18
INSERTO CHOP: MINIPORCIÓN

45. 17:21
RAE (OFF) Ni siquiera va al instituto. Chloe dice que trabaja en un taller, arreglando coches o algo.
CHOP (OFF) Me da igual lo que digas: Jennifer Aniston (ON) está más buena que Pamela.
CHLOE (R).
CHOP (OFF) Y solo hay una mujer (ON) que esté más buena.
FINN Hostia, ¿quién?
CHOP Tu madre.

46. 17:36
IZZY (A LA VEZ) (R).
CHLOE (A LA VEZ) (R).
RAE (A LA VEZ) (R).
ARCHIE (A LA VEZ) (R).
CHOP (A LA VEZ) (R).
FINN (A LA VEZ) (R).
CHOP ¡No, no!
RAE (OFF) Y Finn es un cabroncete gruñón. Es una porción épica y lo sabe de sobra.

47. 17:44
INSERTO FINN: PORCIÓN ÉPICA

48. 17: 48
IZZY (A LA VEZ) (R).
CHLOE (A LA VEZ) (R).
RAE (A LA VEZ) (R).
ARCHIE (A LA VEZ) (R).
FINN (A LA VEZ) (R).
CHOP (A LA VEZ) (R) ¡No! (R).
RAE (OFF) Y, por último, Archie. La mejor porción, medio friki, medio dios del rock. Está tan bueno que haría que un cura rompiese un vitral. Quiero hacerle catorce mil virguerías.

49. 17: 56
INSERTO ARCHIE: LA MEJOR PORCIÓN

50. 18:37 AMBIENTE: EN UN RESTAURANTE
HOMBRE 1 (DL) ¡Fuera! (OFF) ¡Ni se os ocurra volver por aquí! (DL)
¡Ya me habéis oído!
ARCHIE (A LA VEZ) (RR).
FINN (A LA VEZ) (RR).
CHOP (A LA VEZ) (RR).
IZZY (A LA VEZ) (RR).
CHLOE (A LA VEZ) (RR).

51. 18:52
RAE No me lo podía creer. Había gente guay en Lincolnshire. Me tocaba. Esta era mi oportunidad.
IZZY (R).
CHLOE (PV) ¡Atención!
FINN ¿Qué?
CHLOE Tengo una (OFF) noticia. Fiesta el sábado (ON) en mi casa por el cumple de Izzy.
IZZY (A LA VEZ) ¡Sí! (GG) (RR).
CHOP (A LA VEZ) (GG) (RR).

52. 19:12
FINN (A LA VEZ) (GG) (RR).
ARCHIE (A LA VEZ) (GG) (RR).
RAE (OFF) Y lo único que tenía que hacer era ser normal.
IZZY (DE) ¡Vale, vale!
CHOP (GG).
FINN (R) (G) ¡Tú, amiga de Chloe! ¡Haz una foto! (R).
ARCHIE (A LA VEZ) (R).
IZZY (A LA VEZ) (R).
CHLOE (A LA VEZ) (R). // (OFF) Es Rae.

53. 19: 16
INSERTO SER NORMAL

54. 19:28
FINN May (Mei), ¿nos haces una foto?
IZZY (R).
CHLOE (OFF) A ver cómo ha salido.
RAE ¡Chop, tus bíceps no caben en la foto!
ARCHIE (A LA VEZ) (R).
FINN (A LA VEZ) (R).
IZZY (A LA VEZ) (R).
CHLOE (A LA VEZ) (R).

55. 20:05
RAE (OFF) He llegado a la conclusión de que hay tres formas de que Archie salga conmigo. Uno, que le vayan las chicas grandes en secreto, como le pasa a Lenny Henry con Dawn French.

56. 20:18
RAE (OFF) Dos, que una catástrofe apocalíptica acabe con todas las mujeres del planeta y que mis curvas se conviertan en un bienpreciado. O tres, que le dé galletas hasta que él también esté gordo. (ON) (G) / (ON) Si hago canasta, Archie (OFF) se acostará (ON) conmigo / (G).

57. 21:10
ARCHIE Tenía que verte.
RAE ¿Qué estás haciendo aquí?
ARCHIE No hables. / (G).
RAE (G). / ¡Sí! / (G) Bésame, Archie.
KARIM (OFF) ¡Sí, así!
RAE (OFF) ¿Qué?
KARIM (OFF) ¡Sí, dámelo, dámelo!
RAE (OFF) ¿Por qué hablas así?
MADRE (OFF) (G).

58. 21:41
KARIM (OFF) (P) ¡Por favor!
MADRE (OFF) (G) ¡Dios! (G) ¡Karim! ¡Karim! (GG) ¡Karim! (G) ¡Karim!
(G) ¡Es-to-es-in-cre-í-ble!

59. 22:00
MADRE (G). // ¿Qué?
RAE ¿Tienes idea de las horas que son?
MADRE Las cinco menos cuarto.
RAE Las cinco menos cuarto. ¡Y estoy despierta!
MADRE (G) ¿Y qué quieres? ¿Una medallita y un aplauso? (G).
RAE Quiero poder irme a dormir sin preocuparme por que el sonido de vuestro cabezal dando golpes en la pared (DE) vaya a despertarme.
MADRE ¿Disculpa?

60. 22:30
RAE (DE) Solo (ON) no lo hagáis tan alto y ya.
MADRE No pensaba que se oyese tanto.
RAE (DE) En Londres hay gente pensando (ON) que se está acabando el mundo.
MADRE (OFF) Vamos, Rachel. (ON) A veces dices cosas (SB) más raras..
RAE ¡Deja de decir eso! (DE) ¡No es así!
MADRE (DE) Cuidado (ON) con ese tonito, Rae. Estás hablando con tu madre.
RAE ¿Sabes qué?

61. 22:54
RAE (OFF) Y lo solté. Lo peor que le he dicho a mi madre. Y como ya me siento hiperculpable de todos modos, os voy a contar el top tres.
RAE NIÑA Mami, ¿por qué tu culo es más grande que los otros?
MADRE Rachel Earl (Reichel Erl). Tira.
RAE NIÑA ¡Yo quería una Barbie!
MADRE Bueno, es que las Barbies son mucho más caras.
RAE NIÑA Si papá no se hubiera ido, tendríamos cosas bonitas.
MADRE Rachel Earl. ¡Aparta eso!

62. 22:34
RAE Está claro por qué tuve una crisis. (OFF) ¡Tengo a la más (ON) fracasada de la historia en fracasadas (OFF) como madre! Venga, (ON) dilo: Rachel Earl. / (G). // (G) Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez.

63. 24:16
RAE (OFF) Jueves, once de julio de mil novecientos noventa y seis. Nadie ha llamado. / Me encantaban los jueves en el hospital. Por la mañana, Tix y yo nos poníamos al día de todo. Por la tarde teníamos terapia grupal y luego íbamos al lago con Danny Sombreros a jugar al veoveo.

64. 24:21

INSERTO DÍA 2

65. 24:24

INSERTO ABURRIDA, ABURRIDA, ABURRIDA

66. 24:40

RAE (OFF) Pero ahora tengo otros amigos, creo. (ON) (G) (OFF)
Pero ¿por qué no han llamado? ¿Ya la he cagado? / (ON) (G).

67. 24:56 AMBIENTE: EN EL BAR

FINN (AD LIB) No, no eres capaz.

CHOP (AD LIB) ¡Claro que sí!

IZZY (AD LIB) ¡Chop!

CHOP (AD LIB) Esperad y veréis.

68. 25:10

CHLOE ¡Rae! (G) ¿Qué estás haciendo aquí?

RAE Estaba de paso y he entrado.

CHLOE Hubiera llamado para avisarte, pero ha sido algo improvisado.
Tú ya me entiendes.

FINN (OFF) Qué mierda de música. (ON) Archie, (OFF) toma y pon
algo decente.

RAE (OFF) Música. Mi terreno. Darlo todo o nada. (ON) Yo lo hago.

FINN (OFF) No, quiero que lo haga Archie. (ON) Sabe lo que hace.

69. 25:40
RAE Yo también lo sé.
FINN Esto, May (Mei)...
RAE Es Rae.
FINN ¿De Ramón?
RAE De Rachel (Reichel).
FINN Como sea. Rae, es mi dinero y quiero que lo haga (OFF)
Archie, ¿vale?
RAE (PV) Si no te gusta lo que ponga, (ON) te devuelvo tu dinero.

70. 26:02
RAE (OFF) Era el momento de sacar la artillería pesada. Y así es
como se consigue entrar en la banda. Chúpate esa, Finn.
IZZY (G).
CHOP ¡Sí!
ARCHIE (DE) (R) ¡Buena esa!
RAE Ya, no está mal. Aunque sea comercial...
ARCHIE (OFF) No nos han presentado (ON) como toca. Soy Archie.
RAE Hola, Archie. (R) (OFF) Lo exprimiría hasta dejarlo seco,
sin nada, solo con las gafas y un trapo húmedo.

71. 26:38
CHLOE (OFF) ¡Rae! (ON) Piensas venir a mi fiesta el sábado, ¿no?
RAE ¿Me has invitado?
CHLOE (DE) ¡Por supuesto, (ON) tontorrón!
IZZY (OFF) Venga, (ON) díselo.
CHLOE Vale. (OFF) Bien, escuchad. (ON) Como sabéis, estoy muy
contenta por mudarme (OFF) a una nueva casa.

72. 26:56
CHLOE (OFF) Así que me complace comunicaros que la fiesta será
(ON) una... ¡fiesta en la piscina!
IZZY (G).
CHOP (DL) ¿En la piscina? ¡Toma (OFF) ya!
IZZY (G).
CHOP ¿Estás de (DE) broma? (OFF) ¿Quién quiere un trago?
RAE Yo quiero.
IZZY (OFF) (R) (G).
ARCHIE (OFF) ¡Vamos, acábatelo! ¡Acábatelo!

73. 27:08
INSERTO MIERDA

74. 27:19
IZZY (OFF) (P) (G).
ARCHIE (OFF) ¡Vamos! / ¡Sí!
IZZY (OFF) (G).
RAE (OFF) No pienso beber nunca más.

75. 27:28
INSERTO NO BEBER NUNCA MÁS

76. 27:32
RAE (OFF) Viernes, doce de julio. Mi primera resaca. Me sentía
como si un mono estuviera dando palmas en mi cabeza.
CHLOE (OFF) Lo importante es: ¿bañador, bikini o trikini?
RAE (OFF) ¿Dónde está el (ON) que-no-te-haga-parecer-una-
ballena-kini?
CHLOE ¿Qué?
RAE Nada.
CHLOE (OFF) Venga, vamos, (DE) pruébatelos.

77. 27:35

INSERTO DÍA 3

78. 28:01

RAE (G).

CHLOE (G).

RAE (OFF) Hubo un tiempo en el que me negaba a llevar nada que no fuera un bañador.

79. 28:11

RAE NIÑA (OFF) ¿Me alcanzas el (ON) bollo, por favor?

RAE (G) (PV) No deberías comer eso, (ON) engordarás.

RAE NIÑA No me importa engordar. Está rico.

RAE (PV) Pero si engordas, (ON) no te podrás poner bañadores y no le (OFF) gustarás a los chicos.

80. 28:25

RAE NIÑA No me gustan los chicos y aunque me gustaran, (OFF) engordara y (ON) llevara bañador, les gustaría igual.

RAE ¿Por qué ibas a gustarles?

RAE NIÑA Porque soy genial.

MADRE (OFF) ¡Rae!

81. 28:40

RAE (OFF) Ni de coña va a verme alguien con esto. (ON) (GG). // (DE) ¿Qué estás haciendo?

CHLOE ¿Fumando?

RAE Pero si tú no fumas.

CHLOE (PV) Bueno, es que empecé ayer. (ON) Te hace estar delgada.

RAE (G).

CHLOE (P) (G).

82. 29:06
CHICA 1 (DE) Vamos a evacuar la tienda. En serio, (PV) hemos de salir de la tienda. (DE) Toma esto para taparte si quieres. (ON) Tenéis que salir, por favor.
CHLOE (OFF) Dios mío, (ON) lo siento mucho, (PV) Rae. / (OFF) Ignóralos, Rae.
MALOTE 1 (OFF) (G) ¡Jabba! (ON) ¿Quieres esta *burger* (burguer)? Se *m'ha* ido el hambre.

83. 29:37
ARCHIE (OFF) ¿Rae?
MALOTE 1 (OFF) (A LA VEZ) ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba!
MALOTE 2 (OFF) (A LA VEZ) ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba!
MALOTE 3 (OFF) (A LA VEZ) ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba! ¡Jabba!
ARCHIE (A LA VEZ) ¿Qué está pasando? (OFF) ¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando?
CHLOE (OFF) (A LA VEZ) Ignóralos, Rae. Ignóralos, Rae. Ignóralos, Rae. Ignóralos, Rae. Ignóralos, Rae.

84. 29:57
RAE (DL) (G) // (ON) (G) (OFF) (G) // (ON) Uno. Dos. (OFF) Tres. Cuatro. Cinco. Seis. Siete. Ocho. Nueve. // (GG).

85. 31:45
RAE He vuelto. He aguantado, ¿cuánto? ¿Dos días? Ha pasado algo. Fue tan bochornoso... Lo pienso y se me eriza la piel. Me da rabia pensar que al llegar a casa la gente lo haya comentado como si hubiese sido una broma mientras se tomaban el postre. / Es muy, muy duro.

86. 32:27
RAE Ni siquiera sé cómo explicarlo. (G) Te anula como (G) persona. No soy tan fuerte como para llevarlo sola. (LL) (G) Pañuelo, por fi, gordi. / (GG).
TIX (DE) ¿Qué estás haciendo aquí?
RAE (G) Esto... buenas noticias.
TIX ¿Qué?
RAE He decidido volver. (G) Es que no estoy preparada... // (GG).

87. 33:43
RAE (PV) ¿Pero qué haces? (OFF) ¡Para! (SB) ¡Para! (ON) ¡Que pares! (LL).
TIX (OFF) Aquí todos luchan por (ON) sus vidas, que penden de un hilo, Rae. (PV) ¡Y tú, teniendo una segunda oportunidad, (ON) no la quieres!
RAE (G) Es que es muy duro.
TIX ¡No! Pero lo ves así porque no te aceptas a ti misma.

88. 34:12
TIX Más vale que te aceptes, porque yo (OFF) he estado intentando parecerme a ti. Y si no hay esperanza para ti, (ON) ¿entonces qué hay de mí?
RAE (LL) ¿Y si pasa algo malo? (G) ¿Algo muy malo? Conté hasta diez, pero no funcionó.
TIX (DE) Pues (ON) te pones la armadura y sigues adelante. / Prométeme (SB) que no (ON) volverás.
RAE Pero te echo de menos.

89. 35:04
RAE (OFF) Bueno, la fiesta en la piscina. / Si te presentas con una botella de alcohol que le has mangado a tu madre, nadie se fijará en si nadas o no. / Pero ¿cómo te escapas de casa?
MADRE (G) (RR) (G). / (G) (OFF) ¡Dios mío, (DL) Rae! (G) ¡Te has cargado mis macetas! (OFF) Tranquila, tranquila.
RAE (G).

90. 35:06
INSERTO ¿NADAR O NO NADAR? NO NADAR

91. 35:46
MADRE (OFF) Hueles a destilería. (ON) La próxima vez que quieras alcohol, pídelo. Las tuberías no son una escalera por la que escaparse. / Quítate la camiseta, (SB) a ver esa espalda.
RAE ¡No! ¡Ni hablar!
MADRE Vamos, como si nunca te hubiera visto. De pequeña (OFF) correteabas desnuda por la casa.
RAE Ya, bueno, ya no soy una niña.

92. 36:10
MADRE (OFF) Karim. (Susurrando) Ve fuera. (OFF) Bueno, a ver esa espalda.
RAE (G).
MADRE (P) (DE) Vale, solo es un moratón. (ON) Bien. (G).
RAE (G).
MADRE (G) ¿Seguro que estás bien yendo al bar y esas cosas? (PV) Tú sabes que me preocupo.

93. 36:37
RAE Estoy bien.
MADRE (OFF) ¿Entonces (ON) vas a ir igual a esa fiesta? / No importa lo que la gente piense (PV) de ti.
RAE Ya, bueno, tú no eres la que va a estar en bañador al lado de Chloe y de sus tetas antigravitatorias. Voy a (PV) parecer un condón lleno de boloñesa.
MADRE ¿Recuerdas cuando fuimos a la playa y (DE) dijiste delante de los padres de Sally que tenía un pandero enorme?
RAE No. ¿Por qué, te molestó?

94. 37:15
MADRE Te acostumbras. Aparte, me acostaba con el padre de (DE) Sally entonces, así que daba igual.
RAE (R) / (G).
MADRE Ya está, ya está.
RAE Perdón por lo del otro día. (OFF) En la cocina.
MADRE (G) / Espera, lo tengo.
RAE (P) (G) ¡Mamá!
MADRE Ya está, mira, mira.

95. 37:53
ARCHIE (OFF) ¿Rae? / Hola, Rae.
RAE (DE) Hola.
ARCHIE (DL) Hoy estás (OFF) algo diferente. (ON) ¿Y tu cocodrilo hinchable? (G) La verdad, para mí estuviste genial. No todos pueden (OFF) llevar algo así con tanto estilo. Venga, charlemos aquí. No me apetece nadar.
RAE ¿Y eso?

96. 38:19
ARCHIE (DE) No me apetece hablar del tema.
RAE Cuéntame.
ARCHIE No. Te reirás.
RAE (PV) Tal vez.
ARCHIE (G) (G) Bueno... (G) Tengo acné en la espalda. (PV) Espacné.
RAE ¿Espacné?
ARCHIE (PV) Sí.
RAE (PV) A ver.
ARCHIE Ni hablar.

97. 38:41
RAE (PV) A ver. (ON) A ver.
ARCHIE No te rías.
RAE (PV) Vale.
ARCHIE (G).
RAE (OFF) Dios mío, hasta sus granos son sexis.
ARCHIE (PV) ¿Y bien?
RAE Pues... que no hay casi nada ahí. Nadie se va a fijar en eso.
ARCHIE Hagamos un trato: (PV) yo entro (ON) si tú entras.
RAE Venga.

98. 39:09
INSERTO TRATO HECHO... ¡MIERDA!

99. 39:36 AMBIENTE: FIESTA EN LA PISCINA
ARCHIE (AD LIB) ¿A que no me tiras?
IZZY (AD LIB) ¡Chop, para!
CHOP (AD LIB) (R) (OFF) ¡Ven a por mí si puedes! / ¡Claro que no puedes, yo soy más rápido! (G).
IZZY (AD LIB) ¡Que pares!
CHOP (AD LIB) ¡Mi-mi-mi-mi! ¡Te voy a pillar!
IZZY (AD LIB) (G).

100. 39:46

INSERTO TETAS

101. 39:51

INSERTO PENDONA

102. 40:07

CHLOE ¿Te pasa algo?

RAE No, ¿por?

CHLOE (OFF) ¿Por qué (ON) no interactúas?

RAE Soy la DJ (diyei). (G).

CHLOE (OFF) No necesitamos (ON) DJ (diyei). Pon la radio y ya está.

RAE (OFF) Pero ¿qué dices? ¿Y si ponen una canción (ON) horrorosa?

CHLOE (OFF) Ya... pues la cambiamos y listo.

103. 40:24

CHLOE No vas a hacer amigos si te quedas apartada del resto.

RAE ¿Han dicho algo (OFF) de eso?

CHLOE Tal vez sí. No quieres que piensen que eres rara, (OFF) ¿no?
Ni que piensen que no eres (ON) normal. Entra. / Aburrida.
(OFF) ¡Aburrida!

104. 41:04

CHOP ¡Súbete!

IZZY ¡No!

CHOP (DE) ¡Súbete! Quiero ver cuánto aguantas sin respirar. /
Uno, dos y tres.

IZZY (A LA VEZ) Uno, dos y tres.

105. 41:25

CHLOE Ay, Dios.

106. 41:41

KESTER ¿Y ya está? Fuiste a una fiesta... y la fiesta estuvo bien.
(DE) Rae, estas sesiones (ON) son para que puedas hablar con
alguien (DE) de manera confidencial, para que cuentes cómo
te sientes.

RAE Ya te he dicho que estuvo bien.

KESTER Sé sincera y dime cómo te sientes ahora.

RAE (G).

107. 42:10

KESTER (DE) Vale, pues me sincero yo. (ON) Hace dos semanas me
separé y ahora duermo en el sofá (DE) de mi hermano. Esta
mañana (ON) me levanto y no hay leche. Yo compré la leche y
él va y se la acaba.

108. 42:25

KESTER (OFF) Sin haber tomado café, vengo al trabajo, me caga una
paloma, (ON) conozco a la nueva paciente y habla menos que
un ladrillo. / Y... ¿tú qué tal?

RAE (G) / La verdad es... que odio estar aquí. Que odio esta
habitación.

KESTER ¿Qué es lo que menos te gusta?

RAE Los cuadros. Son una mierda.

109. 43:15
RAE (G) (OFF) (R) ¿No te dirán (ON) nada por eso?
KESTER No. Si preguntan, diré que has sido tú.
RAE Y yo que mientes.
KESTER ¿Y a quién creerán? No soy yo (OFF) el que está aquí por una enfermedad mental.
RAE (R).
KESTER ¿Y el manchurrón?
RAE (G) Me recuerda a una compresa usada.
KESTER (OFF) Pues se va fuera.

110. 43:37
RAE (R).
KESTER ¿Y qué hay de Buster Keaton?
RAE No. Ese me gusta.
KESTER Ya, y a mí.
RAE ¿Qué has percibido de mí? En esos cinco segundos.
KESTER (G) No lo recuerdo.
RAE No te creo.

111. 44:16
KESTER (G) Percibo que... te ves a ti misma como algo frágil. Como un pajarillo (DE) chapoteando en una botella. Pero si confías en mí, si los dos confiamos, todo irá bien. (ON) Porque, básicamente, eres un... hueso duro de roer.
RAE (G).

112. 45:02
RAE ¿Chop?
CHOP ¿Sí, querida?
RAE (OFF) Ven y usa esos (ON) bíceps que tienes para sacar a este culo gordo (OFF) del tobogán.
CHOP (R) Sin problema, Rae.
RAE ¡Camarero! Una cerveza con limón, por favor. ¡Y apagad eso!
TODOS (R).

113. 45:32 AMBIENTE: SAUNA
CHOP (AD LIB) ¡Para ya, en serio te lo digo o te las verás conmigo!
FINN (AD LIB) ¡No veas qué miedo!
RAE (AD LIB) (A LA VEZ) (R).

114. 45:36
CHOP Pero ¿quién va a por la comida? Que tengo hambre.
FINN ¡Mira que eres pesado!
IZZY ¿Lo elegimos con un juego?
RAE Venga, sí. Yo me sé uno.
IZZY ¿Cuál?
RAE El que... entre el último a la piscina va.
IZZY (G).
ARCHIE (G).
RAE (G).

115. 45:58
FINN (G).
RAE (OFF) Los médicos me vieron las piernas y me preguntaron si me había dolido, si me había dolido tanto mientras lo hacía que hasta me costaba respirar. Al menos me recuerdan que he sobrevivido. Pero por poco.
IZZY (G).

116. 46:17
RAE (OFF) No me puedo creer que tenga un grupo de amigos.
IZZY (OFF) (G).
RAE (OFF) Ni que por fin haya salido. No me puedo creer que
piensen que me estoy recuperando.
CHOP (G).
FINN (G).
IZZY (G).