

“GOD GAVE ME A PENIS”: IDENTIDAD TRANSGÉNERO EN *TANGERINE*

“GOD GAVE ME A PENIS”: IDENTIDADE TRANSGÊNERO EM *TANGERINE*

María del Pino Santana Quintana¹⁶⁰

RESUMEN: *Tangerine* (Sean Baker, 2015) es una película independiente cuya trama gira en torno a dos trabajadoras sexuales transgénero en el distrito rojo de Los Ángeles. Huyendo del melodrama y los estereotipos hollywoodienses, la película retrata a dos sujetos vulnerables, curtidos en el asfalto y la marginalidad, cuyos sueños no tienen cabida en el ideario estadounidense. Además, *Tangerine* rompe con la tradición cinematográfica de invisibilización de actores y actrices transgénero para mostrar a un ritmo frenético la realidad desnuda de este colectivo.

PALABRAS CLAVE: transgénero; cine independiente; *Tangerine*; prostitución; LGBT.

RESUMO: *Tangerine* (Sean Baker, 2015) é um filme independente cuja trama gira em torno de duas trabalhadoras sexuais transgênero, no distrito vermelho de Los Angeles. Fugindo do melodrama e dos estereótipos hollywoodianos, o filme representa dois sujeitos vulneráveis, curtidos no asfalto e na marginalidade, cujos sonhos não tem lugar no ideário estadunidense. Além disso, *Tangerine* rompe com a tradição cinematográfica de invisibilidade de atores e atrizes transgênero para mostrar um ritmo frenético da realidade nua deste coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: transgênero, cinema independente; *Tangerine*; prostituição; LGBT.

Tangerine es una película independiente del año 2015 dirigida por Sean Baker, un director neoyorkino conocido en el circuito *indie* estadounidense por elaborar filmes de bajísimo presupuesto y un gran calado social. La trama de *Tangerine* gira en torno a dos trabajadoras sexuales transgénero, Sin-Dee y Alexandra. Sin-Dee acaba de pasar 28 días en la cárcel por un delito menor y, mientras se pone al corriente de las últimas novedades en el barrio, su mejor amiga,

¹⁶⁰ Doutora em Filologia Inglesa pela Universidad de Las Palmas Gran Canaria - Espanha. Professora do Departamento de Filologia Moderna da Universidad de Las Palmas Gran Canaria – Espanha.

Alexandra, le comunica que su prometido y proxeneta, Chester, la ha engañado con otra. Esta “otra”, Dinah, no es una mujer transgénero, sino una “real fish”, una expresión propia de la jerga callejera para referirse a la vagina, ese tesoro tan codiciado por las protagonistas del filme. Sin-Dee, cegada por la ira, sale en busca de Dinah con la intención de llevarla hasta su prometido y montar una escena. Como vemos, el conflicto de la trama se plantea desde los primeros minutos, sin necesidad de recurrir a un planteamiento, pues este mismo viene dado por la inmediatez de la línea de acción. Los episodios de Sin-Dee buscando a su rival y de Alexandra, a veces apaciguándola, a veces trabajando por su cuenta, se entrelazan con los de un taxista armenio que, bajo una sosegada apariencia de normalidad y una vida familiar plena, oculta una obsesión irrefrenable por las *shemales*¹⁶¹.

Podríamos afirmar que *Tangerine* es una historia de venganza con tintes tragicómicos. Huyendo del melodrama y los estereotipos hollywoodienses, la película llama la atención, entre otros aspectos que iremos viendo, por mostrarnos unos personajes muy cercanos a la realidad y que no estamos acostumbrados a ver en la gran pantalla. Como señala Martínez Quintero,

el discurso cinematográfico es, por las posibilidades abiertas a su manipulación, por su sutileza y su fuerza seductora, por la identificación que logra del espectador con los personajes de ficción y los actores y actrices, un eficaz instrumento de socialización en valores o en contravalores y, consiguientemente, un reproductor o cristalizador potente de estereotipos de género. (MARTÍNEZ QUINTERO, 2011, p. 15-16).

En este sentido, Sean Baker consigue transformar la mirada estereotipada y prejuiciosa sobre el colectivo transgénero. Su intención no es otra que concienciar a la audiencia sobre “los problemas sociales que llevan a mujeres transgénero de color con un pasado de pobreza a recurrir al sexo para sobrevivir.” (2016) Veamos de qué

¹⁶¹ Término despectivo vinculado a la prostitución y la industria pornográfica para referirse a las trabajadoras sexuales con genitales masculinos.

manera la película retrata a este colectivo, de qué mecanismos se sirve para desmontar la imagen de la diversidad que el cine y la ficción televisiva han mostrado hasta el momento y ofrecer una mirada muy diferente del colectivo transgénero.

La representación de la transexualidad en la cinematografía es un hecho relativamente reciente y va unido a la tradicional invisibilidad en la que la se ha visto sumida a lo largo de su historia. El discurso fílmico, desde que comenzó a incorporar personajes transgénero en sus tramas, ha tendido a mostrar una visión edulcorada de este colectivo que, sin duda, lo desvirtúa y confunde al espectador. La delicada mujer transgénero que da vida al filme de Tom Hooper *The Danish Girl* (2015) es un personaje que desborda sentimentalismo. Tratándose de una película que indudablemente se enmarca en la filmografía comercial, y que está dirigida por el autor de éxitos *The King's Speech* (2010) y el musical *Les Misérables* (2012), el protagonista se construye a partir de clichés y su misma condición de mujer transgénero parece estar justificada a través del arte. A medida que avanza la trama, no podemos dejar de pensar que Eddie Redmayne, el actor británico que está triunfando en Hollywood por sus cualidades camaleónicas (interpretó a Stephen Hawking en *The Theory of Everything*, 2014), es un hombre interpretando a un hombre que modifica su cuerpo para ser una mujer. Otro paradigma del personaje transgénero en el discurso fílmico nos lo ofrece la cinta australiana de Stephan Elliot *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994). Si bien es cierto que la película consigue emocionar al espectador, sobre todo porque está respaldada por una hermosa fotografía del desierto australiano y unas canciones que han pasado a ser himnos en la comunidad gay, la cinta se recrea en el esperpento y sus protagonistas son dos gais y una mujer transgénero que se gana la vida como *drag queens*. Esta miscelánea de personajes alimenta el mal hábito entre determinados sectores de la audiencia de confundir transformismo y transexualidad.

Afortunadamente, en los últimos años ha habido logros significativos en la representación fílmica de la transexualidad. En este sentido, destaca particularmente la película del *enfant terrible* canadiense Xavier Dolan *Laurence Anyways*, estrenada

en el año 2012. El filme nos introduce en la vida de un profesor de literatura treintañero que está unido sentimentalmente a una joven que adora y a la que un día le confiesa que no encaja en su cuerpo biológico y se siente una mujer atrapada en un cuerpo de hombre. Lo interesante de esta película no es el proceso de reasignación de Laurence y las implicaciones sociales que conlleva, sino el efecto que su nueva identidad produce en su compañera. La nueva Laurence es heterosexual, sigue amando a la misma persona y espera que ella acepte con naturalidad la complejidad emocional que implica la reasignación de su pareja. *Laurence Anyways* es una película que trasciende la cuestión de la identidad de género para abordar con profundidad la orientación sexual. Como ocurre en el discurso fílmico de Pedro Almodóvar, Xavier Dolan no traza fronteras precisas entre la atracción física y la transgresión genérica y aborda relaciones sexuales y sentimentales no necesariamente normativas. En los personajes transgénero que pueblan la filmografía de Almodóvar, el cuerpo biológico se desmonta, se reinventa y la orientación sexual fluye, desafiando las fobias de una sociedad a la que incomodan. Como señala Leslie Broyles, “[v]er una película de Almodóvar es entrar en un juego de identidades, en un mundo que invierte y subvierte los papeles sociales tradicionales del género.”

¿Qué distingue a *Tangerine* de todas las producciones en torno a la temática transgénero realizadas hasta el momento? El primer aspecto distintivo es su realización. La película fue filmada en su totalidad con tres teléfonos móviles - tres iPhone 5, concretamente - y cuenta con un presupuesto que, según Mark Duplass, el productor ejecutivo de la cinta, “te gastas en dar de comer un día a todo el equipo de *Guardianes de la Galaxia*.” Como producto independiente, la película está desvinculada de los grandes estudios y posee una mayor libertad para abordar un tema como el de la prostitución transgénero, que sigue siendo tabú en la factoría de sueños de Hollywood y que no está en el punto de mira del cine comercial, que, por lo general, trata de evitar temas políticamente incorrectos y provocadores.

El modelo de realización de *Tangerine*, que se acoge al llamado cine de guerrilla¹⁶², da como resultado una estética y espíritu concretos. Baker opta por encuadres poco convencionales en los que predominan grandes angulares que empequeñecen a los personajes dentro del espacio y presentan una distorsión de la ciudad de Los Ángeles en consonancia con ese otro mundo, convulso y endurecido, por el que transitan las protagonistas. Además de su reparto reducido, la acción viene determinada fundamentalmente por los diálogos. Otro factor destacable es el uso limitado de localizaciones. No en vano, la película transcurre en un solo día, lo cual reduce considerablemente los costes de producción; apenas hay cambio de vestuario y el maquillaje lo realizan las propias protagonistas. Como cabe esperar en este tipo de cine, las limitaciones de presupuesto no interfieren negativamente en la calidad estética de la cinta; al contrario, *Tangerine* logra una fotografía bellísima que se compone de unos tonos saturados en la línea estética del director hongkonés Wong Kar-wai y de escenarios urbanos muy coloridos, como se refleja en las primeras películas del estadounidense Spike Lee, especialmente *Do the Right Thing* (1989). Además, la mayor parte de los planos fueron filmados poco antes del anochecer, dotando a la imagen de una luz anaranjada, a veces cegadora, que nos remite al color que da título a la película. La música, por otro lado, está libre de derechos y es un elemento narrativo que toma la palabra de las protagonistas. Aunque no es diegética, parece emanar del ritmo interno de Sin-Dee mientras recorre las calles a golpes de tacón buscando a la mujer con vagina que se ha acostado con su prometido. Todos estos elementos parecen contribuir a la visibilidad de las dos protagonistas. Al mismo tiempo, filmar con móviles, y de manera clandestina, proporciona una libertad de movimiento y un sentido de la inmediatez que habría sido imposible en una producción de mayor presupuesto y envergadura. El lema de Pasolini, frecuentemente citado, “el cine es el lenguaje de la realidad”, es elevado a su máxima expresión en *Tangerine*. Percibimos que el rodaje es orgánico, los diálogos

¹⁶² El denominado cine de guerrilla es una variante del cine independiente caracterizada por la producción de películas de presupuesto ínfimo, grabadas con cámaras digitales y con un equipo reducido y editadas con equipo casero. (GARON, 2009, p. 4-5)

espontáneos. Las cámaras siguen a las actrices de manera casual, como si no se hubiese trazado una coreografía previa. En determinados planos, como si de un documental se tratase, vemos que los transeúntes, agentes casuales del encuadre, las observan con estupor.

El segundo aspecto significativo que hace de esta película un producto revolucionario es la elección de las actrices protagonistas, dos mujeres transgénero que el director y su coguionista descubren en un local LGBT de Los Ángeles. El personaje de Alexandra es encarnado por Mya Taylor, una joven afroamericana que a los 18 años fue expulsada del hogar por su condición transgénero. Ejerció la prostitución en Hollywood durante 5 años, hasta los 23, mientras compartía apartamento con la que sería su futura compañera de reparto, Kitana Kiki Rodríguez, una joven de origen latino que interpreta a Sin-Dee. Mya y Kitana comparten un pasado común de marginalidad, prostitución, breves periodos en la cárcel y un rosario de anécdotas que no dejan indiferente al director. Tal y como recuerda Baker acerca del proceso de construcción de la trama:

we would all just brainstorm and spitball ideas. And through that, I saw how the two of them [Mya and Kiki] interacted - that we would then focus on friendship. I saw how they had to rely on each other in the community, because they had no other support from the outside. And then it was Kiki who actually brought the idea of the woman scorned, of trying to find this “fish” [a non-transgender woman] who would be involved in an affair with her character’s boyfriend. This was something that didn’t actually take place in real life, but something that was contemplated by one of the girls when she found out her boyfriend was cheating on her. So that led to the theme of infidelity. And from there I realized I now had these two themes to work with: friendship and infidelity. (CRONK, 2015)

Son, por lo tanto, las propias protagonistas las que ponen en funcionamiento el conflicto de la historia. Por otra parte, ninguna de ellas cuenta con experiencia ante las cámaras, un hecho que no debemos pasar por alto porque añade, si cabe, una mayor naturalidad a sus interpretaciones. Las actrices se sienten menos intimidadas con la pequeña cámara de un teléfono móvil y aportan frescura a la trama con sus

improvisaciones. Hablan de una experiencia real, sus diálogos son directos y se suceden a un ritmo frenético, el ritmo exigido por dos trabajadoras sexuales que tienen que costearse el tratamiento de hormonas, sus pelucas y sus barras de labios para poder seguir ejerciendo la prostitución.

Durante décadas, los actores y actrices transgénero han sido prácticamente invisibles en la industria del cine y la televisión, una industria que Baker tacha en una entrevista de “extremadamente racista, sexista y clasista en sus retratos y visiones del mundo.” (*El País*, 2016) Si bien es cierto que el cine y las series de televisión han comenzado a incluir personajes transgénero protagonistas o secundarios en sus tramas, la inmensa mayoría son interpretados por actores cisgénero (o cissexuales), es decir, personas cuya identidad de género se corresponde con su sexo biológico. En el caso que nos atañe, el de mujeres transgénero, los personajes son generalmente representados por hombres de raza blanca heterosexuales, como ocurre con el actor Eddie Redmayne en la ya mencionada *The Danish Girl*; o con el actor Jeffery Tambor en la reciente serie de televisión *Transparent*, que gira en torno a un hombre maduro que decide poner fin a su vida de varón e iniciar un proceso de reasignación sexual. Uno de los motivos de la industria para elegir a actores cisgénero atiende a razones de marketing: la película es más digerible, más amable, y, por lo tanto, más comercializable. Como cabe imaginar, el colectivo transgénero no ve con buenos ojos la intrusión de estos actores varones que, independientemente de su buen hacer en la pantalla, discriminan la presencia de intérpretes transgénero y ponen de manifiesto la transfobia presente en la industria cinematográfica.

Uno de los casos más polémicos en los últimos años ha sido el de la película de Jean-Marc Vallée *Dallas Buyers Club* (2013), donde el actor Jared Leto interpreta a una mujer transgénero drogadicta que, como el personaje principal, es víctima del SIDA. Leto, para poder interpretar el papel de forma realista, perdió 15 kilos, se afeitó las cejas y se depiló todo el cuerpo; siguiendo el Método, su interpretación se fundamentó en las experiencias de las mujeres transgénero que conoció mientras

investigaba para el papel. El actor consiguió el Oscar al mejor Actor Secundario, poniendo en pie de guerra a diversas asociaciones de transexuales y personalidades del mundo LGBT. La periodista transgénero Jos Truitt, directora ejecutiva de la comunidad online *Feministing*, afirmó, por ejemplo:

the fact that a man in drag is playing a trans woman, perpetuates the stereotype that we are men in drag. [...] Why not cast a trans woman to play a trans woman? (For that matter, why aren't trans women being cast to play cis women when we've got so many cis people doing trans drag?). (TRUITT)

No es nuestra intención discutir y analizar si una actriz transgénero daría más profundidad al personaje que un actor cisgénero. Pero lo que sí es cierto es que los actores y actrices transgénero necesitan su espacio en la industria. El director de *Tangerine* no ha dudado en elegir dos mujeres transgénero, dos actrices debutantes que ficcionan sus vidas sin dejar de interpretarse a sí mismas. Y por este hecho, la autenticidad de la película es incuestionable. Cabe añadir que Mya Taylor ha sido la primera actriz transgénero de la historia en ganar un premio de nivel como el Independent Spirit Award por mejor actriz de reparto.

La película, como ya mencionamos anteriormente, desmonta una serie de tópicos en torno al colectivo transgénero. Desde una lectura heteronormativa, podría parecer que las protagonistas respaldan la idea que muchos espectadores tienen en su cabeza acerca de las mujeres transgénero: mujeres incompletas porque su corporeidad niega las oposiciones binarias hombre/mujer, masculino/femenino; mujeres alocadas, cuyas vidas están abocadas a ejercer la prostitución como único medio económico. Las protagonistas de *Tangerine*, sin embargo, huyen del melodrama; no se enmarcan en arquetipos para que el espectador simpatice con sus miserias y admire sus hazañas. Alexandra y Sin-Dee presentan una caracterización inusual, pues son personajes inconsistentes, frágiles y, sobre todo, antiheroicos. Sin-Dee vive al margen de la ley, como en los mejores wésterns; cruza ciertas reglas

éticas, como agredir a Dinah, la chica con quien la ha engañado su prometido, y arrastrarla *literalmente* hasta el momento de mayor conflicto: cuando las dos mujeres confrontan a ese otro antihéroe machista y abusivo que es Chester, el prometido de Sin-Dee. Este conflicto se desarrolla en una escena delirante donde las verdades salen a la luz y que nos remite al drama social de Mike Leigh *Secrets and Lies* (1996), una cinta de la que el propio Baker se siente deudor y en cuya escena final todos los personajes que dan vida a la trama acaban por confluir en un mismo espacio¹⁶³. En *Tangerine*, este espacio favorecedor para la catarsis es Donut Time, la tienda de donuts del barrio donde Chester administra la clientela. Sin-Dee es la maestra de ceremonias, la portadora de la caja de los truenos, provocando un desenlace que llega incluso a afectar a la trama paralela de ese taxista armenio cuya sexualidad secreta acaba siendo descubierta por su familia.

El espectador puede pensar que la sed de venganza de Sin-Dee, como su construcción femenina, carece de realismo. Sin-Dee Rella (como Cinderella o Cenicienta), no es un nombre banal ni antojadizo, dado que refleja el ideario femenino que la protagonista tiene en su cabeza y, al mismo tiempo, expresa su sentido de la identidad como mujer. Ella, como Alexandra y otras compañeras del extrarradio, exageran con su comportamiento y sus vestimentas ciertos rasgos asociados con lo femenino que nos recuerdan a la representación de las mujeres transgénero en el cine de Almodóvar, caracterizadas por desarrollar una feminidad extrema. Dinah, por el contrario, presenta una estética del abandono que desentona con la de las dos protagonistas transgénero. Es una trabajadora sexual hastiada que no se preocupa por su apariencia física; se esmera únicamente en hacer y rehacer sus dos coletas a modo de niña traviesa, probablemente como parte del juego de seducción y morbo que lleva a cabo con sus clientes.

En *Tangerine* no hay glamour, ni en los personajes, ni en la trama, ni en la

¹⁶³ Durante la promoción de la película, Baker admitió en numerosas ocasiones que la escena final de *Secrets and Lies*, una reunión familiar de gran intensidad emocional donde las miserias y preocupaciones de los personajes acaban confrontándose, le sirvió de inspiración para su película.

forma en la que los planos son captados por el objetivo. Las actrices no seducen a la cámara como las estrellas de Hollywood y ofrecen un aspecto más bien demacrado; sus vestimentas se corresponden con las de una joven de barrio; están castigadas por el oficio, se expresan mediante gestos groseros y con un lenguaje callejero en consonancia con los chaperos, yonquis y camellos que rodean el entorno. Sin-Dee y Alexandra no dejan de referirse a su condición de mujeres *trans* y, aunque explotan la feminidad en todas sus vertientes posibles, no dudan en recurrir a su sexo biológico cuando se ven en apuros. En una de las escenas más sombrías de la película, Alexandra discute con un cliente que se niega a pagarle sus servicios por no haber consumado el acto sexual. Ambos entran en una discusión que acaba en la agresión física y es en ese momento cuando Alexandra no duda en recordarle: “You forget I have a dick too.” Es esta una autoafirmación que desmonta su feminidad, su expresión de género, pues Alexandra recurre al pene para declarar su condición de igualdad ante el agresor. Si bien podría pensarse que, mediante esta aclaración, la protagonista reproduce un estereotipo sexista¹⁶⁴, también es cierto que Alexandra está inmersa en un mundo hostil donde el falo sigue siendo el buque insignia del poder patriarcal. Recurre, por tanto, a su sexo biológico como escudo de protección.

Todos estos elementos hacen de *Tangerine* una película transgresora, una pieza audiovisual política y estéticamente alternativa que supone un contrapunto al discurso filmico normativo, o, en palabras de Laura Mulvey, al “cine narrativo ilusionista” (MULVEY, 1975, p. 18), cuyos férreos códigos nos muestran un final feliz donde las prostitutas acaban siendo princesas y las personas transgénero son aceptadas en un amplio círculo social. Si reflexionamos sobre la idea de la

¹⁶⁴ Existe un sector del activismo feminista que sostiene que ser una persona transgénero es caer en la trampa del patriarcado. Una de sus más polémicas representantes, Julie Bindel, periodista británica en *The Guardian*, lesbiana, feminista y transfóbica declarada, trabaja activamente por la eliminación de las operaciones de reasignación sexual. En uno de sus artículos más controvertidos, “Gender Benders, Beware” (2004), afirma: “I don't have a problem with men disposing of their genitals, but it does not make them women, in the same way that shoving a bit of vacuum hose down your 501s does not make you a man.” (BINDEL, 2004)

prostitución que nos ha vendido Hollywood, inmediatamente nos viene a la cabeza *Pretty Woman* (1990), una película destinada al gran público, de género romántico y estructura clásica con el final de cuento de hadas. El personaje de Vivian interpretado por Julia Roberts es el de una joven que consigue alcanzar su sueño, al margen de su condición de prostituta, porque Estados Unidos es la tierra de las oportunidades. *Tangerine* es una reacción contra el amor romántico y edulcorado de Hollywood. Sus personajes muestran la faceta oscura del sueño americano, lo que Ródenas denomina “insomnio americano” para referirse a las primeras películas del director estadounidense Jim Jarmusch:

El insomnio americano debe ser entendido como la crítica al sueño americano y al American Way of Life tal y como se representó, sobre todo, en el cine hegemónico de los años 80. Jarmusch lleva a cabo dicha crítica tanto en el plano formal como por lo que respecta a los contenidos y a la temática. (RÓDENAS, 2010, p. 276)

Los sueños de Alexandra y Sin-Dee Rella no tienen cabida en el ideario americano. Son mujeres vulnerables, curtidas en el asfalto y la marginalidad que se mueven en un espacio hostil, que caminan en el “lado salvaje” que cantaba Lou Reed, el más sórdido de la ciudad de Los Ángeles. No ejercen la prostitución en Beverly Hills, como el personaje de Julia Roberts, sino en el cruce de Santa Mónica con Highland, la zona conocida como el distrito rojo de Los Ángeles. Es un espacio urbano compuesto de aparcamientos desoladores, lavanderías, banco de alimentos para adictos y sin techo, autolavados donde se intercambian favores sexuales, casas de apuestas, moteles de poca monta y establecimientos de comida rápida donde se trapichea todo género de drogas. No tiene nada que ver con el Hollywood de alfombras rojas, aunque el director se empeñe en recordarnos, con un claro guiño irónico, que sus protagonistas habitan en la ciudad de las estrellas, por ejemplo, cuando Sin-Dee, en su búsqueda enloquecida, va pisando fuerte las estrellas del Paseo de la Fama, o cuando la suegra del taxista armenio comenta en su propia lengua que “Los Ángeles es una mentira hermosamente creada.”

Uno de los grandes aciertos de la película es que la acción se condensa en Nochebuena. En el ambiente marginal en el que se mueven los personajes hay luces navideñas que nos lo recuerdan. Pero *Tangerine* es cualquier cosa menos un cuento de Navidad; si acaso, un cuento de anti-Navidad porque las protagonistas, que han tenido que lidiar con el ostracismo al que han sido relegadas por sus familias, celebran ese día trabajando y sus únicos allegados son los amigos de la comunidad; en vez de un banquete navideño, Sin-Dee y Alexandra comparten un donut, como se ve en los créditos de apertura del filme. Hay, sin embargo, una secuencia que, por un momento, alivia la tensión y el ritmo delirante de la trama, y es cuando Alexandra, en su empeño por dejar la prostitución y convertirse en cantante, paga por actuar en un local nocturno. La canción que interpreta es “Toyland”, cuya letra y melodía, en otras circunstancias, habría pecado de empalagosa, pero que aquí es un contrapunto irónico al mundo que las protagonistas habitan. Esta canción, además, abre los créditos iniciales de la película, quizás para rendir homenaje a la era dorada de Hollywood; quizás para crear unas expectativas en la audiencia que poco tienen que ver con la historia que se desarrolla. Alexandra canta ante una triste audiencia de cinco personas, entre las que se encuentran Sin-Dee y Dinah, que ha sido arrastrada hasta el local. Es una escena de falso glamour, o de un glamour sórdido, como el que ha recreado David Lynch en su filmografía, pero no deja de inspirar ternura, pues celebra la confraternización femenina de las dos protagonistas con esa otra mujer que ha mantenido relaciones con el prometido de Sin-Dee.

Otra secuencia que contrarresta la atmosfera sombría de la película tiene lugar al final, en una lavandería. Tras una discusión entre ambas protagonistas, Sin-Dee es atacada por un grupo de jóvenes inmaduros que le arrojan orín desde un coche. Alexandra, que observa la escena desde la distancia, acude a rescatar a su amiga y la lleva a una lavandería para limpiar su ropa, su rostro y su peluca de ese orín masculino y transfóbico. La peluca es un instrumento esencial en la construcción de la feminidad de las protagonistas, pero no deja de ser un objeto artificial, frágil, que pasa de cabeza en cabeza. El control de la apariencia física equivale al control

de la identidad; sin la peluca, este auto-control se desestabiliza y Sin-Dee se siente incompleta, incluso desnuda. Es entonces cuando Alexandra, en un gesto de ternura, prescinde de su peluca para ponérsela a su compañera. Con esta secuencia final termina una película que rompe barreras a la hora de retratar a los personajes menos representados del cine de Hollywood. El final abierto con el que concluye el filme nos sugiere que la línea de acción no puede interrumpirse: la vida de Sin-Dee y Alexandra, dos *outsiders* del sueño americano, no va a cambiar. La Navidad, ya se sabe, no obra milagros.

REFERENCIAS

- BINDEL Julie. Gender Benders, Beware. *The Guardian*, 31 January, 2014.
<https://www.theguardian.com/world/2004/jan/31/gender.weekend7>
- BROYLES, Leslie. *La identidad de género en el cine almodovariano*. 2010, p. 2.
 Disponible: <http://www.csun.edu/inverso/documents/Broyles.pdf>
 Consultado el 14/08/2017
- CORAZÓN RURAL, Álvaro. *Y el mejor cuento de Navidad ha sido... Tangerine, pero no es para niños*.
 Disponible: <http://www.jotdown.es/2016/01/y-el-mejor-cuento-de-navidad-ha-sido-tangerine-pero-no-es-para-ninos/>
 Consultado el 24/07/2017
- CRONK, Jordan. *Interview: Sean Baker. Film Comment*, 2015.
 Disponible: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-sean-baker/>
 Consultado el 20/07/2017
- GARON, Jon M. *The Independent Filmmaker's Law and Business Guide: Financing, Shooting, and Distributing Independent and Digital Film*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- MARTÍNEZ QUINTERO, M^a Esther. Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine. En: *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de*

género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, v. 16/3, p. 6-18 1975.

NAVARRO, Ignacio. *Entrevista: Sean Baker, director de Tangerine*. EAM Cinema Magazine, 2016.

Disponible: <http://www.elantepenultimomohicano.com/2016/02/entrevista-sean-baker-director-de-tangerine.html>

Consultado el 18/07/2017

TRUITT, Jos. *The Golden Globes Gave Jared Leto an Award for Playing a trans Woman Because Hollywood is Terrible*.

Disponible: <http://feministing.com/2014/01/13/the-golden-globes-give-jared-letto-an-award-for-playing-a-trans-woman-because-hollywood-is-terrible/>

Consultado el 20/07/2017

FILMOGRAFÍA

BAKER, Sean. *Tangerine*. Largometraje. Duplass Brothers Productions: Estados Unidos, 2015.

DOLAN, Xavier. *Laurence Anyways*. Largometraje. Lyla Films, MK2 Productions: Canadá, 2012

ELLIOT, Stephan. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Largometraje. Polygram Filmed Entertainment: Estados Unidos, 1994

HOOPER, Tom. *The Danish Girl*. Largometraje. Working Title Films, Prety Pictures: Estados Unidos, 2015.

LEE, Spike. *Do the Right Thing*. Largometraje. 40 Acres & A Mule Filmworks: Estados Unidos, 1989.

LEIGH, Mike. *Secrets and Lies*. Largometraje. Channel Four Films, CiBy 2000, Thin Man Films: Reino Unido, 1996.

MARSHALL, Garry. *Pretty Woman*. Largometraje. Touchstone Pictures: Estados Unidos, 1990.

TRANSPARENT. Serie. Amazon Studios: Estados Unidos, 2014-2017

VALLÉE, Jean-Marc. *Dallas Buyers Club*. Largometraje. Truth Entertainment, Voltage Pictures R2 Films: Estados Unidos, 2013.

Recebido em 12/09/2017.

Aceito em 09/10/2017.