



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Contrastes narrativos y del lenguaje cinematográfico en *Green Tea* (2003) y *Elle* (2016). Un análisis comparativo.

Ye Yanzhen

Dirigido por

Luisa Moreno Cardenal

Titulación a la que se opta

Máster en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual

Valladolid, setiembre de 2025

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. Limitación del objeto de estudio	3
1.2. Objetivos de la investigación.....	4
1.3. Hipótesis	4
1.4. Metodología.....	4
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
3. MARCO TEÓRICO	10
3.1. Desarrollo comparado del cine feminista: Francia y China.....	10
3.1.1. <i>Pioneras y rupturas: génesis del cine feminista en Francia</i>	10
3.1.2. <i>Etapas y cambios del cine feminista en China</i>	11
3.2. Teoría feminista aplicada al cine	13
3.2.1. <i>Concepto de “mirada masculina”</i>	13
3.2.2. <i>Estereotipos de género</i>	14
3.3. Algunos conceptos psicológicos a tener en cuenta para el análisis de <i>Green Tea</i> y <i>Elle</i>	16
3.3.1. <i>La dualidad de la identidad femenina de Freud</i>	16
3.3.2. <i>Máscara de la personalidad de Jung</i>	18
4. ANÁLISIS COMPARATIVOS	21
4.1. Narrativa y estructura dramática en ambas películas	21
4.1.1. <i>Introducción a la estructura narrativa en Green Tea y Elle</i>	21
4.1.2. <i>Escenas clave en Green Tea</i>	22
4.1.3. <i>Escenas clave en Elle</i>	26
4.2. Análisis de las protagonistas: Wu Fang y Michèle Leblanc	30
4.2.1. <i>Construcción de la identidad femenina en Green Tea</i>	30
4.2.2. <i>Construcción de la identidad femenina en Elle</i>	35
4.2.3. <i>Función de los personajes masculinos</i>	37
4.3. Lenguaje cinematográfico y estética visual.....	45
4.3.1. <i>Uso de simbología y metáfora en Green Tea</i>	45
4.3.2. <i>Representación de la violencia y la subjetividad femenina en Elle</i>	47
4.4. Representación del contexto sociocultural en ambas películas	50
5. REFLEXIONES PERSONALES	53
6. CONCLUSIONES.....	57
7. REFERENCIAS	59
8. ANEXOS	66

RESUMEN

Este trabajo de fin de máster pone énfasis en un análisis comparativo de dos películas feministas de diferentes contextos culturales: *Green Tea* (2003), dirigida por Zhang Yuan, y *Elle* (2016), dirigida por Paul Verhoeven. Ambas películas exploran la complejidad de las identidades femeninas a través de las protagonistas Wu Fang y Michèle Leblanc. Utilizando una metodología cualitativa y comparativa, se analiza la evolución del cine feminista en China y Occidente, así como la representación de las mujeres en ambos contextos. El estudio se enfoca en varias escenas clave de cada película, seleccionadas a partir de una segmentación detallada que incluye elementos como la acción, la ambientación sonora, el montaje, el vestuario y la localización. A través de un análisis fílmico comparativo, se busca explorar las diferencias en la representación de la mujer, particularmente en cómo las películas abordan los conflictos internos y sociales de las protagonistas, reflejando así las particularidades culturales y narrativas de cada tradición cinematográfica. Este análisis no solo destaca las diferencias estructurales y estéticas entre los filmes, sino que también subraya cómo las representaciones cinematográficas de las mujeres cuestionan los ideales tradicionales de feminidad y exploran la complejidad de sus identidades en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Cine feminista, análisis comparativo, representación femenina, *Green Tea*, *Elle*, identidades femeninas, conflicto de género, estructuras narrativas.

ABSTRACT

This master's thesis focuses on a comparative analysis of two feminist films from different cultural contexts: *Green Tea* (2003), directed by Zhang Yuan, and *Elle* (2016), directed by Paul Verhoeven. Both films explore the complexity of female identities through the protagonists Wu Fang and Michèle Leblanc. Using a qualitative and comparative methodology, the thesis analyzes the evolution of feminist cinema in China and the West, as well as the representation of women in both contexts. The study focuses on several key scenes from each film, selected through a detailed segmentation that includes elements such as action, sound design, editing, costume design, and location. Through meticulous film analysis, the thesis aims to explore the differences in the representation of women, particularly in how the films address the protagonists' internal and social conflicts, reflecting the cultural and narrative peculiarities of each cinematic tradition. This analysis not only highlights the structural and aesthetic differences between the films but also emphasizes how cinematic representations of women challenge traditional ideals of femininity and explore the complexity of their identities in contemporary society.

Key words: Feminist cinema, comparative analysis, female representation, *Green Tea*, *Elle*, female identities, gender conflict, narrative structures.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Limitación del objeto de estudio

El presente trabajo de fin de máster se centra principalmente en el análisis comparativo de dos películas feministas: *Green Tea* (2003), del director Zhang Yuan, y *Elle* (2016), de Paul Verhoeven. Este trabajo analiza *Green Tea* y *Elle* como películas feministas, ya que ambas presentan protagonistas femeninas que desafían las expectativas patriarcales y utilizan su subjetividad para redefinir su identidad social. Wu Fang, a través de su compleja dualidad de personalidad, y Michèle, con su actitud frente a la violencia y las normas sociales, subvierten los roles tradicionales de la mujer. A través de estos personajes, ambas películas enfatizan la narrativa de la mujer tomando el control de su destino, mientras muestran cómo desafían las estructuras de poder que intentan limitar su libertad. La primera se estrenó en China continental en 2003 como película romántica y literaria coproducida por Beijing Guoan Culture y Beida Huayi Film and Culture (Yu, 2003; Zhang, 2003), y fue preseleccionada para el Hivos Tiger Award a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Róterdam y galardonada con el Premio Loto de Oro a la mejor película en el Festival de Cine Asiático de Dovilliers en 2004 (Chen, 2015). *Elle*, un thriller francés estrenado en 2016, fue la mejor película de habla no inglesa en la 74.^a edición de los Globos de Oro.

De hecho, como el desarrollo del cine feminista chino comenzó tarde (Qin, 2008; Wu y Chen, 2024), no fue hasta las décadas de 1920 y 1930 cuando las mujeres participaron gradualmente en la industria cinematográfica como actrices principales, pero normalmente en papeles sufridos o de sacrificio (Chu, 2011; Li, 2012; Chi, 2021). En comparación con el desarrollo del cine feminista occidental, el de China es relativamente lento (Dai, 1994). Sin embargo, tras la entrada en el siglo XXI, ha aumentado gradualmente el número de películas que expresan la conciencia de la mujer (Zhang, 2010), por lo que este estudio trata de mostrar las distintas estructuras narrativas de estas películas feministas chinas y occidentales mediante un análisis comparativo. Al mismo tiempo, se presta especial atención a cómo los directores utilizan la planificación de escenas y el lenguaje cinematográfico para reforzar y comunicar las temáticas feministas presentes en las películas.

1.2. Objetivos de la investigación

El objetivo principal de este trabajo es analizar las distintas estructuras narrativas de ambas películas mediante comparar los lenguajes cinematográficos de los directores. A través de un estudio comparativo de *Green Tea* y *Elle*, los objetivos específicos son los siguientes:

- 1) Investigar las características de los lenguajes cinematográficos y las estéticas pertinentes en ambas películas.
- 2) Estudiar las similitudes y diferencias en las estructuras narrativas feministas entre el cine oriental y occidental y sus causas, tomando como base *Green Tea* y *Elle*.
- 3) Explorar cómo se representan los contextos socioculturales en los relatos de las mujeres en ambas películas.
- 4) Averiguar cómo funcionan los personajes masculinos para impulsar las narrativas feministas en *Green Tea* y *Elle*.

1.3. Hipótesis

Intentamos partir de la hipótesis de que, las dobles identidades de las protagonistas de ambas películas están pensadas para mostrar la complejidad y la ambivalencia que surgen cuando las mujeres construyen su subjetividad en una sociedad dominada por los hombres, pero la primera se inclina más hacia el simbolismo, mientras que la segunda es más franca sobre el complejo de violencia sexual.

1.4. Metodología

En el presente trabajo de fin de máster se recurre a una metodología cualitativa, comparativo y analítico, centrado en el análisis fílmico desde la perspectiva de género. La investigación se organiza en varias etapas interconectadas, que descomponen y comparan los lenguajes cinematográficos de *Green Tea* (2003) y *Elle* (2016), así como la representación de sus protagonistas femeninas.

En primer lugar, se realiza una revisión bibliográfica del desarrollo del cine feminista en China y en Occidente, la cual se plasma en las secciones del estado de la cuestión y el marco teórico. Esta base teórica servirá para contextualizar los enfoques narrativos y estilísticos de ambas películas.

En segundo lugar, se lleva a cabo una segmentación detallada de cada película en unidades narrativas, clasificadas en una tabla que incluye los siguientes campos: número de segmento, minutaje, localización espacial, montaje y vestuario, acción principal y ambientación sonora. La segmentación facilita el análisis comparativo, al seleccionar cinco escenas clave de cada película para un estudio detallado.

En tercer lugar, se realiza un análisis exhaustivo de las escenas seleccionadas a través de capturas de pantalla representativas de los momentos más significativos de la narrativa. El análisis se centrará en diversos elementos como la caracterización de los personajes, la puesta en escena, el uso del montaje, los movimientos de cámara y etc. Cada uno de estos elementos se examinará tanto en términos de su función narrativa como de su contribución a la construcción de las identidades femeninas en las películas.

Finalmente, se buscará desentrañar cómo las narrativas feministas en ambas películas se abordan de manera diferente en los contextos cultural y cinematográfico de Oriente y Occidente, destacando la tendencia del cine chino a utilizar metáforas y símbolos más indirectos, mientras que el cine occidental tiende a ser más explícito en la representación de los conflictos internos y físicos de las mujeres.

En cuanto al uso de herramientas durante el proceso de análisis, cabe señalar que, como estudiante extranjera, la redacción del texto se realizó inicialmente en chino. Durante el proceso de traducción al español surgieron ciertas dificultades lingüísticas, sobre todo, en lo referente a la fluidez y precisión del texto. Para afrontarlas, se recurrió al uso del diccionario bilingüe en línea *ESDICT*¹, que sirvió de apoyo tanto para la comprensión como para la traducción de algunos fragmentos de los diálogos y del análisis cinematográfico. Esta herramienta contribuyó a mejorar la coherencia y adecuación lingüística del texto en español. No obstante, es importante señalar que todo el contenido analítico fue redactado de forma completamente original por la autora, limitándose el uso de dicha herramienta exclusivamente al plano gramatical y léxico.

¹ La página web oficial: <https://www.esdict.cn/>

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las películas *Green Tea* (Zhang Yuan, 2003) y *Elle* (Paul Verhoeven, 2016) abordan temas relacionados con el poder, la psicología y las relaciones interpersonales, pero no existen muchos análisis comparativos que exploren sus estrategias narrativas y estéticas. Por lo tanto, este apartado primero presentará el estado actual de la investigación sobre *Green Tea* (2003) y, a continuación, sobre *Elle* (2016).

En la mayor base de datos de China, *China National Knowledge Infrastructure* (CNKI)², solo existe una publicación que analiza la personalidad de la protagonista en la película *Elle* (2016) (Fang, 2022). Debido a que trata temas como la violencia sexual, este tipo de películas rara vez son objeto de un análisis profundo sobre la construcción de la imagen femenina dentro del conservador ambiente académico chino. En comparación, *Green Tea* (2003) ha recibido más atención en la investigación académica china, por ejemplo, Zhang (2011) se enfoca en la singularidad de la obra como una “novela cinematográfica”, explora cómo fusiona las características de una novela con las de un guion de cine, lo que crea una forma narrativa única. Wang (2003), por su parte, aborda la película desde la complejidad emocional de sus personajes, pone énfasis en la expresión de las emociones modernas y la historia de amor alternativo en un contexto urbano. Mientras tanto, Si (2003) utiliza una metáfora sensorial, comparando la película con el acto de “degustar té”, que le da la oportunidad de explorar el simbolismo y las conexiones con el amor y la vida

Además, Zhang (2003) realiza una comparación entre *Green Tea* y la película de suspenso *Identity* (James Mangold, 2003), enfocándose en los elementos de doble personalidad y el suspenso que se desarrollan a lo largo de la trama. Lu (2003) se interesa por la atmósfera misteriosa de la película y su estilo narrativo, sugiriendo que una segunda visualización permite descubrir un significado más profundo en la historia. Otro investigador, Hu (2003), analiza la película desde el punto de vista estético, resaltando su estructura dialógica y cómo los intercambios verbales entre los personajes generan un valor artístico particular. Cui (2004) explora el dilema existencial de la mujer oriental moderna en *Green Tea*, este autor utiliza la metáfora del té verde frente al café para reflejar una vida que, aunque aparentemente clara y serena como una taza de té, está marcada por la angustia y la preocupación. Yan y Zhang (2006) emplean una perspectiva psicoanalítica

² La página web: <https://www.cnki.net/index/>

para analizar la película feminista *Green Tea*. Argumentan que, en *Green Tea*, los dos personajes interpretados por la actriz Zhao Wei, la elegante Wu Fang y la atractiva Lang Lang, pueden considerarse como dos facetas diferentes de la identidad, los deseos y el autoconocimiento de la protagonista, reflejando el inconsciente. Esta configuración de doble identidad se ajusta a la teoría de Freud, quien sostiene que el sueño es una narrativa metafórica que representa los conflictos psicológicos no reconocidos y los deseos reprimidos. Según la interpretación de Yan y Zhang (2006), la fragmentación del personaje de Zhao Wei simboliza la confusión interna de la protagonista y la división de su identidad, lo que refleja un conflicto inconsciente en las profundidades de su psique, tal como lo enfatiza el psicoanálisis.

Cabe señalar que Tao (2006), en su análisis de la película *Green Tea*, señala que también hay elementos patriarcales en esta obra. Sostiene que la película es en realidad una narración y una representación de la mujer desde una perspectiva masculina, en la que la mujer es cosificada y se convierte en objeto del deseo masculino. Esto se refleja en la fusión de los personajes de Wu Fang y Lang Lang, que cumple las expectativas masculinas de consumo femenino. Sin embargo, Hu (2006) propone una interpretación diferente, argumentando que las constantes citas a ciegas de Wu Fang en la película no son sólo por amor, sino que representan una especie de espera interior: espera despertar de una pesadilla, liberarse de la ansiedad o redescubrirse a sí misma, lo que supone una especie de despertar femenino, y que el proceso de citas a ciegas no es una especie de matrimonio que Wu Fang espera, sino una especie de autoexploración. Así, el té verde simboliza la agitación interior de Wu Fang y su hábito de hablar consigo misma. Hu (2006) subraya que es en esta búsqueda y autolectura donde se desarrolla la narratología del director Zhang Yuan.

Desde la perspectiva de la adaptación, *Green Tea*, protagonizada por Zhao Wei, está basada en la novela *A Delirina al borde del agua*³ de Jin Renshun. Por otro lado, *Elle* también está basada en la novela *Oh...* de Philippe Djian. Sin embargo, las adaptaciones cinematográficas de ambas obras difieren en su enfoque narrativo. Mientras que *Green Tea* conserva muchos diálogos de los personajes presentes en la novela (Hu, 2003), lo que permite al espectador una interpretación más directa y accesible de las emociones y

³ Dado que no existe una traducción oficial al español de la novela 《水边的阿狄丽雅》，el título *A Delirina al borde del agua* es una propuesta de traducción personal basada directamente en el texto original en chino. Por este motivo, no es posible localizarla bajo este título en fuentes bibliográficas en español.

motivaciones, *Elle* toma una dirección completamente diferente al eliminar estos monólogos internos y depender en su lugar de las expresiones y actuaciones de los actores para transmitir la complejidad emocional de los personajes (Robson, 2021). Esta eliminación de diálogos hace que las emociones y motivaciones en *Elle* sean más ambiguas y difíciles de interpretar, lo que introduce una capa adicional de complejidad y hace que la película sea más desafiante, invitando al análisis.

A pesar de que el estilo narrativo de *Elle* puede no ser tan directo y fácil de interpretar como el de *Green Tea*, las investigaciones sobre *Elle* demuestran que aborda la construcción de personajes femeninos y el tratamiento de la violencia sexual de una manera mucho más profunda y audaz. Por ejemplo, Pettey (2019) sostiene que *Elle* presenta un contra-relato satírico que afirma la subjetividad femenina y examina la ambigüedad del deseo femenino. También se enfatizará el análisis de la relación dialéctica entre los personajes femeninos y masculinos, como en el caso de Gutiérrez-Martínez y Pedro (2020) que analiza la relación entre la figura de la *femme fatale* y el personaje masculino disfuncional a partir del psicoanálisis y la teoría feminista. Harris (2020) explora cómo la película desafía la resonancia emocional del espectador mediante un estilo narrativo frío, comportamientos no naturales y una construcción de personajes antitradicional. Esta manera de hacerlo es similar al efecto de distanciamiento brechtiano (Tenorio, 2007), pero también incorpora una reflexión sobre el postfeminismo contemporáneo, en otras palabras, la idea de que las mujeres aparentan tener poder, pero en realidad siguen estando en una situación de opresión.

Además, Ousselin (2021) sostiene que *Elle*, aunque dirigida por el hombre Paul Verhoeven, puede ser un ejemplo típico para explorar las características de la mirada femenina. Brey (2020) propone un enfoque estructurado en distintos niveles: narrativo y formal. En el nivel narrativo, el personaje principal debe identificarse como mujer, la historia debe ser contada desde su perspectiva y su relato debe desafiar el orden patriarcal. A nivel formal, la dirección debe lograr que el espectador experimente la vivencia femenina. Si se erotizan los cuerpos, esto debe hacerse de manera consciente, evitando que el placer del espectador provenga de una mirada voyeurista o de la objetificación del personaje.

Por lo tanto, en *Elle*, la forma en que se utiliza la cámara y la composición hace que el personaje femenino, Michèle, exprese sus cualidades como sujeto de deseo, en lugar de ser solo un objeto de la mirada masculina (Ousselin, 2021). Al mismo tiempo,

Brey (2020) también argumenta que la película, a través del uso de la cámara, permite que el personaje de Michèle posea su propia perspectiva y deseos, desafiando así los roles de género tradicionales y el lenguaje visual sexualizado. Silva (2022: 38-39) indica la complejidad de la protagonista de *Elle*, Michèle Leblanc, se manifiesta en su particular forma de enfrentar la violencia sexual, es decir, Michèle no se limita a ser una víctima pasiva, sino que desafía las convenciones de victimización y muestra una subjetividad femenina que pone en cuestión las categorías tradicionales de moralidad y corrección política.

Lo curioso es que el feminismo de segunda y tercera ola tiene posturas diferentes sobre el comportamiento y la expresión de género de la protagonista Michèle en la película *Elle* (Hess, 2016). El feminismo de segunda ola se enfoca en la identidad de víctima de las mujeres, argumentando que, aunque Michèle haya tenido éxito en su carrera, su relación sexual con hombres casados y su decisión de no denunciar la violación muestran su pasividad y auto-opresión en las relaciones de género (Mulvey, 2013). Por otro lado, el feminismo de tercera ola pone énfasis en la autonomía y el derecho a elegir de las mujeres, considerando que el comportamiento de Michèle debe ser visto como una exploración de su libertad de expresión de género, y no simplemente como una identidad de víctima (Hess, 2016). Además, Robson (2021) señala que la interpretación de la película *Elle* se centra más en las emociones complejas y las fronteras morales ambiguas, en lugar de seguir la estructura tradicional de una historia de venganza. Este enfoque hace que el significado de la película sea más abierto, y la comprensión del espectador depende de la propia manera narrativa de la película, no solo de las ideas transmitidas por el autor original.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Desarrollo comparado del cine feminista: Francia y China

3.1.1. Pioneras y rupturas: génesis del cine feminista en Francia

De acuerdo con la definición del *Diccionario de la lengua española*, el feminismo se trata de “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre” (Real Academia Española, s.f., definición 1) o “Movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Como señalan Yao, Zhu, Zhang y Liu (2021), el feminismo abarca todas las teorías sociales y movimientos políticos que parten de la experiencia femenina, con el objetivo de la liberación y la conciencia de la mujer. En cuanto al estudio de Gamba (2008), a pesar de que las mujeres han participado en momentos muy importantes de la historia, por ejemplo, el Renacimiento o la Revolución Francesa, sus aportes no siempre fueron reconocidos porque la historia ha sido escrita por hombres normalmente. El feminismo ha dado a las mujeres la oportunidad de reclamar su lugar y cambiar las relaciones sociales tradicionales, desafiando las jerarquías de género y el sistema patriarcal.

En el ámbito de cine, como explica Xu (2006), no fue fácil para las mujeres acceder a espacios centrales, pero con el tiempo lograron intervenir desde una perspectiva feminista. Mulvey (1998) enfatiza que la incorporación del feminismo en el cine es un hecho relevante, dado que representa un encuentro entre las voces feministas marginalizadas y el cine dominado por el patriarcado.

Según Rich (1998), el cine feminista surgió en los años 70 a partir de festivales de cine de mujeres y de estudios que cuestionaban cómo se representaba a la mujer en la historia del cine. Sin embargo, su historia en Francia empezó mucho antes. Slide (1977) menciona a Alice Guy-Blaché, la primera mujer directora en 1898, quien hizo el corto *La fée aux choux* en 1896, presentado en la Exposición Universal de París. Más tarde, Germaine Dulac destacó en el cine mudo con un estilo experimental que expresaba ideas feministas, como en *La souriante Madame Beudet* (1923) (Yao et al., 2021).

Desde la perspectiva de las olas del feminismo, la primera ola surgió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Tong (2018) indica que el activismo y el pensamiento feministas de esta época se centraron en cuestiones legales, prestando mayor atención a la lucha por el derecho al voto de las mujeres, en otras palabras, el feminismo de la

primera ola se centró más en la búsqueda de la igualdad a nivel legal. En los años 60 del siglo XX, con la segunda ola feminista y los movimientos sociales de la época, la Nueva Ola francesa contó con directoras como Agnès Varda, Marguerite Duras y Jeanne Moreau, quienes usaron el cine para expresar ideas feministas (Yao, Zhu, Zhang y Liu, 2021). Algunos directores hombres también mostraron interés por retratar a mujeres con personajes más complejos y reales (Rosen, 1973), por ejemplo, en *Belle de Jour* (Buñuel, 1967), Catherine Deneuve interpreta a una mujer que en apariencia es fría, pero que tiene deseos profundos, mostrando la complejidad femenina más allá de los estereotipos. Selva y Solá (2002) señalan que el cine feminista desafía los roles tradicionales de género, dando lugar a nuevas formas narrativas y estéticas que reflejan los conflictos entre el individuo y la sociedad desde una perspectiva diferente.

3.1.2. Etapas y cambios del cine feminista en China

La crítica cinematográfica feminista en China empezó a desarrollarse a principios de los años 80. En ese momento, estuvo influenciada principalmente por las teorías feministas occidentales (Su, 2021: 6). Sin embargo, en China no existía aún un movimiento feminista propio, por lo que esta crítica quedó durante mucho tiempo en los márgenes del ámbito académico (Li, 2016: 33). Aun así, las directoras chinas de la cuarta generación comenzaron a interesarse por temas como el deseo femenino, las diferencias de género y la subjetividad (Wei, 1998: 124). De hecho, Yu y Su (2024: 132) señalan que la representación de la mujer en la historia del cine chino puede dividirse en tres etapas. La primera corresponde a los años posteriores a la fundación de la República Popular China. La segunda empieza en los años 80 y la tercera desde finales de los años 90:

En la primera etapa, las mujeres eran mostradas como heroínas desexualizadas o modelos de trabajo. Estas figuras reflejaban la vida productiva y social del inicio del socialismo. Las diferencias entre géneros se reducían y los problemas de género se subordinaban a los de clase. La figura femenina formaba parte de un relato revolucionario (Huang y Li, 2021: 89); en la segunda etapa, desde los años 80, las películas comenzaron a mostrar nuevas imágenes de mujeres. Xiang (2016) considera que, en un contexto que hablaba de igualdad entre hombres y mujeres, las protagonistas dejaron de ser estereotipos y se volvieron más diversas; en la tercera etapa, influida por la llegada de películas de Hollywood y sus distintos temas, surgió el concepto de nuevo cine comercial chino. En este cine, los personajes femeninos dejaron de ser símbolos subordinados a las narrativas

masculinas (Yu y Su, 2024: 132). Algunas figuras femeninas empezaron a mostrar una gran fuerza y mayor autonomía.

Sin embargo, Dai (1994) señala con franqueza que, desde la fundación de la República Popular China hasta los años 90, muy pocas películas chinas pueden considerarse realmente feministas. Además, Qin (2008) también comenta que, desde los años 90, el desarrollo del cine feminista se ha entrelazado con temas como la identidad cultural, el poscolonialismo, el posmodernismo, el racismo y las diferencias de clase.

Desde el inicio del siglo XXI, Yu y Wang (2022: 72) indican que el rápido crecimiento económico de China y las dudas sobre el patriarcado han hecho que el público rechace la cosificación de la mujer. Los temas feministas han cobrado más fuerza y han ganado visibilidad. Wang (2019) considera que, después del año 2000, cada vez más directores han mostrado el despertar de la conciencia femenina dentro del proceso de desarrollo social de China. Wu y Chen (2024) incluso proponen un feminismo con características chinas que se opone a la hegemonía discursiva del feminismo occidental y busca una alternativa socialista local. Li (2014: 41) observa que algunas directoras no solamente se enfocan en las dificultades que enfrentan las mujeres en una sociedad patriarcal, también prestan atención a su mundo interior, a veces utilizan el psicoanálisis para explorar el inconsciente de los personajes femeninos.

De acuerdo con el estudio de Zhou (2025: 46), el cine feminista chino actual no se limita a la teoría. Tiene un carácter práctico y busca ir más allá. También plantea que los hombres aparecen como símbolos que han perdido su papel central, lo que contribuye a reconstruir una relación más equilibrada entre los géneros.

Li (2016), en su tesis doctoral, también menciona que los académicos chinos adoptan enfoques diversos para estudiar el feminismo. Analizan sus dimensiones culturales, éticas, normativas y prácticas. Además, desde la ética, interpretan y resumen el feminismo, lo que ha generado avances importantes en el estudio de la narrativa cinematográfica.

3.2. Teoría feminista aplicada al cine

3.2.1. Concepto de “mirada masculina”

El concepto de “mirada masculina” (*male gaze*, en inglés) fue propuesto por Laura Mulvey en su obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en 1975. Este término se trata de una de las nociones clave en la intersección entre los estudios de género y la teoría cinematográfica. Mulvey (1975), basándose en la tradición del psicoanálisis e inspirándose en Freud y Lacan, observa que, en el cine narrativo clásico, la estructura visual está organizada en torno a una oposición de género, es decir, el hombre ocupa el lugar del sujeto que mira y controla la narración, mientras que la mujer queda situada como objeto de contemplación, deseo y estetización.

Asimismo, Álvarez (2016: 113) señala que Mulvey propuso una manera de reconstruir el lenguaje cinematográfico desde el psicoanálisis, con implicaciones metodológicas significativas. Kaplan (2000) considera que, aunque algunas mujeres en las películas parecen tener un papel importante, sus historias siguen girando en torno a los roles tradicionales de género, en otras palabras, aunque a veces los personajes femeninos se muestran fuertes, suelen ser retratadas como frías, racionales o con un deseo de control. Esto es más una apariencia que un verdadero desafío, porque los directores utilizan este recurso para aliviar la presión que genera el feminismo, pero sin cuestionar realmente el sistema de género antiguo. Además, Kaplan (2000: 45) señala que la teoría fílmica feminista de la segunda mitad del siglo XX, basada en el psicoanálisis de Freud y Lacan, dejó al margen la dimensión racial. A su juicio, esta omisión refuerza una “mirada imperial” que, del mismo modo que la masculina, coloca al sujeto blanco occidental en el centro, dejando invisibles otras experiencias y relaciones de poder (Kaplan, 2000: 54).

Desde la crítica cinematográfica feminista francesa, se ha observado que en el cine de la Nouvelle Vague los personajes femeninos tienden a ser marginados, representados visualmente como figuras subordinadas dentro del viaje heroico masculino, lo que refleja la homogeneidad de género en la tradición cinematográfica francesa (Sellier, 2005). Esto se relaciona con la idea de Simone de Beauvoir (1990 [1949]) en el prólogo de *El segundo sexo*, donde afirma: *Il est le Sujet, il est l’Absolu: elle est l’Autre*, es decir, el varón es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es lo Otro.

A continuación, Deleuze (2012: 132) ofrece otra perspectiva para entender la estructura visual: el primer plano del rostro no solo muestra al personaje, sino que se convierte en el punto de concentración del deseo y la emoción. Por lo tanto, los personajes femeninos son a menudo fijados en formas visuales de pura contemplación, lo que refuerza aún más su posición como objeto de la mirada.

Por otro lado, Álvarez (2016: 113) también señala que teóricos posestructuralistas y de género, como MacKinnon y Foucault, se han centrado en cómo el poder influye en las representaciones de género dentro de la cultura visual. MacKinnon (1989) sostiene que la sexualidad misma ha sido moldeada por el poder masculino, y que el deseo femenino y la experiencia corporal se han reducido a representaciones normadas por el punto de vista masculino (MacKinnon, 1989). Desde su perspectiva, Foucault (2008) ofrece una herramienta para comprender cómo la mirada se convierte en un mecanismo de disciplina social, que proporciona una base metodológica para analizar la estructura del poder de la mirada en el cine.

Frente al desarrollo de estos mecanismos visuales, Petrolle y Wexman (2005) señalan que cineastas mujeres activas desde los años setenta, como Duras o Potter, adoptaron una perspectiva descentralizada, construyendo experiencias visuales no centradas en lo masculino. Este intento de contra mirada se manifiesta tanto en la construcción de los personajes como en la reconfiguración de las estrategias narrativas y del lenguaje fílmico (Labayen, 2008: 12).

Finalmente, cabe señalar que la mirada masculina abarca toda la tradición del arte visual occidental, más allá del cine. Desde las vírgenes medievales hasta las imágenes publicitarias modernas, la mujer ha sido representada repetidamente como símbolo en lugar de como sujeto. Esta atención visual refleja no un interés genuino por conocer a la mujer, sino una constante proyección del deseo masculino sobre su imagen (Meza, 2015).

3.2.2. Estereotipos de género

Cuando analizamos las representaciones femeninas en el cine, la formación de los estereotipos de género es un aspecto que no podemos pasar por alto, ya que este enfoque está estrechamente relacionado con diferentes contextos socioculturales. En la década de 1970, con el auge del nuevo feminismo, varios académicos sistematizaron el concepto de género basado en las ideas de Beauvoir, incorporando además la psicología para estudiar los trastornos de la identidad de género (Lamas, 2018). A diferencia de sexo que hace

referencia a las diferencias biológicas, el género se refiere a los roles y funciones que la sociedad asigna a hombres y mujeres (Ruiz, 2009). Además, Ruiz (2009) sostiene que el concepto de género nos muestra cómo los atributos masculinos y femeninos se forman a través de un proceso cultural de aprendizaje.

En las representaciones culturales, los estereotipos de género se manifiestan a través de las expectativas y normas tradicionales que la sociedad impone sobre los roles de género (Bravo y Moreno, 2007). Estos estereotipos abarcan las características y comportamientos individuales, también aspectos relacionados con la apariencia, la profesión y la orientación sexual, etc., y pueden ser vistas como creencias individuales sobre un grupo, pero también como creencias compartidas a nivel colectivo (Cook y Cusack, 1997). Sin embargo, es importante señalar que estos estereotipos son dinámicos y evolucionan dependiendo del contexto social, no son estáticos.

Gavaldón (1999) señaló que los estereotipos tienen varias funciones, y ofrecen una visión simplificada del mundo, ayudando a las personas a entenderlo mejor y a predecir lo que podría suceder. Además, como herramienta cognitiva social, los estereotipos guían a las personas a clasificar a los miembros del grupo, lo que suele manifestarse como sesgos cognitivos entre el endogrupo y el exogrupo. Sin embargo, estos sesgos no solamente se reflejan en la percepción de las diferencias entre los miembros del propio grupo, también en las similitudes entre los miembros de otros grupos.

La transmisión de estereotipos de género suele comenzar en la infancia y se refuerza mediante procesos de socialización a medida que los niños crecen (Amurrio et al., 2012). Obviamente, en este proceso, los roles e identidades masculinos y femeninos se biologizan, es decir, y los personajes masculinos y femeninos emergen como rasgos innatos y asumidos, y este estereotipo puede reforzar las estructuras sociales de desigualdad de género.

Según la teoría del sexismo de Glick y Fiske (1996, citados en Velandia y Rozo, 2009), los estereotipos de género no solamente se manifiestan como emociones hostiles, también se pueden ir acompañados de una actitud protectora o prosocial. Esta dualidad hace que las mujeres sean consideradas desfavorecidas en ciertas situaciones, pero se les exige mostrar rasgos específicos a menudo, como la dependencia y la debilidad.

Las investigaciones de Li y Liu (2020) y Li, Xu y Li (2021) muestran que los estereotipos de género tienen un impacto duradero en el proceso de crecimiento, desde la

infancia hasta la adolescencia, incluye la motivación para el aprendizaje, el rendimiento académico y sus elecciones profesionales en el futuro. Sin embargo, Wang y Guan (2024) también señalaron que los estereotipos de género no son innatos, es decir, se aprenden poco a poco mediante la observación y la imitación de roles sociales. Este proceso gradual de aprendizaje asocia el género con roles y comportamientos sociales específicos, así puede formar un modelo cognitivo de género estable.

3.3. Algunos conceptos psicológicos a tener en cuenta para el análisis de *Green Tea* y *Elle*

3.3.1. La dualidad de la identidad femenina de Freud

La teoría de Freud sobre la identidad femenina profundiza en cómo las mujeres construyen su identidad, una construcción que está, a la vez, en conflicto y estrechamente relacionada con las expectativas sociales y culturales, y que se articula en niveles inconscientes. Según el estudio de Butler (2007), este enfoque revela los complejos procesos psicológicos que atraviesan las mujeres durante la formación de su género. Más allá de los aspectos físicos, es fundamental considerar las normas sociales y los contextos culturales que intervienen en esta construcción identitaria.

Estas normas sociales pueden definir la identidad femenina a través de lo que se entiende como una “ausencia” o “falta”, una carencia que se simboliza y refuerza mediante las reglas culturales que marcan la diferencia de género. En contraste, la identidad masculina se construye bajo lo que Freud denomina la “ley del padre” (De la Pava Ossa, 2006: 171), una ley simbólica que, al prohibir el incesto y regular el deseo heterosexual, estructura la subjetividad masculina.

Por otro lado, la investigación de Cevasco (2006: 1) observa que Freud aborda la ansiedad de castración en las mujeres, señalando que la percepción de falta de pene genera en ellas un sentimiento de inferioridad frente al hombre. Este concepto, denominado envidia del pene, se convierte en una clave psicológica esencial en el proceso de construcción de la identidad femenina.

Sin embargo, la explicación freudiana va más allá de las diferencias anatómicas entre los géneros. Freud también analiza los procesos de desarrollo psicológico de la

mujer, por ejemplo, la transferencia emocional de la madre al padre, que es crucial en la formación de la identidad de género femenina (Freud, 2022: 7). Este proceso, cargado de complejidad y de múltiples transformaciones psicológicas, señala que la mujer, al integrar estas experiencias, pasa de una etapa de dependencia hacia una relación simbólica con el padre.

En este marco, Herrera (2007: 89) explica que la teoría freudiana presenta una doble dimensión en la psique femenina. Por un lado, la mujer es percibida como carente, una imagen que ha sido moldeada culturalmente bajo el relato de la castración. Por otro lado, se puede ver como una madre omnipotente, que representa una figura de poder tanto deseada como temida. Esta división refleja las tensiones en la construcción de la identidad femenina, que oscila entre la dependencia y la potencia.

Además, en el contexto de la teoría de Freud, Benjamin (2017) señala que el estudio de Winnicott sobre el concepto de la agresión en la formación de la identidad femenina amplía nuestra comprensión de cómo las interacciones tempranas entre madre e hija pueden influir en la construcción del sentido del yo. Según Winnicott (1974), el acto destructivo, en su inocencia original, no es una reacción de enojo, sino una fuerza diferenciadora que ayuda al sujeto a reconocer la existencia independiente del otro y a renunciar a la omnipotencia mental (Winnicott, 1974, citado en Benjamin, 2017). Este proceso involucra la internalización de la agresividad, lo que da lugar a una estructura psicológica que combina ira, autoconciencia y deseos reprimidos.

A nivel cultural, la representación femenina en el cine desempeña un papel crucial en esta construcción de la identidad de género. De Lauretis (1987) subraya que el cine no es solo un medio visual, sino un sistema de signos culturales que contribuye a la formación de la identidad femenina. En este sentido, Melchiori (1992: 291) observa que, en muchas ocasiones, las representaciones cinematográficas de la mujer responden al deseo masculino. Este deseo, internalizado por la espectadora, puede llevar a una identificación mimética e histórica con el objeto del deseo, que resalta la complejidad de las relaciones entre el género y el deseo en el cine clásico. A su vez, Melchiori (1992: 292) argumenta que, en este tipo de cine, la noción de diferencia se disfraza bajo la posibilidad de múltiples identificaciones, esto lleva a la espectadora a moverse de una mirada omnipotente a una mirada histórica, en la que se convierte tanto en objeto de la mirada masculina como en el objeto de su propio deseo.

El trabajo de Ladevito (2014: 226) también sostiene que el cine es como un espacio social y cultural, así puede reflejar y modela las normas de género, y tener el poder de influir en la construcción de la identidad femenina. Como Arfuch (2024: 122-123) nos muestra, en la teoría del cine, las representaciones de la mujer van más allá de los estereotipos negativos, porque también enseña las estructuras de poder que subyacen en las identidades femeninas y juegan un papel relevante en la consolidación de modelos sociales.

Obviamente, en la película *Green Tea*, por un lado, el comportamiento y la apariencia de la protagonista se ajustan a la imagen tradicional de la mujer china, mostrando sumisión y ternura, con una frescura natural similar a la del té verde. Esto se alinea con el ideal de madre o mujer pura que Freud describe. Sin embargo, la película también revela cómo ella utiliza esta imagen externa para manipular a los hombres, logrando así el control que necesita, esto refleja la dualidad en la identidad femenina que Freud describe. En *Elle*, Michèle también representa esa dualidad femenina. Desde el punto de vista superficial, Michèle es una mujer racional, calmada y con gran control en el ámbito laboral, y tiene algunas características del modelo materno de Freud, como ser un pilar en la familia y la sociedad. Sin embargo, en su interior esconde una profunda sombra, arrastrada por traumas y deseos. Esta dualidad hace que Michèle sea más tridimensional, a la vez que refleja con mayor precisión la lucha identitaria que enfrentan las mujeres bajo las expectativas sociales y culturales.

3.3.2. Máscara de la personalidad de Jung

El concepto de la máscara de la personalidad hace referencia a la imagen del yo que las personas presentan en sus interacciones sociales, o a la imagen que se moldea para adaptarse a las demandas y expectativas sociales. En otras palabras, la máscara no representa el yo verdadero del individuo, sino que es una manifestación externa influenciada por el proceso de socialización. Aunque esta máscara ayuda a la persona a adaptarse a la sociedad, si llega a identificarse demasiado con ella y olvida su verdadero yo, puede frenar su crecimiento y dificultar su proceso de individuación (Acosta, Arcos y Muñoz, 2018: 55; González, 2018: 329). De hecho, este concepto resulta particularmente útil para analizar por qué la protagonista de *Green Tea* presenta una personalidad tan diferente en la película, y también para explicar cómo la protagonista de *Elle* utiliza estas máscaras en diversas situaciones para manejar la presión externa y los conflictos internos.

Según el estudio de Nistal (2024: 11), la individuación es un proceso de desarrollo personal y de autodescubrimiento cuyo objetivo final es ayudar al individuo a alcanzar una identidad coherente tanto interna como externamente. El núcleo de la individuación consiste en integrar las partes inconscientes del ser en el desarrollo de la conciencia. Esto favorece el progreso hacia una forma más completa y la autorrealización.

Por otro lado, las investigaciones de Grecco, Jung y Terapia (2005: 1) destacan el concepto de sombra. La sombra representa las partes de la personalidad que la persona rechaza o reprime, y es lo opuesto a la máscara social. Cuando reprimimos o negamos ciertos rasgos internos, estos se proyectan en los demás o se manifiestan simbólicamente en los sueños. La relación del individuo con su sombra es clave para lograr un autoconocimiento profundo. En realidad, solo al enfrentar e integrar esas partes reprimidas, la persona puede crecer y convertirse en alguien más completo.

Jung (2025: 53) hace una distinción importante entre el ego y el Self (Sí mismo). El ego, como el centro de la conciencia, se vincula con la parte consciente de la persona y su experiencia diaria, mientras que el concepto de Self representa la totalidad de la psique y actúa como la fuerza organizadora y superior de la personalidad. A partir del estudio de González (2018: 329), el ego tiene la función para construir y mantener la identidad del individuo, así como de gestionar su interacción con el mundo exterior, pero es solo una fracción de la psique completa, la conciencia plena está orientada por el Self. Tal como argumentan Samuels, Shorter y Plaut (1997), el ego juega un papel central en la experiencia consciente, no obstante, su existencia depende de la guía del Self, esto es el principio que estructura la personalidad, similar a la relación entre lo que mueve y lo que es movido. Al mismo tiempo, la sombra y la máscara en la teoría de Jung interactúan y ayudan al desarrollo psicológico de la persona. Torres (2012: 416) sostiene que la sombra no solamente abarca las partes reprimidas, también aquellas características que la sociedad y los valores culturales han rechazado. Cada persona lleva en su inconsciente estos aspectos ignorados o suprimidos, y la integración de estos elementos es un paso clave para la individuación.

El estudio de Foucault (2008) también reflexiona sobre la máscara, indica que la identidad del individuo suele estar compuesta por múltiples roles sociales y expectativas externas. En el proceso de moverse entre estos roles, el individuo experimenta una especie de división de la identidad, lo que convierte a la máscara en un vehículo de expresión de

la identidad. Tal como señala Swiderski (2011: 245-246), la máscara no refleja solamente nuestra autoidentificación, sino que también es un conglomerado de múltiples formas de expresión del yo, que contienen numerosos roles e identidades en conflicto.

En *Green Tea* la protagonista muestra una apariencia de fragilidad a través de la “máscara”, representando así las características tradicionales de la mujer china. Sin embargo, esto no refleja su verdadero yo, ya que la “máscara” solo sirve como una herramienta para enfrentar las expectativas sociales. En *Elle*, la “máscara” de Michèle es más compleja, es decir, ella aparenta ser una mujer racional y fría, pero su sombra interior, como su forma de manejar el trauma sexual pasado, constituye una parte fundamental de su personalidad. Estos aspectos de la construcción del carácter serán abordados más detalladamente en el análisis cinematográfico que realizaremos más adelante.

4. ANÁLISIS COMPARATIVOS

4.1. Narrativa y estructura dramática en ambas películas

4.1.1. Introducción a la estructura narrativa en *Green Tea* y *Elle*

Las películas *Green Tea* (2015) de Zhao Wei y *Elle* (2016) de Paul Verhoeven comparten ciertos aspectos en sus estructuras narrativas, pero también presentan notables diferencias. Ambas exploran la complejidad de la identidad femenina, pero lo hacen a través de enfoques narrativos y estilísticos bastante distintos. A pesar de sus diferencias culturales y de estilo, ambas películas desafían las expectativas tradicionales de la representación femenina en el cine. De hecho, tanto *Green Tea* como *Elle* emplean una narrativa fragmentada, que ayuda al espectador acceder progresivamente a los recuerdos y conflictos internos de sus protagonistas. Esta forma de contar genera una atmósfera de misterio y tensión emocional. En *Green Tea*, la historia oscila entre momentos de la vida de Wu Fang y sus encuentros con Chen Mingliang. En *Elle*, la trama se mueve entre el presente y los recuerdos de Michèle, marcada por un ataque sexual y las consecuencias de enfrentarse a su agresor. La fragmentación temporal en ambas películas favorece una comprensión gradual de las motivaciones y contradicciones de las protagonistas.

Sin embargo, a pesar de estas similitudes en la estructura, las dos películas difieren en la manera en que desarrollan sus tramas y el ritmo en el que lo hacen. El ritmo pausado y reflexivo de *Green Tea*, centrado en los diálogos entre los personajes, favorece un análisis profundo de sus pensamientos y sentimientos. La película toma su tiempo para desarrollar las relaciones entre los personajes y se enfoca en la complejidad interna de Wu Fang, mostrando cómo ella se debate entre las expectativas sociales y su propia identidad. Esta estructura dialogada hace que la película avance principalmente a través de conversaciones y breves momentos de revelación, que le da un tono más introspectivo.

Por otro lado, *Elle* avanza principalmente a través de eventos externos que obligan a la protagonista a enfrentarse a situaciones cada vez más intensas, como el ataque que sufre Michèle al comienzo de la película, y las interacciones posteriores con los hombres que la rodean, incluido el agresor. A diferencia de *Green Tea*, donde las interacciones interiores y los diálogos son el principal motor de la historia, en *Elle* el desarrollo de la trama depende más de las circunstancias externas que de las conversaciones introspectivas. Aunque la película de Verhoeven también profundiza en los pensamientos

y la psique de Michèle, es la confrontación con su entorno lo que impulsa la narrativa. Esto no quiere decir que *Elle* sea una película de ritmo acelerado, pero sí que su progreso está más ligado a eventos concretos que desafían a la protagonista y generan los cambios.

Ambas películas también comparten una representación de personajes femeninos complejos que desafían las normas sociales, pero lo hacen de manera distinta. En *Green Tea*, la protagonista, Wu Fang, parece representar la figura femenina tradicionalmente idealizada: una mujer tranquila, pura y reservada. No obstante, a lo largo de la película, se va desvelando que Wu Fang es mucho más que esa fachada, y se enfrenta a un conflicto interno que la conecta con su amiga Lang Lang, quien representa una versión más abierta y sensual de su identidad. En cambio, en *Elle*, Michèle es una mujer que no se ajusta a los estereotipos de la “buena mujer”. A lo largo de la película, se revela como una mujer que toma control de su vida y su sexualidad, desafiando las expectativas sociales de lo que debe ser una víctima y cómo debe comportarse ante el trauma. En cierto modo, ambas películas muestran la diversidad de las mujeres, que un sujeto femenino puede tener diferentes personalidades, diferentes estados e incluso distintas identidades, y que tienen el poder de elegir lo que quiere ser al desempeñar diferentes papeles en la sociedad.

En cuanto a los elementos simbólicos, *Green Tea* utiliza el té verde como un símbolo clave que conecta las diversas facetas de Wu Fang y su relación con Chen Mingliang. Este símbolo es recurrente a lo largo de la película, representando la pureza y el destino, pero también la lucha interna de la protagonista por reconciliar su imagen pública con sus deseos más ocultos. En *Elle*, los símbolos son más explícitos y están relacionados con el poder, la venganza y la sexualidad, como la relación de Michèle con el agresor y su forma de enfrentar los desafíos con una actitud desafiante. En realidad, aunque *Green Tea* y *Elle* comparten un enfoque en la complejidad de la identidad femenina, sus formas de desarrollar la trama y la tensión son muy distintas. *Green Tea* se centra en la introspección y las conversaciones como medio para avanzar en la narrativa, mientras que *Elle* depende más de los eventos externos y las interacciones sociales de la protagonista. Estas diferencias reflejan distintos enfoques estilísticos y, al mismo tiempo, subrayan las diversas formas en que ambas películas abordan temas universales como el poder, el control y la autonomía femenina.

4.1.2. Escenas clave en *Green Tea*

Con el objetivo de analizar de forma más precisa la construcción de los personajes y los símbolos visuales en *Green Tea*, se ha optado por dividir la película en segmentos

específicos⁴. A continuación, se presentan dos escenas clave —Segmento 2 y Segmento 26— que, aunque separadas en el tiempo narrativo, están estrechamente conectadas en cuanto a la representación dual de la protagonista y el uso simbólico del té verde.

- Segmento 02: El primer encuentro – Introducción a la dualidad femenina

Una de las escenas más significativas ocurre al inicio de la película, cuando Wu Fang y Chen Mingliang se encuentran por primera vez en una cafetería. Aparentemente, se trata de una conversación casual entre dos desconocidos, pero en realidad esta escena ya plantea algunos de los elementos simbólicos y temáticos más relevantes de la película: el té verde como objeto cargado de significados y la ambigüedad de la identidad femenina.

Como símbolo, el té verde abre múltiples interpretaciones en esta escena. En primer lugar, tiene su significado más directo: una bebida tradicional china hecha con hojas jóvenes de té sin fermentar, que conserva el sabor más puro y natural de la planta. Es un símbolo de “naturalidad” y “pureza”. Sin embargo, este significado superficial rápidamente se enriquece cuando el director utiliza el té verde para introducir temas más profundos. A través de la figura de Wu Fang, casi podemos ver cómo el té verde se “humaniza”: ella viste un traje negro, lleva gafas de montura gruesa, habla con suavidad y moderación, y sus movimientos son delicados y elegantes. Es una mujer tranquila, discreta, que parece no cruzar los límites. Esta imagen proyectada de ella corresponde a la idea tradicional china de la “mujer ideal”: pura, callada, contenida y estable.



No obstante, el director trasciende este estereotipo y rápidamente introduce una fisura en él. Cuando Chen Mingliang entra en la cafetería, inmediatamente confunde a una mujer vestida con un vestido rojo con Wu Fang. Este detalle es clave, ya que nos invita a reflexionar sobre cómo, desde una perspectiva masculina, las mujeres a menudo son reducidas a dos categorías extremas: la “buena chica”, tranquila y recatada, o la “mala

⁴ Pueden consultarse las tablas de segmentación de ambas películas en el apartado de Anexos.

chica”, sexy y peligrosa. Wu Fang, de hecho, es el personaje que rompe esta dicotomía. A medida que avanza la historia, nos damos cuenta de que Lang Lang, la misteriosa amiga mencionada por Wu Fang, en realidad es otra faceta de su propia personalidad. Lang Lang fuma, bebe, trabaja en un bar como cantante, se viste con un vestido negro, lleva el cabello largo y suelto, y no usa gafas, en definitiva, es una mujer completamente diferente, una versión que Wu Fang no puede mostrar dentro de su imagen “verde” y tradicional. El “puro” té verde no es más que una parte de la identidad de Wu Fang, pero no la totalidad. A través de esta división en los personajes, el director hace que el espectador se cuestione la noción de las etiquetas de “buena chica” y “mala chica” impuestas desde el exterior. Lo realmente complejo es cómo los individuos navegan entre estas imágenes, luchan con ellas y, en ocasiones, se transforman.

Por lo tanto, el *té verde* no es solamente una bebida, también se convierte en un símbolo que representa tanto la faceta que Wu Fang elige mostrar al mundo como la tensión interna que oculta y que transforma su identidad. Lo más relevante de esta escena es cómo un gesto cotidiano, como pedir un té verde, desencadena profundas reflexiones sobre la identidad, el género y las normas sociales, más allá de los símbolos o referencias culturales presentes. Precisamente esta acumulación de significados convierte a *Green Tea* en una película fascinante.

- Segmento 26: La integración de las identidades – La reconciliación entre Wu Fang y Lang Lang

En el Segmento 26, Lang Lang aparece vestida con un vestido negro largo, pero es presentada como Wu Fang cuando Chen Mingliang presenta a sus amigos. En este momento, al acercarse el final de la película, las imágenes de Wu Fang, la mujer que representa la figura ideal femenina de la sociedad, y Lang Lang, quien ha sido constantemente vista como un objeto de deseo masculino, se fusionan finalmente. Es posible especular, entonces, que Wu Fang y Lang Lang son la misma persona. Más que tener una personalidad dividida, podríamos decir que la protagonista está mostrando una representación más completa y real de la mujer. Es decir, una mujer puede ser a la vez reservada y recatada, pero también puede expresar con franqueza su atracción y deseo sexual. En este segmento, el director rompe las expectativas sociales sobre la fragmentación de los roles femeninos y presenta un personaje feminista que vive para sí misma, sin las restricciones impuestas por la sociedad.

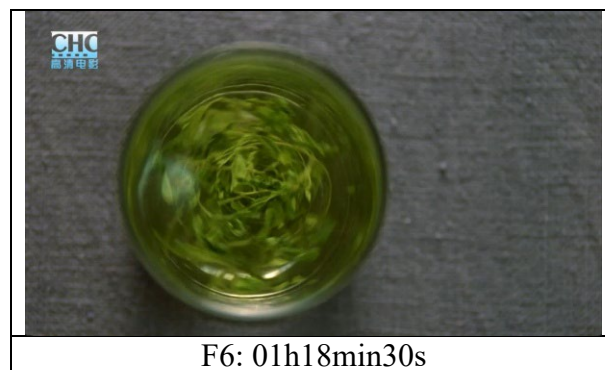
Además, el modo en que se mueve la cámara en este segmento merece atención (véase F2, F3 y F4). Los tres hombres y las tres mujeres están sentados alrededor de una mesa redonda, y el director se centra en los rostros y las expresiones de los personajes, evitando mostrar sus cuerpos enteros. La cámara se posiciona como un observador que, en lugar de mantener una distancia objetiva, está completamente inmerso en la escena, captando las reacciones de cada persona ante Wu Fang. Por ejemplo, los amigos masculinos de Chen Mingliang hacen grandes esfuerzos por cortejar a la hermosa Wu Fang, mientras que las amigas femeninas sienten celos. Wu Fang, de nuevo, se convierte en el objeto de la mirada y el centro de atención de los hombres presentes. Cuando surgen conflictos entre los amigos masculinos y sus novias debido a Wu Fang, la cámara se mueve rápidamente alrededor de la mesa, mientras que la música dinámica intensifica la tensión en el ambiente.



En este segmento, el “té verde” como objeto también vuelve a aparecer. Wu Fang utiliza el té verde para hacer predicciones sobre el futuro de los presentes, lo que impulsa la trama, desencadena el conflicto entre sus amigos e insinúa el significado especial que tiene el té verde para ella, véase F5.



Desde el principio de la película, cuando Wu Fang conoce a Chen Mingliang en la cafetería y pide té verde, este objeto ha estado profundamente vinculado con los destinos de ambos personajes. De hecho, podríamos interpretarlo como que Wu Fang no solo usa el té verde para predecir el futuro de los demás, sino que también lo utiliza para anticipar la llegada de una persona crucial en su propio destino: Chen Mingliang. Hacia el final de este segmento, la cámara hace un primer plano de la taza de té verde desde arriba, y las hojas de té giran en el agua antes de detenerse por completo, lo que simboliza cómo el destino de los dos personajes, que ha permanecido incierto durante toda la película, finalmente llega a su conclusión.



4.1.3. Escenas clave en *Elle*

Para comprender mejor los matices psicológicos del personaje principal y los símbolos que articulan su compleja identidad, resulta útil observar dos momentos especialmente significativos dentro del desarrollo narrativo de *Elle*. Aunque situados en puntos distintos de la historia, el Segmento 04 y el Segmento 17, ambos comparten una misma línea de tensión: el deseo de control, la ambigüedad moral y la ruptura de las convenciones impuestas sobre el rol femenino.

- Segmento 04: La escena del consejo – Reafirmación de la autoridad femenina

En esta escena, la identidad femenina de Michèle resalta particularmente en una oficina casi completamente masculina. En una sala de reuniones cerrada, la gran

desigualdad entre el número de hombres y mujeres hace que el público perciba a Michèle como una figura marginada y en una posición relativamente débil. Sin embargo, lo interesante es que, como se muestra en la imagen (véase F7), Michèle y su amiga Ana, quien también es supervisora, se sientan de manera relajada y segura, mientras que algunos subordinados hombres parecen más tensos e incómodos. Esta actitud de confianza muestra que una mujer también puede tener un papel de liderazgo en el trabajo y dirigir a su equipo.



Cuando Michèle propuso una mejora para la imagen del videojuego, un subordinado joven y alto la interrumpió de forma brusca y se levantó para contradecirla con su propia propuesta. En la imagen se puede ver a Michèle, de estatura baja, a la izquierda, mientras que el hombre está de pie a la derecha (véase F8), lo que crea un contraste físico notable. Aun así, el director enfocó la cámara en el rostro de Michèle, quien lo miró directamente a los ojos y expresó con firmeza que la jefa era ella. Esta frase deja claro su papel de autoridad y, al mismo tiempo, construye la imagen de una mujer decidida y segura. A pesar de la ventaja física del hombre y sus dudas, Michèle mantuvo la calma y recuperó el control de la conversación.



Otro lado importante es que el contenido del debate en esta escena es un vídeo de un videojuego, cuyo contenido es similar a la experiencia personal de Michèle: ambos tratan sobre violencia sexual. En el videojuego, un demonio domina a una mujer y usa tentáculos para controlar su cerebro. Esta imagen cargada de violencia sexual hizo que

muchos empleados no pudieran mirarla directamente. Pero Michèle y su compañera Ana la vieron sin miedo y comentaron que el movimiento del orgasmo era demasiado tímido, como si los personajes tuvieran miedo de hacer el amor. Esta frase hace pensar si es una forma en la que Michèle expresa su actitud frente a la violación que sufrió. Ella no se ve a sí misma como una víctima, porque eso implicaría una posición débil. Michèle cree que tiene una relación de igualdad con el hombre que la atacó. Por eso, después del ataque, no fue a la policía y continuó viendo al agresor. Su actitud ambigua y compleja incluso hace que el público sienta que, en cierto modo, ella encuentra placer en esa situación de poder compartido dentro de la violencia.

• Segmento 17: El pasado revelado – El poder de la mirada y la ruptura con la victimización

En este segmento, el espectador se enfrenta a un elemento clave del pasado de Michèle: la figura de su padre. La escena comienza con una imagen aparentemente anodina del salón de Michèle, pero rápidamente adquiere un tono más oscuro cuando el televisor muestra un documental sobre su padre, condenado por crímenes atroces cometidos en el pasado. Esta revelación ayuda a comprender la profunda desconfianza que Michèle siente hacia las instituciones, sobre todo, hacia la policía, y por qué decide no denunciar su propia violación. Desde su infancia, Michèle ha sido víctima colateral de los actos de su padre, tanto por el estigma social como por el acoso mediático constante, que la convirtió en un objeto de observación pública.

Cuando la cámara enfoca directamente el rostro de la niña Michèle en las imágenes de archivo, quien, lejos de esquivar el objetivo, lo sostiene con la mirada (véase F9). Esta confrontación visual se transforma en un acto de protesta silenciosa frente a la mirada invasiva de los medios y del poder dominante, que tiende a definir y controlar los relatos. Es una manifestación temprana de resistencia: Michèle rehúye la posición de víctima pasiva y se presenta como alguien que conserva el control incluso en situaciones extremas. Esta actitud desafiante vuelve a manifestarse más adelante en otra escena significativa.



F9: 00h33min32s

Esa misma actitud retadora se manifiesta años más tarde, cuando Michèle descubre que su vecino Patrick es, en realidad, su agresor. En lugar de reaccionar con gritos o violencia física, lo enfrenta en su propia casa con una serenidad inquietante, repitiendo el gesto de su infancia: lo mira fijamente a los ojos. Esta mirada sostenida y sin temor desarma al agresor, invirtiendo la dinámica de poder. Patrick pasa a ser quien queda expuesto, mientras que Michèle asume el control del encuentro, marcando así su rechazo a ser tratada como una víctima indefensa.

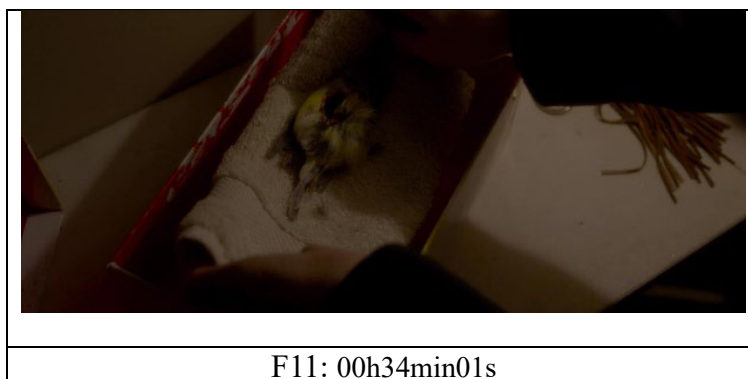
La escena alcanza su punto más simbólico cuando la Michèle adulta, desde su sala, observa en la televisión a su yo infantil repitiendo ese mismo gesto desafiante (véase F10). En ese instante se establece una conexión profunda entre pasado y presente, donde la mirada se convierte en un hilo de continuidad que une a la niña con la mujer. Este gesto refuerza su identidad y reafirma su proceso de empoderamiento, mostrándonos cómo una actitud de resistencia temprana puede mantenerse y evolucionar a lo largo del tiempo.



F10: 00h33min37s

Este proceso culmina con una acción altamente simbólica: Michèle recoge un gorrión muerto y lo coloca en una caja vacía, según F11. Este gesto, aparentemente sencillo, adquiere una fuerte dimensión metafórica. La caja vacía representa el espacio que Michèle reserva para despedirse de su yo vulnerable e indefenso. Enterrar al gorrión se convierte así en un acto de cierre y transformación: Michèle no quiere ser más la niña traumatizada por la culpa ajena y la violencia estructural. Decide enfrentarse al agresor

por sus propios medios, sin delegar el poder en nadie más, y con ello rompe definitivamente con la narrativa de víctima pasiva.



4.2. Análisis de las protagonistas: Wu Fang y Michèle Leblanc

4.2.1. Construcción de la identidad femenina en *Green Tea*

A fin de desentrañar la compleja construcción de la identidad femenina en *Green Tea*, es fundamental analizar dos segmentos narrativos que reflejan visual y simbólicamente las múltiples dimensiones del personaje protagonista. Aunque distintos en su desarrollo, el Segmento 14 y el Segmento 16 comparten una misma línea de tensión: la dualidad de la identidad, el conflicto entre la feminidad tradicional y la transgresora, y la representación de la mujer bajo una mirada masculina.

• Segmento 14: El cuerpo observado – La feminidad como dualidad misteriosa

En el Segmento 14, llama específicamente la atención el uso intencional de un ángulo de cámara que simula una mirada “voyeurista”. A diferencia de otras escenas, el rostro de la protagonista no se muestra de manera clara ni directa; en cambio, la cámara se mueve constantemente, generando una sensación de inestabilidad visual. Esta técnica dificulta que el espectador identifique con precisión los rasgos faciales del personaje, lo cual contribuye a crear una atmósfera de misterio en torno a Lang Lang, quien en realidad es otra faceta de Wu Fang.

Este tratamiento contrasta con la manera en que se representa a Wu Fang en otras escenas, donde la cámara suele enfocarla con primeros planos estables, centrados en su rostro, con encuadres nítidos y compuestos cuidadosamente. En estas tomas, Wu Fang aparece como una mujer elegante, tradicional y reservada, lo que refuerza la idea de una feminidad clásica. No obstante, en el Segmento 14, el estilo visual cambia radicalmente.

El director incluye numerosos primeros planos desde una perspectiva masculina: los labios, el pecho y la espalda desnuda (véase F12, F13, F14), resaltando partes del cuerpo que suelen estar cargadas de connotaciones sexuales.

Aquí el tratamiento de la cámara es bastante curioso. Cuando un personaje femenino tiene una apariencia más sencilla, como Wu Fang, el director no le da demasiados primeros planos de partes de su cuerpo. Sin embargo, tan pronto como aparece Lang Lang, un personaje más sensual y seductor, la cámara se centra en gran medida en distintas partes de su cuerpo, pero estos planos también pueden ser representativos del aspecto de un personaje femenino desde una perspectiva masculina.

	
F12: 00h35min09s	F13: 00h37min06s
	
F14: 00h37min07s	

Bajo esta mirada, Lang Lang aparece como una figura enigmática, peligrosa y muy atractiva. De hecho, a través del contraste entre los movimientos de cámara, el director nos ofrece una visión más compleja de la psicología femenina: la mujer no se puede reducir a una categoría simple como la “mujer pura” o la “mujer provocadora”. En realidad, una misma mujer puede ser ambas cosas a la vez: dulce e inocente, pero también sensual y poderosa. Esta dualidad interna rompe con la lógica binaria impuesta por las normas sociales y por la mirada masculina tradicional.

Otro elemento interesante en este segmento es el uso simbólico del color. A través del lenguaje visual, el director sugiere que Wu Fang y Lang Lang son la misma persona. La escena está filmada desde detrás de unas cortinas de plástico de colores: primero se observa una cortina verde (véase F15), y luego aparecen planos en los que domina el rojo (véase F16). En el imaginario cultural chino, el verde suele asociarse con mujeres tradicionales y contenidas, mientras que el rojo representa pasión y audacia, una personalidad más abierta y atrevida.

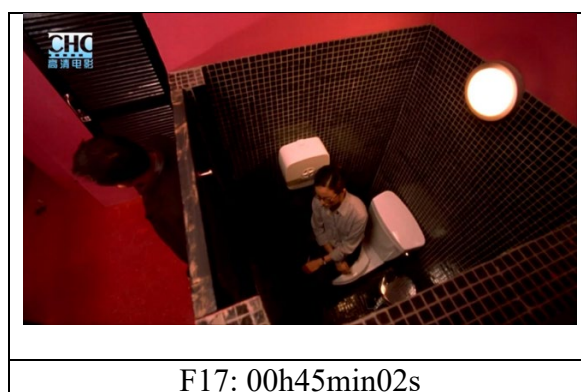
	
F15: 00h35min32s	F16: 00h37min34s

En esta escena, vemos a Lang Lang fumando y coqueteando con Chen Mingliang, a través de la cortina verde. Es importante señalar que, en la tradición cultural china, fumar no es un comportamiento socialmente aceptado para las mujeres. A menudo se percibe como un signo de rebeldía o incluso de inmoralidad. Por el contrario, el hecho de que un hombre fume no genera el mismo tipo de rechazo. Así, Lang Lang encarna el polo opuesto de Wu Fang y, al mismo tiempo, ambas representan las múltiples dimensiones de una misma mujer. Esta representación dual enfatiza la riqueza del deseo femenino, la diversidad de la identidad y la complejidad del ser mujer en una sociedad que insiste en encasillarlas. El mensaje del director es claro: las mujeres, al igual que los hombres, poseen una humanidad completa y matizada.

• Segmento 16: La verdad revelada – Exposición, vulnerabilidad y resistencia simbólica

En este segmento, se presenta una escena particularmente reveladora en la que, impulsado por un arrebató emocional, Chen Mingliang le quita las gafas a Wu Fang con el objetivo de confirmar que ella es, en realidad, Lang Lang. Por lo tanto, la protagonista, Wu Fang, visiblemente alterada, se refugia en el baño. Resulta muy significativa la elección del director de emplear un plano picado para capturar este momento (véase F17), un ángulo de cámara que sitúa al espectador en una posición elevada respecto a los personajes. Desde esta perspectiva descendente, Wu Fang aparece reducida, frágil y

psicológicamente expuesta, ubicada en el extremo derecho del encuadre y físicamente confinada dentro del cubículo. Esta puesta en escena potencia la sensación de encierro y funciona como una metáfora visual de la condición femenina en una sociedad que impone limitaciones severas a la expresión de una identidad plura. A pesar de que el espectador ya es consciente de la doble identidad de Wu Fang y Lang Lang, el entorno social hostil le impide manifestar libremente ambas facetas. Mediante este encuadre cuidadosamente compuesto, el director sugiere de manera sutil pero contundente el peso de la mirada normativa que restringe a las mujeres, poniendo de relieve las tensiones internas que surgen entre lo que se es, lo que se muestra y lo que se permite ser.



Otro elemento relevante en esta secuencia es el uso del color en la iluminación del fondo. El director emplea dos tonalidades contrastantes: una luz roja (véase F18), que evoca una atmósfera ambigua y onírica, y otra azul (véase F19), que transmite frialdad y distancia. La cámara alterna constantemente entre Chen Mingliang y Wu Fang, y con cada cambio de plano, también varía el color del fondo. Este juego cromático refleja las fluctuaciones emocionales de ambos personajes: por un lado, Chen Mingliang se siente culpable y arrepentido por su comportamiento impulsivo y brusco; por otro, Wu Fang mantiene una actitud contenida y controlada, pero poco a poco empieza a percibir que Chen Mingliang no es una persona malintencionada. Aunque ninguno de los dos logra definir con claridad lo que siente por el otro, el director, mediante el uso simbólico de la luz y el color, sugiere que entre ellos se está produciendo un cambio emocional sutil pero significativo.



Después de que Wu Fang sale del cubículo, la cámara muestra varias imágenes reflejadas en los espejos (véase F20). Las múltiples proyecciones de Wu Fang que aparecen en la escena sugieren su identidad múltiple. Esta técnica visual, que presenta distintas versiones de la protagonista dentro de un mismo espacio, es un recurso habitual para representar la dualidad o la multiplicidad de un personaje. En este caso, remite directamente a la condición ambivalente de Wu Fang: tanto una estudiante de posgrado reservada como una trabajadora de bar más abierta y sensual. En el espejo de la derecha, también se refleja la figura de Chen Mingliang, quien observa a Wu Fang a través del espejo. En el espejo de la derecha, también se refleja la figura de Chen Mingliang, quien observa silenciosamente a Wu Fang a través del reflejo. Esta mirada indirecta del hombre sobre el cuerpo y los gestos de la mujer evidencia una dinámica de poder visual en la que Wu Fang, como muchas otras protagonistas femeninas en el cine, es situada en una posición pasiva, siendo objeto de observación. De este modo, la escena pone de relieve la fragmentación de la identidad femenina, al tiempo que muestra cómo esta se encuentra continuamente expuesta a una mirada externa que la define, la controla y restringe su expresión



4.2.2. Construcción de la identidad femenina en *Elle*

A continuación, para profundizar en la complejidad del deseo femenino en *Elle*, resulta indispensable examinar dos fragmentos clave que expresan, de manera visual y narrativa, las tensiones internas de la protagonista y su relación con el deseo, la violencia y la autonomía emocional. Tanto el Segmento 38 como el Segmento 47 revelan una representación ambigua pero profundamente humana de la protagonista femenina, rompiendo con las convenciones tradicionales de víctima o protagonista.

• Segmento 38: El vendaje – Intimidad forzada y deseo ambiguo

En el Segmento 38, el director crea una atmósfera tensa cuando Michèle, después de sufrir un accidente de coche, se ve obligada a pedir ayuda a su vecino Patrick, quien es en realidad el hombre que la violó. Patrick lleva a Michèle herida de vuelta a su casa, y la cámara enfoca su rodilla ensangrentada. El momento en el que Patrick, con su mano también herida por Michèle, le venda la rodilla (véase F21), es filmado en un plano cerrado y con ritmo lento, esto ayuda al espectador percibir la tensión emocional que fluye entre ambos.



Esta acción de curar representa un gesto de cuidado y revela una conexión emocional distorsionada entre los dos. A diferencia de muchas películas feministas que colocan a la mujer en una posición puramente pasiva o de víctima, aquí Michèle no muestra un rechazo absoluto hacia Patrick. Al contrario, en su mirada y comportamiento se perciben matices de deseo reprimido, lo que hace que los límites morales se vuelvan difusos.

En un momento clave, Michèle le lanza a Patrick una pregunta directa (véase F22): “*Répondez, ça vous a plu? (Contéstame, ¿lo disfrutaste?)*”. Esta pregunta pone de manifiesto que Michèle reconoce una similitud entre ellos: ambos comparten deseos profundos y ocultos, que la sociedad ha marginado. Este intercambio sugiere que incluso

dentro de una relación violenta, pueden coexistir emociones complejas, contradictorias y difíciles de definir.



F22: 01h32min43s

Otro diálogo importante ocurre cuando Michèle le pregunta: “*Pourquoi vous avez fait ça? (¿Por qué lo hiciste?)*”. Con esta pregunta, Michèle no solo intenta entender el acto de Patrick, sino que también, de manera inconsciente, busca comprender el comportamiento criminal de su propio padre, quien estuvo implicado en la muerte de una niña en el pasado. Aunque la película no lo confirma directamente, se sugiere que Michèle fue testigo del crimen. Así, al intentar comprender a Patrick, Michèle también intenta entender las motivaciones de su padre y las raíces de la violencia masculina, desde una perspectiva íntima y personal.

• Segmento 47: Confesión y renacimiento – El deseo como verdad femenina

En el Segmento 47, hacia el final de la película, Michèle se encuentra con su amiga Anna en un cementerio. Ambas se saludan como en tiempos pasados y conversan sobre sus vidas. Cuando Michèle menciona al esposo de Anna, quien fue su amante, Anna le pregunta, con una mezcla de curiosidad y dolor, por qué quiso tener una aventura con él. Michèle responde con franqueza: “*Une occasion. J'avais envie de baiser (Una oportunidad. Porque quería acostarme con alguien)*” (véase F23). La cámara enfoca el rostro sorprendido de Anna en un plano corto, y esa reacción también la comparte el espectador.



F23: 02h04min17s

Esta respuesta directa y sin filtros revela la transformación de Michèle: ya no oculta su deseo, sino que lo acepta y lo nombra. Aunque su comportamiento puede ser juzgado por el espectador, sus palabras muestran que el deseo femenino, incluso en sus formas menos convencionales, es real, válido y no puede ser negado por las normas sociales.

La película subraya que, incluso dentro del discurso feminista contemporáneo, ciertos deseos femeninos siguen siendo invisibilizados o censurados. El director elige representar estos aspectos del deseo con honestidad, presentando una visión diferente del placer y la autonomía femenina. La protagonista no busca justificarse ni complacer a otros; simplemente enuncia lo que desea, sin culpa.

Otro aspecto relevante de este segmento es la amistad entre Michèle y Anna. Su relación se basa en la empatía, el respeto y el reconocimiento mutuo entre mujeres, sin depender de un hombre. La escena tiene lugar en un cementerio (véase F24), un espacio simbólico que representa tanto el fin como un nuevo comienzo. En ausencia del hombre que las unía, el marido de Anna y amante de Michèle, ambas mujeres logran reconectar, no como rivales, sino como cómplices que han superado una experiencia común.



El cementerio, lugar de muerte, se convierte en escenario de una forma de renacimiento emocional. En esta escena, las protagonistas abandonan los roles impuestos por su relación con un hombre y redefinen su vínculo desde un lugar más libre y genuino. Con este cierre, el director propone una poderosa reflexión sobre la capacidad de las mujeres para reconstruir sus propias identidades y afectos fuera del marco masculino tradicional.

4.2.3. Función de los personajes masculinos

En esta sección nos centraremos en las funciones de los personajes masculinos y veremos primero el análisis de dos segmentos de *Green Tea*, seguido del análisis relacionado de dos segmentos de *Elle*.

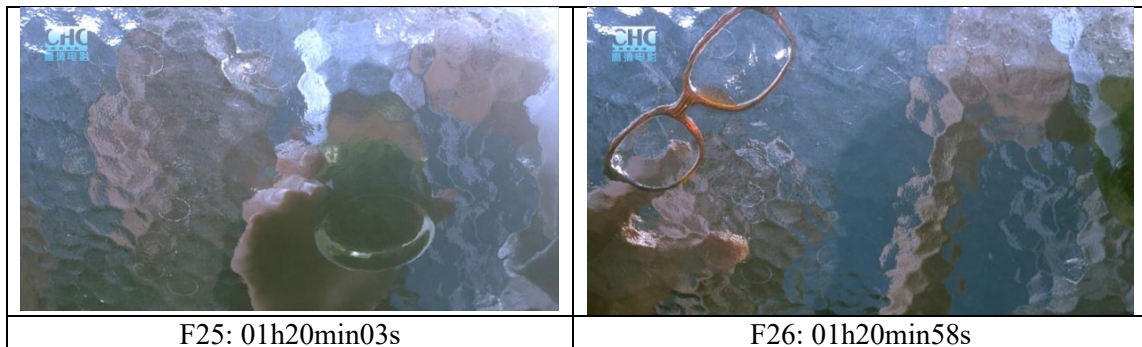
Antes de adentrarnos en el análisis de los dos segmentos de *Green Tea*, es importante aclarar que el Segmento 27 se centra principalmente en el personaje masculino Chen Mingliang, cuyas acciones y reacciones permiten examinar más de cerca su rol en la narrativa y las dinámicas de poder que establece con Wu Fang. Por otro lado, el Segmento 15 propone una representación diferente del sujeto masculino: en lugar de individualizarlo, lo presenta de forma despersonalizada, sin rasgos definidos, de esta forma, se puede interpretar como una figura simbólica. Mediante esta estrategia de deshumanización parcial, el filme refleja una problemática más amplia de los hombres contemporáneos en el contexto urbano chino, sobre todo, en el ámbito de las relaciones afectivas marcadas por las expectativas sociales.

- Segmento 27: La revelación de la identidad – La aceptación total de Wu Fang

Aunque *Green Tea* se centra principalmente en la representación de una doble personalidad femenina, que muestra la multiplicidad de posibilidades en la identidad de la mujer y sus distintas facetas cotidianas, los personajes masculinos también juegan un papel crucial en el avance de la trama. A lo largo de toda la película, Wu Fang se encuentra en una posición de ser observada, y el público naturalmente sigue la perspectiva de Chen Mingliang para descubrirla. A través de los ojos de Chen Mingliang que los espectadores no solamente ven la fachada tranquila y suave de Wu Fang, también reconstruyen poco a poco su identidad completa, incluyendo a Lang Lang. Este proceso de descubrir el secreto y desvelar el misterio de Wu Fang no se basa en una narrativa en tercera persona, depende fundamentalmente de la perspectiva subjetiva de Chen Mingliang.

En el segmento 27, Chen Mingliang está prácticamente seguro de que Wu Fang y Lang Lang son la misma persona. A diferencia de otros personajes masculinos de la película, quienes mantienen estereotipos rígidos sobre las mujeres, por ejemplo, creer que una estudiante de posgrado no puede ser atractiva, o que una mujer hermosa no puede ser inteligente, Chen Mingliang siempre ha tenido dudas sobre esta separación y ha seguido buscando pruebas para confirmar su intuición. Durante este proceso, no solo descubre el doloroso pasado familiar de Wu Fang y la vulnerabilidad escondida bajo su apariencia fuerte, sino que también se enamora de ella en su totalidad. En otras palabras, no se enamora solo de una faceta aislada de Wu Fang o Lang Lang, acepta y ama todas sus dimensiones, incluyendo su historia familiar y sus traumas de la infancia que tanto ha intentado ocultar.

En este segmento, la película sugiere de forma sutil una escena de intimidad sexual entre Wu Fang y Chen Mingliang en una habitación de hotel. Debido a las limitaciones de la censura en China, el director evita mostrar imágenes explícitas, utilizando en cambio un cristal esmerilado y objetos simbólicos asociados con Wu Fang, como el té verde y las gafas (véase F25 y F26), para crear una estética oriental cargada de sensibilidad y sutileza.



Cuando Chen Mingliang se arrodilla en el pasillo del hotel para quitarle los tacones altos a Wu Fang (véase F27), este gesto se convierte en un símbolo potente: la protagonista baja finalmente todas sus defensas, acepta completamente al protagonista masculino y está dispuesta a mostrarse sin reservas, revelando su verdadera identidad y su mundo interior.

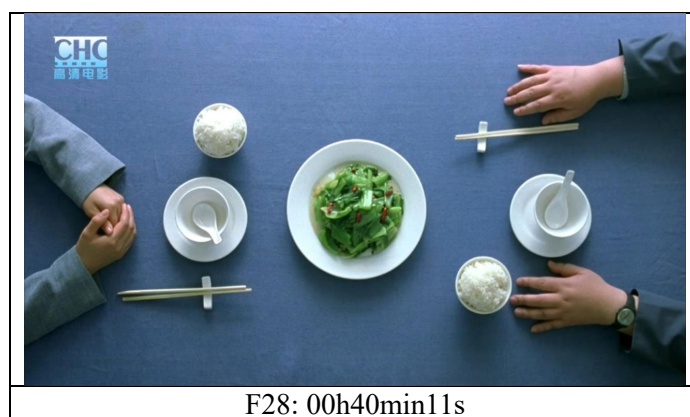


- Segmento 15: El retrato colectivo de los hombres – Crítica social a través de las citas a ciegas

En *Green Tea*, el director utiliza la trama de las citas a ciegas de Wu Fang para construir un retrato colectivo de los hombres contemporáneos. Desde el inicio hasta el final de la película, los espectadores observan, a través de la perspectiva de Wu Fang, una variedad de tipos masculinos: algunos lascivos, otros narcisistas. Curiosamente, estos hombres representan rasgos típicos de ciertos sectores de la sociedad china moderna. A

este nivel, el director también intenta examinar el retrato de grupo de los hombres chinos contemporáneos a través de los ojos de los personajes femeninos, y en el contexto de una narración como cita a ciegas, estos hombres no pueden ser los representantes de los hombres buenos porque no pueden encontrar mujeres adecuadas con las que casarse en un entorno libre y autónomo, y este predicamento revela precisamente sus limitaciones en la expresión emocional, los conceptos de género e incluso los objetivos vitales. La película refleja una deconstrucción y un cuestionamiento de la masculinidad tradicional a través de la observación y la reacción de la heroína ante estos hombres, como el hecho de que a menudo se dejan llevar por las presiones familiares, están secuestrados por las condiciones materiales y carecen de sentido de la igualdad y de habilidades comunicativas en el trato con las mujeres.

Al comienzo de este segmento, el director emplea un ángulo cenital, para filmar la escena de la cita, enfocándose en las manos de los personajes sobre la mesa. Este encuadre parcial sugiere de inmediato una desigualdad de poder entre las partes. A la derecha de la cámara está el extraño hombre que ha acudido a la cita, sus manos relajadas y abiertas transmiten una postura confiada, u ofensiva. A la izquierda están las manos de Wu Fang, fuertemente entrelazadas de forma conservadora y autoprotectora, y en una postura mucho más tensa y contenida, véase F28.

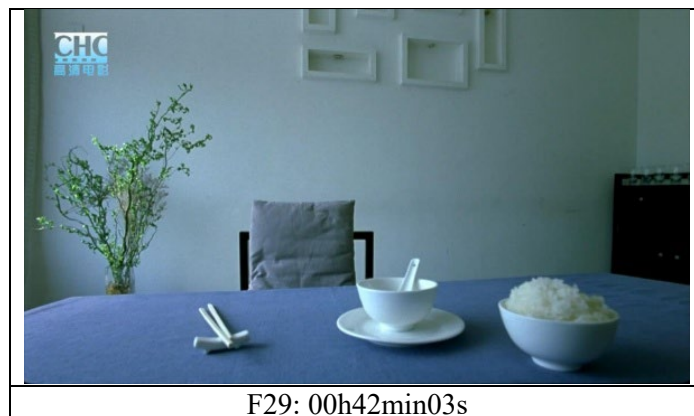


Este plano es realmente muy interesante, porque el director no permite que la cámara capte los rasgos faciales de los dos personajes, porque el público no sabe qué aspecto tiene la cita a ciegas masculina, lo que demuestra que en un entorno así, las características de aspecto y personalidad que realmente desempeñan un papel dominante en el desarrollo de una relación se han debilitado, y que el lenguaje corporal y la ocupación espacial se han convertido en el principal medio para transmitir el estado de la relación. Puede decirse que se trata de una escena de citas casi “deshumanizada”, en la

que el director transforma una cita concreta en un conjunto de metáforas visuales sobre los roles de género, las expectativas sociales y las defensas interiores a través de un lenguaje de cámara abstracto y simbólico. Este tratamiento no solo desvía la atención del público de la identidad personal, sino que también enfoca su mirada en las pautas y dilemas de la interacción emocional entre los dos sexos en la sociedad moderna.

O tal vez podamos leer esta escena como un intento de mostrar que en eso consisten las citas a ciegas, un modelo de desarrollo emocional que no permite “ver” verdaderamente al otro por lo que es. En este modelo, el contacto humano suele estar oscurecido por condiciones externas, expectativas sociales y prejuicios. Las manos juntas de Wu Lang también significan que no adopta una actitud abierta ni espera realmente ser “vista” por estos hombres. La ausencia de rostros en el encuadre refuerza precisamente esta realidad de “ver sin realmente ver”: en las citas concertadas, lo que se ve a menudo es una imagen “apta” filtrada por ciertas condiciones, un retrato incompleto compuesto por etiquetas como la familia, la edad o la profesión. Mientras que la figura masculinizada y desindividualizada aparece aquí como más activa y con mayor sentido de control. Su gesto transmite confianza, además de parecer una forma de “exhibirse”, como si respondiera a una evaluación o selección implícita. Sin embargo, esta exhibición busca ajustarse a un “modelo ideal” de pareja preestablecido, en lugar de generar una verdadera comunicación o conocimiento mutuo.

Sin embargo, a medida que avanza la conversación, se produce una inversión del poder. De manera elegante pero firme, Wu Fang logra recuperar el control del diálogo mediante respuestas indirectas y corteses. A través de sus palabras, el espectador descubre la inseguridad y las dudas ocultas tras la arrogancia del hombre, al mismo tiempo que percibe la inteligencia y el temple de Wu Fang. Después de uno de sus comentarios, el director introduce un plano vacío, véase F29, en el que el hombre ya ha abandonado silenciosamente la escena, así deja claro que, bajo el ataque sutil de Wu Fang, él ha sido derrotado.



F29: 00h42min03s

Además, a través de esta interacción, el director revela cómo el sistema de citas a ciegas, profundamente influenciado por la cultura tradicional china, posiciona a la mujer en un rol pasivo, de ser evaluada y elegida. Incluso si una mujer posee altos logros académicos e inteligencia destacada, estos atributos no necesariamente aumentan su valor en el “mercado matrimonial” a los ojos de muchos hombres. La película denuncia así la injusticia social hacia las mujeres y la manera en que se minimiza el valor de sus capacidades. Al depender de los valores tradicionales, a las mujeres solo se les exige belleza y docilidad para poder casarse y formar una familia, y esto reduce su existencia a un objetivo marital y reproductivo, negándoles su valor como individuos independientes. Esta problemática se insinúa repetidamente a lo largo de toda la película.

En la película *Elle*, los personajes masculinos desempeñan una función narrativa y simbólica profundamente crítica. A diferencia de los hombres en *Green Tea*, que oscilan entre la caricatura social y el rol de observadores del misterio femenino, en *Elle* los varones encarnan figuras de poder decadente, impulsadas por la violencia, la negación de la realidad y la búsqueda desesperada de validación a través del control sexual o reproductivo. El director utiliza sus comportamientos no solo para reflejar sus conflictos internos, también para subrayar el contraste con la figura femenina central, Michèle, quien, a pesar de ser víctima, conserva el control y la lucidez emocional. A continuación, se analizan dos segmentos clave que evidencian estos aspectos.

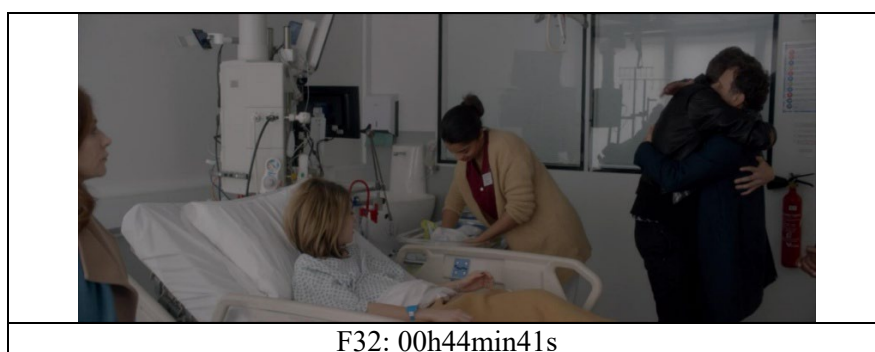
• Segmento 21: La negación colectiva – Masculinidad frágil frente a la maternidad

En este segmento, Michèle recibe una llamada informándole que su nuera, Josie, está a punto de dar a luz, lo que la lleva al hospital para presenciar el nacimiento del supuesto nieto. En este contexto aparentemente familiar, la película construye una crítica mordaz al rol de los hombres en torno a la paternidad y la verdad biológica. A través de un encuadre directo y sin adornos, el espectador puede deducir con claridad que el recién

nacido es hijo del compañero de piso de Vincent, un joven afrodescendiente, y no del hijo biológico de Michèle (véase F30 y F31).



Sin embargo, frente a esta evidencia visual, los hombres presentes eligen colectivamente ignorar la verdad. En lugar de confrontar la realidad, optan por celebrar el nacimiento con sonrisas forzadas y comentarios evasivos (véase F32). Esta escena representa un acto de autoengaño compartido, donde los hombres se refugian en la negación para preservar una imagen ilusoria de estabilidad y virilidad. Solo Michèle actúa con sinceridad y frialdad racional, exigiendo una prueba de ADN para confirmar la paternidad. Este contraste resalta su lucidez y la cobardía emocional de los personajes masculinos, quienes carecen del coraje necesario para enfrentar una verdad incómoda.



Además, en medio de esta escena, el espectador descubre que el exmarido de Michèle fue violento durante su matrimonio, lo que derivó en el divorcio. Ahora, en busca de reafirmación personal, él ha iniciado una relación con una mujer joven, gesto que puede interpretarse como un intento patético de reconquistar su virilidad a través de la juventud femenina y el potencial reproductivo. Así, la película construye una crítica irónica: en *Elle*, los hombres son incapaces de enfrentar la verdad y están obsesionados con una masculinidad basada en la capacidad de reproducirse, da como resultado en personajes patéticos y desprovistos de auténtico poder.

• Segmento 46: El colapso del agresor – Redefinición del poder sexual

El clímax de la película se sitúa en el Segmento 46, donde Patrick, el vecino de Michèle, irrumpe nuevamente en su casa con la intención de violarla. A lo largo de la

película, ya se había revelado la naturaleza perversa y ambigua de su relación con Michèle, basada en una dinámica de dominación sexual que desborda los límites convencionales de víctima y agresor. En esta ocasión, Michèle ya ha decidido romper con esa relación destructiva y ha advertido a Patrick que informará a la policía sobre las violaciones anteriores.

Durante esta escena tensa, Michèle opone inicialmente una resistencia mecánica, pero luego se queda inmóvil, de pie en una habitación iluminada por la luz de la luna. La cámara la muestra con serenidad, mirando directamente a Patrick (véase F33). Este momento de calma inquietante sugiere una inversión de poder: la víctima no reacciona como se espera, lo que desconcierta al agresor. En un primer plano cuidadosamente compuesto, el rostro de Michèle aparece en penumbra y con una expresión ambigua; acto seguido, sonríe ligeramente (véase F34). Este gesto, en lugar de excitar a Patrick, como ocurría en encuentros anteriores, lo desarma completamente. La sonrisa no responde a una sumisión; representa la afirmación de un cierre emocional: Michèle ha dejado de jugar el rol que alimentaba las fantasías de dominación de Patrick.



El director sugiere que, en ese instante, el verdadero poder ha cambiado de manos. Patrick, desprovisto del elemento que activaba su deseo, la resistencia, pierde el control de la situación. El clímax se alcanza cuando Vincent, el hijo de Michèle, irrumpe en la escena y, al ver el ataque, golpea a Patrick en la cabeza con un objeto contundente (véase F35). Este acto tiene una fuerte carga simbólica: representa un gesto de “parricidio” en sentido literal y, al mismo tiempo, figurativo, ya que pone fin a la figura del patriarcado agresivo y perverso.



Al morir, Patrick finalmente revela su verdadero rostro: ya sin máscaras, sin el rol del vecino encantador o del violador poderoso. La película transforma al agresor en una figura derrotada, incapaz de sostener su fachada ante el colapso del poder que creía controlar. A través de este final, *Elle* redefine las dinámicas de poder sexual y cuestiona los estereotipos tradicionales de masculinidad, revelando la fragilidad que se esconde tras la violencia.

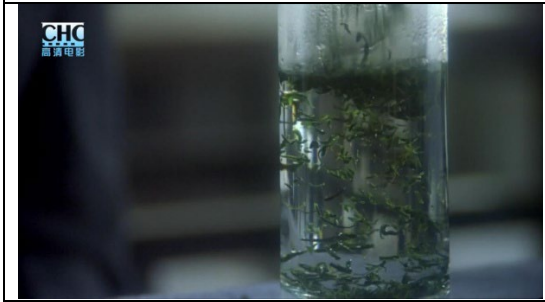
A través del análisis comparativo de *Green Tea* y *Elle*, se observa que los personajes masculinos en ambas películas no solamente cumplen funciones narrativas, también se convierten en vehículos para exponer críticas sociales específicas en sus respectivos contextos culturales. En *Green Tea*, los hombres son presentados como una amalgama de tipos sociales que reflejan las limitaciones de la masculinidad contemporánea en la China urbana: ya sea mediante la despersonalización en las citas a ciegas, o a través del personaje de Chen Mingliang, cuya evolución emocional permite vislumbrar una posibilidad de comprensión y aceptación hacia la complejidad femenina. Su función principal es servir como espejo de la protagonista, revelando gradualmente las múltiples capas de su identidad femenina. En cambio, en *Elle*, los personajes masculinos encarnan formas más extremas y problemáticas de masculinidad: desde la obsesión por la paternidad como prueba de virilidad hasta la violencia sexual como forma de control. Patrick, como figura clave, representa una masculinidad patológica cuya existencia depende de la resistencia femenina para obtener placer, mientras que el resto de los hombres, incluidos el exmarido y el hijo, proyectan una imagen de cobardía o autoengaño. En este sentido, la protagonista Michèle no necesita que el hombre la “descubra” ni la interprete, sino que ella misma desarma el poder masculino desde una postura ambigua, estratégica y finalmente dominante.

4.3. Lenguaje cinematográfico y estética visual

4.3.1. Uso de simbología y metáfora en Green Tea

Como se mencionó anteriormente, el té verde en la cultura china representa un significado propio, simboliza ciertos valores y refleja una imagen femenina que se plasma en la película *Green Tea*. En primer lugar, así como el té simboliza los colores orientales y las características exóticas, siendo una especialidad china, siempre se ha destacado por su sabor único y su fragancia refrescante. En esta película, los espectadores notarán un detalle: cada vez que Wu Fang tiene una cita, siempre pide una taza de té verde (véase

F37). El té verde, como un elemento oriental, puede extenderse en la película para representar a mujeres orientales como Wu Fang, que suelen ser elegantes, refinadas y aceptadas y elogiadas por la sociedad tradicional (véase F37). Sin embargo, lo interesante es que el público sabe que Wu Fang no es solo esta cara. También tiene otra identidad rechazada y desechada por la sociedad tradicional: su identidad como trabajadora de bar, Lang Lang. Por lo tanto, el té verde se convierte en un símbolo de la identidad de la protagonista. Representa su doble faceta, y a medida que avanza la trama, se convierte en un objeto importante que ayuda a Wu Fang a abrir su corazón, concretamente en la escena final de la película, donde se muestra de forma difusa una relación sexual. El té verde también aparece sobre una mesa de vidrio, creando un paralelismo con la imagen de Wu Fang al inicio de la película, cuando ella está cautelosa, tensa y precavida, cerrando el ciclo narrativo (véase F38, F39).

	
F36: 00h01min08s	F37: 00h01min20s
	
F38: 00h04min20s	F39: 00h04min51s

Al abordar el significado simbólico del “té verde” en la cultura china, es imposible no mencionar su implicación más conocida: el término “绿茶婊” (lǜ chá biǎo, literalmente “mujer té verde⁵”). Esta expresión refleja una tensión cultural entre el

⁵ El término “绿茶婊” (lǜ chá biǎo), un término muy peyorativo, porque en chino, el carácter “婊” (biǎo) proviene originalmente del término “婊子” (biǎo zi), que significa “prostituta”. Sin embargo, en el lenguaje contemporáneo y especialmente en internet, este carácter ha adquirido un uso más amplio y peyorativo: se utiliza para describir a mujeres que aparentan ser inocentes y puras, pero que en realidad actúan con astucia o manipulación para conseguir beneficios.

símbolo tradicional del té verde, asociado a la pureza, la elegancia y la modestia, y su resignificación contemporánea como crítica social.

Por un lado, el té verde representa una imagen idealizada de la mujer en la cultura tradicional china: virtuosa, tierna y humilde. Por otro lado, el término “绿茶婊” describe a mujeres que aparentan inocencia y sencillez, pero que, en realidad, manipulan y seducen para obtener beneficios personales. Esta contradicción revela un conflicto en la percepción social de la feminidad: se espera que las mujeres proyecten una imagen de pureza, pero se critica a quienes lo hacen de manera calculada o interesada.

El uso de “té verde” en esta expresión irónica no es casual, precisamente porque estas mujeres proyectan una apariencia que remite a ese ideal tradicional, el término adquiere una fuerte carga peyorativa. Esta resignificación evidencia cómo los símbolos culturales pueden ser reapropiados en contextos contemporáneos para denunciar contradicciones sociales profundas, sobre todo, las que afectan a las mujeres.

Más allá de la crítica entre mujeres, el concepto de “绿茶婊” también expone la hipocresía de las normas patriarcales: la exigencia de una perfección femenina que no admite contradicciones ni deseos propios. Como muestra la figura de Wu Fang en la película, la mujer no puede reducirse a un estereotipo de pureza. Ella encarna una subjetividad compleja, con múltiples capas e identidades. Su personaje visibiliza la lucha entre las expectativas sociales y la realidad interna de las mujeres, cuestionando la visión monolítica de la feminidad tradicional y abriendo espacio para una representación más diversa y auténtica.

4.3.2. Representación de la violencia y la subjetividad femenina en Elle

En *Elle*, el director construye el personaje de Michèle, una mujer llena de determinación y fuerza, que en todo momento se sitúa en una posición de poder, tanto en su estatus social como en sus relaciones con los hombres. Sin embargo, cuando se enfrenta a una inesperada agresión sexual, el director opta por una estructura narrativa que subvierte los esquemas tradicionales. Michèle no es, en absoluto, la víctima típica que el espectador está acostumbrado a ver en otras películas; su forma de experimentar y disfrutar la sexualidad puede incluso resultar chocante o incómoda para algunos. No obstante, es precisamente a través de este personaje que el director rompe con los estereotipos establecidos sobre las mujeres y da vida a una figura feminista nueva, que no responde a las expectativas sociales y que vive, ante todo, para sí misma.

En primer lugar, es necesario que el espectador comprenda que todo el relato se desencadena a partir de un acto brutal de violencia sexual: Michèle sufre una violación en su propia casa (véase F40). El agresor la golpea y la viola, causándole un daño físico y psicológico innegable. Independientemente de la compleja relación emocional que Michèle pueda establecer posteriormente con su agresor, la violencia sexual constituye un trauma evidente. Al elegir iniciar la película con esta escena, el director pretende cuestionar la noción del “víctima perfecta” que frecuentemente promueven los medios de comunicación en la vida real. Es decir, una persona no necesita ser una víctima ideal para que su sufrimiento sea válido y sus demandas de justicia sean legítimas.



Lo que desconcierta aún más al espectador es el vínculo emocional que Michèle desarrolla con su agresor. Es evidente que, desde una perspectiva moral, resulta difícil comprender las decisiones de Michèle. Sin embargo, al final, el público logra aceptar al personaje femenino tal como lo construye el director, precisamente porque, en el contexto social contemporáneo, su existencia tiene una profunda justificación. La película aborda directamente numerosos temas tabú, como el deseo sexual femenino y las parafilias. El espectador se da cuenta de que, aunque Michèle es una mujer independiente, segura de sí misma y con una posición social destacada, sigue siendo observada bajo la mirada patriarcal de los medios de comunicación y de la sociedad, y arrastra un pasado del que no puede liberarse. Su deseo sexual es extremadamente fuerte, y no siente vergüenza por ello (véase F41, F42). Ella utiliza sus propios recursos para acercarse poco a poco a quien la ha dañado y, finalmente, consigue tomar el control de la relación. Particularmente significativo es el momento en que, a través de su hijo, logra la muerte de Patrick mientras este la estaba agrediendo sexualmente nuevamente. Este acto toca directamente el núcleo del complejo de Edipo en el campo del psicoanálisis.

De hecho, el estudio de Freud (2020) sostiene que, durante el proceso de crecimiento, los niños desarrollan una atracción sexual hacia el progenitor del sexo

opuesto y sienten una actitud de competencia y hostilidad hacia el progenitor del mismo sexo. En el complejo de Edipo tradicional, los sentimientos del hijo hacia la madre son complejos: incluyen amor y deseo de posesión, así como hostilidad y rechazo hacia el padre. En la película, el hecho de que el hijo de Michèle mate al hombre que la estaba agrediendo sexualmente parece ser una distorsión y una reconfiguración del complejo de Edipo. Aunque el hijo de Michèle no atraviesa directamente por una fase de “atracción emocional”, lleva a cabo inconscientemente el acto de venganza de su madre. Este acto representa, en cierto modo, una sustitución del padre, al asumir un papel protector hacia la madre, respondiendo así a una demanda emocional implícita de ella. Esta acción de sustituir al padre no solamente puede interpretarse como una reacción ante la “amenaza paterna” del complejo edípico clásico, también como una respuesta inconsciente al trauma materno.

También se puede interpretar la relación entre Michèle y su hijo como una interacción entre género y poder. Michèle, en su condición de víctima, intenta llevar a cabo su venganza contra el agresor a través de su hijo. Pero en este proceso, en realidad, reproduce una forma de transferencia del poder de género. Su hijo, de manera inconsciente, asume el rol de padre, sustituyendo y castigando al hombre que la había dañado, como si se tratara de una compensación simbólica por el trauma de la madre.

De hecho, cabe preguntarse si el director intenta deliberadamente guiar al espectador para que, partiendo de una actitud de cuestionamiento hacia las decisiones de Michèle, llegue finalmente a poner en duda las normas sociales impuestas por los hombres sobre las mujeres. Esto nos lleva a reflexionar sobre si las mujeres deberían sentirse avergonzadas por un deseo sexual incontrolable o esconder una inclinación sexual que no pueden cambiar.



Al mismo tiempo, la actriz Isabelle Huppert, tras su interpretación en *La pianiste* (Michael Haneke, 2001) vuelve a encarnar un personaje femenino cargado de

controversia. Curiosamente, el personaje de *La pianiste* toma un rumbo completamente opuesto al de *Elle* en cuanto a carácter y destino, pero ambas películas abordan una misma problemática, lo que revela ciertos puntos en común y permite al espectador apreciar la diversidad de los personajes femeninos, así como comprender cómo las experiencias de la infancia y el entorno familiar influyen en los deseos y decisiones de una mujer. En *La pianiste*, la protagonista es una mujer de mediana edad que vive bajo el control de una madre psicológicamente perturbada, en un entorno familiar opresivo (véase F43). Ella carece de una vida sexual que pueda gestionar por sí misma, lo que finalmente la conduce a ser incapaz de experimentar y disfrutar libremente de su deseo sexual, ni de aceptar sus propias inclinaciones, viviendo constantemente en el sufrimiento y bajo el tormento moral (véase F44). Ambos creadores cinematográficos dirigen su atención hacia los deseos femeninos ignorados por la sociedad dominante y confrontan directamente los llamados temas tabú, mostrando así las múltiples posibilidades de los personajes femeninos en la gran pantalla.



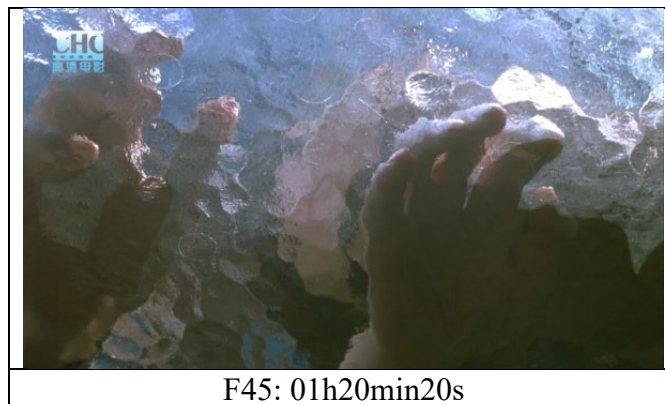
4.4. Representación del contexto sociocultural en ambas películas

A través de las películas *Green Tea* y *Elle*, el público puede ver que ambas tienen muchas similitudes, ya que tratan el tema del feminismo. Por ejemplo, muestran la complejidad de las mujeres, los límites morales de los personajes no son claros, y tanto Wu Fang como Michèle rompen con el modelo tradicional de la mujer. Sin embargo, también es fácil notar las diferencias entre las dos películas. Debido a las diferencias culturales y sociales, las formas de expresar el feminismo son muy distintas. Antes de analizar por qué existen estas diferencias, es necesario comprender los contextos culturales tan diferentes de China y Francia, y cómo estos influyen en la manera de representar a las mujeres.

Las dos protagonistas reflejan la idea del feminismo de que una mujer no tiene una sola cara. Igual que los hombres, las mujeres también son complejas y tienen

múltiples lados. Además, deben liberarse de las reglas morales impuestas por la sociedad patriarcal. No se debe pensar que las mujeres deben ser siempre puras, discretas o correctas. Las mujeres pueden tener al mismo tiempo lados opuestos, como la santidad y el deseo.

En *Green Tea*, el director usa el vestuario, el maquillaje y el comportamiento de Wu Fang para crear dos personajes que parecen distintos, pero en realidad son la misma persona. Esta sorpresa para el espectador se logra mediante elementos visuales como la ropa, no con imágenes explícitas. Hay dos razones principales para esta forma de expresión. Primero, en China, las reglas de censura en el cine son muy estrictas. Las escenas relacionadas con el sexo no pueden mostrarse directamente. Pero esto obliga a los directores a usar un lenguaje más sutil y controlado, lo que produce una belleza estética especial. Segundo, en China, la gente suele sentir vergüenza ante imágenes sexuales. Comparado con Occidente, la actitud hacia el sexo es más conservadora. Esto también influye en el estilo del director. Por ejemplo, en la última escena, véase el F45, el uso de vidrio opaco entre los personajes y el espectador crea un efecto estético borroso, haciendo que la escena de intimidad entre Wu Fang y Chen Mingliang sea más ambigua.



En cambio, en la película *Elle*, el director no tiene miedo de mostrar escenas sexuales. Desde el primer momento de la película, el público ve a Michèle siendo violada por un desconocido, véase el F46. Esta imagen impactante tiene el objetivo de mostrar una parte de la sexualidad femenina que muchas veces se evita o se ignora.



A diferencia de *Green Tea*, donde se emplea un lenguaje visual indirecto, en *Elle* se construye el personaje de Michèle con una personalidad fuerte y libre. Ella rompe con las normas sociales, puede ser una mujer exitosa en su trabajo y al mismo tiempo necesita el deseo sexual y afectivo. Como hemos mencionado antes, el director de *Elle* utiliza imágenes más directas y fuertes, muy diferentes de los símbolos sutiles de *Green Tea*. Las escenas de violencia sexual y fetichismo en *Elle* pueden resultar incómodas para algunos espectadores. Esto está relacionado con el ambiente más abierto de la sociedad francesa y con el desarrollo del feminismo en ese país. En comparación con China, los espectadores franceses aceptan más este tipo de imágenes y discuten el feminismo con mayor profundidad.

5. REFLEXIONES PERSONALES

En esta parte expondremos algunas reflexiones personales sobre las dos películas analizadas, para discutir la idea que mencionamos anteriormente: que algunos críticos sostienen que China en realidad no tiene un cine feminista genuino. En esta sección, abordaremos este tema y trataremos de combinar el concepto de la dualidad femenina mencionado en el marco teórico, así como el concepto de las máscaras de la personalidad de Jung, con las líneas narrativas de los personajes femeninos en las películas. El objetivo es analizar cómo las protagonistas de estas dos películas ejercen su subjetividad para romper los marcos tradicionales de comportamiento femenino, sobre todo dentro de las reglas de una sociedad patriarcal. Para ello, hemos elaborado una figura a fin de comparar la construcción de los personajes principales femeninos de ambas películas.

	Wu Fang/ Lang Lang en <i>Green tea</i>	Michèle en <i>Elle</i>
<i>La dualidad de la identidad femenina</i>	Wu Fang, como una mujer con educación superior, por un lado, es consciente de que la mayoría de los hombres no pueden comunicarse efectivamente con ella en el ámbito espiritual. Al mismo tiempo, ella siente que debe casarse, que una relación sentimental le brindaría seguridad. Para Wu Fang, quien creció en un hogar violento, una relación matrimonial estable le permitiría integrarse en el grupo social dominante, véase el Segmento 15. De hecho, debido a los traumas familiares, Wu Fang, aunque racionalmente no cree en los hombres, en términos de deseos y necesidades emocionales, los necesita. Véase el Segmento 27, y es también la razón por la cual, al final de la película, las identidades de Lang Lang y Wu Fang se presentan de manera simultánea.	Michèle en la empresa es una mujer fuerte capaz de controlar el ambiente, incluso superando a los hombres en términos de presencia y habilidad, véase Segmento 04. Sin embargo, cuando se enfrenta a su complicado trasfondo familiar y traumas de la infancia, se muestra muy sensible, a pesar de que es cuidadosa al ocultar su vulnerabilidad, véase Segmento 17. No obstante, Michèle es muy exigente con su hijo. A lo largo de la película, se percibe la atmósfera tensa y la relación conflictiva con la novia de su hijo, especialmente cuando ella da a luz a un niño que no pertenece biológicamente a la familia, véase Segmento 21. Además, Michèle no es una madre ni esposa amable, puede brindar apoyo económico a su familia, pero le resulta difícil expresarles su afecto. En el ámbito emocional, Michèle mantiene una actitud ambigua hacia los hombres y no evita sus deseos. Uno de sus amantes es el marido de su amiga. Sin embargo, ella valora mucho a su amiga y mantiene una relación cercana y de apoyo mutuo con ella, sin fomentar la competencia entre mujeres debido a los hombres, véase Segmento 47.

Máscara de la personalidad	Al tratar con las muestras de interés de los hombres, Wu Fang es cautelosa y vigilante, mientras que Lang Lang es extrovertida y desinhibida. En cuanto a su carácter, Wu Fang es digna y reservada, véase Segmento 02, mientras que Lang Lang es animada y extrovertida. Respecto al contacto físico con los hombres o temas sexuales, Wu Fang es conservadora y evita hablar de ello, mientras que Lang Lang es abierta y disfruta de estos temas. Por lo tanto, podemos decir que la protagonista usa diferentes máscaras de personalidad al interactuar con distintas personas, por un lado, para protegerse, y por otro, para asumir el control de la situación.	En el ámbito profesional, Michèle lleva una máscara de calma y eficiencia implacable, pero en su vida privada, frente a los secretos más profundos de su ser, se muestra vulnerable e insegura. Michèle es capaz de mantener con destreza y de manera adecuada sus relaciones con los hombres, y también intenta ser sincera con sus amigas, ofreciéndoles apoyo. Sin embargo, desde la perspectiva de las relaciones familiares, muestra un sutil resentimiento hacia su madre, un odio más profundo hacia su padre, y hacia su hijo, Michèle proyecta la imagen de una madre distante que, aunque emocionalmente ausente, trata de ayudarlo económicamente.
Perspectiva feminista	Desde una perspectiva feminista, <i>Green Tea</i> rompe con el estereotipo tradicional de la mujer en el cine chino. Los personajes de Wu Fang y Lang Lang no son las figuras puras y completamente positivas que típicamente se espera de las mujeres en el cine tradicional; ambas poseen imperfecciones morales y conflictos internos. A través de la creación de un personaje femenino chino complejo, real y multifacético, el director desafía las nociones tradicionales de la mujer en una sociedad china relativamente conservadora de la época, rompiendo con las limitaciones impuestas por el marco de la sociedad patriarcal.	Michèle es un personaje completamente opuesto a la imagen tradicional de la mujer en la sociedad patriarcal. Posee habilidades profesionales y un estatus laboral que amenazan la posición de los hombres. Es fría, decidida y rechaza las complicaciones emocionales. Desde el punto de vista moral, siempre está desafiando los tabúes, y en lo que respecta a sus relaciones íntimas, su existencia no está destinada a ser la “buena hija”, “buena esposa” o “buena madre”. El público puede interpretar que la imagen de Michèle niega en todos los aspectos el tipo de mujer que la sociedad patriarcal espera y desea para mantener su sistema de poder.
El lenguaje y la estética cinematográficos	El director emplea un lenguaje visual delicado y un ritmo narrativo estático para transmitir los matices emocionales, véase Segmento 14. La iluminación de la escena cambia entre los colores rojo y verde, lo que refleja la dualidad de la personalidad de Wu Fang/Lang Lang. Además, en el segmento 16, los fondos que alternan entre el azul y el rosa durante la noche reflejan las emociones internas y la tensión en la relación entre los protagonistas	<i>Ella</i> presenta un lenguaje visual rico y el director presta especial atención a los recursos simbólicos. Por ejemplo, en el segmento 17, el gorrión muerto dentro de la caja simboliza la infancia de Michèle, marcada por el sufrimiento y la tortura mediática, así como por la constante vigilancia del público. En el segmento 47, la reconstrucción de la relación de Michèle con su amiga en el cementerio simboliza tanto la muerte del pasado como el renacer de una nueva relación. El director utiliza escenas que parecen naturales y situaciones cotidianas, pero muchos de los detalles visuales merecen un análisis más profundo, ya que reflejan la personalidad de los personajes y sus estados emocionales internos.

Relaciones de poder entre los géneros	A través de la narrativa que fusiona las dos personalidades de Wu Fang y Lang Lang en un solo personaje, el espectador presencia a una mujer que duda, desafía y rompe las cadenas impuestas por la sociedad <i>tradicional sobre la identidad femenina</i> . Este enfoque hace que la protagonista evolucione de manera compleja, mientras enfrenta sus luchas internas y cuestiona las expectativas y limitaciones impuestas por su género.	En la interacción de Michèle con los personajes masculinos de la película, ella siempre se encuentra en una posición de poder, lo cual hace que este tipo de personaje femenino sea bastante raro hoy en día, como no tiene miedo de las provocaciones de sus compañeros hombres y enfrenta con calma la discriminación de sus empleados. En su relación con su amante y su exmarido, tampoco cede ante las pruebas masculinas. Lo que genera dudas o incomodidad en parte del público es que Michèle no siente vergüenza de su deseo como mujer, ya sea hacia el sexo o hacia la necesidad de una relación íntima. Además, posee independencia, lo que le permite distanciarse rápidamente de una relación que ya no desea
Estructura narrativa	La estructura narrativa de la película es en su mayoría lenta y contenida, con el director poniendo un énfasis especial en los detalles y la construcción simbólica. A pesar de su ritmo pausado, la película logra transmitir de manera efectiva el mundo interior de la mujer, utilizando símbolos para finalmente desvelar las motivaciones psicológicas de los personajes.	La estructura narrativa es más directa y clara. Toda la película avanza a través del acontecimiento de la violación y la reacción de Michèle, lo que impulsa la trama. El ritmo narrativo es bastante rápido.
Contexto sociocultural	Como una película temprana que aborda la doble identidad femenina y las máscaras sociales, tiene un enfoque muy vanguardista. También refleja cómo las mujeres chinas en la sociedad tradicional han sido vistas a través de la mirada masculina y etiquetadas por la sociedad. A través de las numerosas escenas de citas arregladas de Wu Fang, el director pone el foco en las relaciones de pareja urbanas, es decir, en la desigualdad de posiciones sociales entre hombres y mujeres, y las dificultades sociales que enfrentan las mujeres exitosas en China.	En el personaje de Michèle, el público puede ver la determinación, la libertad y la valiosa subjetividad femenina, cualidades que las feministas europeas han logrado conquistar a través de una lucha constante.

Figura 1. Análisis Comparativo de las Narrativas Feministas en el Cine Chino y Occidental: Un Estudio de *Green Tea* y *Elle*

A través del análisis de las protagonistas de las películas *Green Tea* y *Elle*, podemos notar que el lenguaje cinematográfico de *Green Tea* es más sutil, utilizando el té verde, un objeto lleno de simbolismo oriental, para mostrar la estética oriental, con un ritmo narrativo relativamente lento. Además, debido a las restricciones del sistema de censura chino, la dirección resalta escenas vagas y difusas, sustituyendo las tomas directas del desarrollo de las relaciones entre hombres y mujeres, siendo implícitas, contenidas

pero sugerentes. Por otro lado, en *Elle*, el director muestra de manera directa, a través de la cámara, la construcción del personaje de Michèle, una mujer que desafía una y otra vez las normas patriarcales de la sociedad. Como espectadores asiáticos, incluso puede ser difícil entender cómo *Elle* aborda tan directamente las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, en cierto sentido, la propuesta del director tiene un carácter vanguardista y controversial, intentando provocar las sensibilidades del público. Como espectadores, a menudo nos preguntamos qué lógica de comportamiento tiene este personaje femenino, qué debe hacer, cómo hacerlo, por qué lo hace. Pero al pensar en estas preguntas, nos encontramos atrapados en un marco lógico preestablecido. Las protagonistas de *Green Tea* y *Elle* intentan superar los límites de estos marcos en los que se encuentran; ellas tienen el poder de decidir activamente, de hacer lo que consideran que pueden hacer. Tal vez, dentro del marco social preestablecido, ambas necesiten llevar una nueva máscara de personalidad, pero intentan reconciliarse con su pasado y tomar el control. Quizá nadie pueda decidir qué tipo de persona debe ser una mujer ni qué cosas debería hacer, pero sí puede elegir libremente ponerse diferentes tipos de máscaras, protegerse y ser coherente con su propia lógica.

Aunque la estructura narrativa de *Green Tea* es más simple, eso no significa que la película pierda profundidad en la exploración de sus temas. El director, al combinar las características sociales de China, sus circunstancias particulares y la cultura única del matrimonio a través de citas en el país, muestra cómo una mujer enfrenta la mirada proyectada por la sociedad, las etiquetas impuestas por una sociedad patriarcal y las luchas internas y el crecimiento del personaje. Por otro lado, *Elle* transcurre en Francia, un entorno social más libre, esto hace que Michèle pueda comprender claramente tanto el daño que ha sufrido como su propia sexualidad. Michèle no siente vergüenza por sus deseos y nunca cede ante las fuerzas masculinas que la hieren. Parece poseer una resistencia aún más feroz que el personaje de Wu Fang. Ella sabe lo que quiere, e incluso llega a hacer que su hijo mate a quien la atacó. Según el complejo de Edipo, se venga a sí misma mientras también ayuda a su hijo a crecer, mostrando una gran autonomía. Esto quizá no sea necesariamente lo que el director quiere transmitir como una supuesta esencia del feminismo, pero definitivamente nos muestra las múltiples posibilidades que una mujer tiene al tomar decisiones en la vida. En el mundo no existe solo una lógica, un único enfoque o un solo resultado.

6. CONCLUSIONES

Este trabajo analiza las similitudes y diferencias entre las películas *Green Tea* y *Elle* en cuanto a la caracterización de las protagonistas, la estructura narrativa, los elementos simbólicos y el papel de los personajes masculinos. Podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1. Ambas películas abordan la complejidad de la identidad femenina, pero *Green Tea* se centra más en los conflictos internos y los diálogos de los personajes, mostrando cómo la protagonista, Wu Fang, se ve atrapada entre las expectativas sociales y sus deseos personales. *Elle*, por otro lado, impulsa la trama a través de eventos externos y explora cómo Michèle enfrenta la agresión sexual y lucha contra el entorno social.

2. Los personajes femeninos de ambas películas desafían los roles tradicionales de género, aunque sus formas de expresión y el desarrollo de la trama difieren. En *Green Tea*, mediante el uso del ángulo de la cámara, el color y los reflejos de los personajes, se muestra la doble identidad de Wu Fang y Lang Lang, así puede romper los estereotipos tradicionales de la mujer en la sociedad china. En *Elle*, el director retrata los deseos internos y las emociones de Michèle, a través de los cuales se muestra la compleja psicología de las mujeres cuando se enfrentan a la violencia y el deseo, así como su autonomía emocional. Finalmente, se destaca la pluralidad de la identidad femenina y el deseo, esto refleja tanto la represión como el proceso de liberación de las mujeres en la sociedad.

3. Los símbolos en ambas películas son igualmente distintivos. En *Green Tea*, el análisis del concepto de “mujer de té verde” dentro de la cultura del té verde revela el conflicto entre lo tradicional y lo moderno en la representación de la mujer, subrayando la multiplicidad y complejidad de la identidad femenina. En *Elle*, Michèle rompe el estereotipo de la “víctima perfecta” en la narrativa, y desafía las expectativas sociales sobre el género y la sexualidad femenina, así puede mostrar las complejas relaciones de poder de género y normas sociales.

4. En cuanto a la representación de los personajes masculinos, en *Green Tea*, desde el grupo de hombres en citas arregladas, que se muestran como una máscara de la sociedad china, hasta el protagonista masculino, se evidencia la limitación emocional y la represión sexual del hombre en la China moderna. En *Elle*, los personajes masculinos muestran características más extremas, como la obsesión con la paternidad y la violencia.

El director maneja hábilmente diferentes tipos de hombres para reflejar la relación de género y poder entre ellos y la protagonista.

5. Además, ambas películas, al tratar la conciencia de sí misma de la mujer y la política de género, muestran influencias de sus respectivos contextos culturales, empleando diferentes técnicas artísticas, sobre todo en el tratamiento del amor y el deseo.

A partir de estas observaciones, podemos confirmar la hipótesis planteada anteriormente, es decir, que ambas películas, a través de la doble identidad de las protagonistas, reflejan los conflictos internos y el complejo proceso de autoidentificación que las mujeres experimentan en una sociedad dominada por los hombres. Estas dos películas abordan este tema utilizando diferentes técnicas artísticas: una se centra más en la expresión simbólica, mientras que la otra aborda directamente el tema de la violencia sexual.

Como estudiante china, a través de la película *Green Tea*, he aprendido más sobre el desarrollo del feminismo en China. Es importante señalar que, aunque el cine feminista en China comenzó más tarde y tiene una historia más corta, con el desarrollo de la sociedad y el creciente interés del público en los temas feministas, cada vez más películas de temática feminista están siendo reconocidas. La gente sigue explorando cómo este tema se puede plasmar en la gran pantalla. En el futuro, espero ver y analizar más películas feministas. Cuando las mujeres puedan elegir libremente quién quieren ser, sin esconder ni temer su género, mientras la sociedad también les brinde más aceptación y las apoye para que sean ellas mismas, ese es el verdadero propósito de hacer cine feminista.

En investigaciones futuras, podemos comparar el cine feminista de otros países o regiones, analizar el impacto del contexto cultural en la expresión feminista y explorar las similitudes y diferencias en torno a la identidad femenina y la política de género en un contexto globalizado. También podemos profundizar en los diferentes modos en que las mujeres logran la autoexpresión y la toma de decisiones en el cine. ¿Pueden las mujeres elegir el estilo de vida que desean? ¿Pueden enfrentarse a las presiones sociales y las barreras culturales con tranquilidad durante ese proceso de elección? En el futuro, debemos centrarnos más en el cine feminista, e incluso crear una base de datos dinámica en línea para analizar películas feministas, con el fin de estudiar cómo estas películas representan las elecciones libres de las mujeres en relación con el género, la sexualidad y los roles sociales, que nos ayudará a entender mejor cómo evoluciona la representación de la mujer en estas películas.

7. REFERENCIAS

- Acosta, F. M., Arcos, V. H. R., & Muñoz, G. I. (2018). Proceso de individuación según Carl Gustav Jung: Una mirada monográfica. *Revista de Psicología GEPU*, 9(2), 46-57.
- Álvarez, A. Q. (2016). Análisis de la mirada masculina en el cine europeo: la Nouvelle Vague. *Al margen.*, 112 - 117.
- Amurrio Vélez, M., Larrinaga-Rentería, A., Usategui-Basozobal, E., & Del Valle-Loroño, A. I. (2012). *Los estereotipos de género en los/las jóvenes y adolescentes*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Arfuch, L. (1996). Una mujer es una mujer: notas para una semiótica de lo femenino en los medios. *Revista de Mora*, (2), 112-124
- Beauvoir, S. de. (1990 [1949]). *Le deuxième sexe*. Tome I: Les faits et les mythes. France Loisirs. Recuperado de https://ia802803.us.archive.org/11/items/SimoneDeBeauvoirLeDeuximeSexe10/Simone%20de%20Beauvoir%20-%20Le%20deuxi%C3%A8me%20sexe%201%280%29.pdf?utm_source=chatgpt.com [Consulta: 29/06/2025].
- Benjamin, J. (2017). Lazos de amor: violencia racional y erótica (Ariel Martínez, trad.). Palabras. *Revista de Epistemología, Metodología y Ética del Psicoanálisis*, 3, 46-86.
- Bravo, P. C., & Moreno, P. V. (2007). La interiorización de los estereotipos de género en jóvenes y adolescentes. *Revista de investigación educativa*, 25(1), 35-38.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin-Une révolution à l'écran*. Média Diffusion.
- Butler, J. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. 45-85.
- Cevasco, R. (2006). *De Freud a Lacan, la cuestión femenina*. Recuperado de: <http://www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/Freud-Lacan-femeninaRCevasco.pdf> [Consulta:01/06/2025].
- Chen, Y. E. (2015). 清香与朦胧——评电影《绿茶》的爱情故事 (La fragancia y la niebla: Una revisión de la historia de amor en la película *Green Tea*). *Journal of Tianjin Sino-German University of Applied Sciences* (02), 113-114.
- Cook, R. J., & Cusack, S. (1997). *Estereotipos de género. Perspectivas legales transnacionales*. Recuperado de <http://clacaidigital.info/handle/123456789/1939> [Consulta: 05/07/2025].
- Cui, J. (2004). 绿茶咖啡：现代东方人的生存困境——透视《绿茶》的文化含义. (*Green Tea "Coffee": El "dilema existencial" del hombre oriental moderno — Perspectiva cultural de Green Tea*). *Películas y Literatura* (01), 4-5.

- Dai, J. H. (1994). 不可见的女性: 当代中国电影中的女性和女性的电影 (Las mujeres invisibles: Las mujeres y el cine femenino en el cine contemporáneo chino). *Contemporary Cinema* (06), 37-44.
- De la Pava Ossa, A. (2006). ¿Qué es una mujer... para el psicoanálisis?: desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (6), 170-189.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Deleuze, G. (2012). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Trad.: Argoff, I. Barcelona: Paidós.
- Fang, T. J. (2022). 畸形人格的原型面目——从荣格人格系统理论分析法国电影《她》 (ELLE) (*El rostro arquetípico de la personalidad distorsionada: Un análisis de la película francesa Elle a través de la teoría del sistema de personalidad de Jung*). *China National Exhibition* (18), 180-183.
- Foucault, M. (2008). Panopticism from discipline & punish: The birth of the prison. *Race/Ethnicity: multidisciplinary global contexts*, 2(1), 1-12.
- Freud, S. (2020). Sigmund Freud. *Los Pioneros de Psicoanálisis de Niños*, 1-37. Routledge.
- Freud, S. (2022). *La disolución del complejo de Edipo*. Recuperado de <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/LA%20DISOLUCION%20DEL%20COMPLEJO%20DE%20EDIPO.pdf> [Consulta: 29/06/2025].
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*, 3(0), 1-8.
- Gavaldón, B. G. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, (12), 79-88.
- González, J. C. A. (2018). La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung. *Revista de Psicología: (Universidad de Antioquía)*, 10(1), 325-343.
- Grecco, E. H., Jung, C. G., & Terapia, D. (2005). Sombra, polaridad y esencias florales. *Boletín de Seflor*, 14, 6-9.
- Gutiérrez-Martínez, B., & Pedro, J. (2020). On the Ambiguous Charm of Film Noir: Elle and the New Type of Woman. *European Cinema in the Twenty-First Century: Discourses, Directions and Genres*, 281-298.
- Harris, J. (2020). Towards a 'Perverse' Brechtianism: From Sirk's "All That Heaven Allows" to Verhoeven's "Elle". *Comparative Cinema*, 8(15), 105-121.
- Herrera, M. M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21(108), 79-95.

- Hess, M (2016). With Pleasure: Female Sexuality and Feminism in the Post-Cinematic Era. Recuperado de <http://www.cinemablography.org/elle.html> [Consulta: 14/03/2025]
- Hu, C. J. (2003). 《绿茶》无法预测爱情——分裂的都市女性形象解读 (El amor impredecible en *Green Tea* — una interpretación de la imagen fragmentada de la mujer urbana). *Películas y Literatura* (11), 4-5.
- Huang, L., & Li, M. D. (2021). 再现、互构、生产:中国都市电影中的女性主义理论与实践 (Reproducción, interrelación y producción: teoría y práctica feministas en el cine urbano chino). *Modern Communication (Journal of Communication University of China)* (02), 89-94.
- Jung, C. G. (2025). *La dinámica de lo inconsciente*. Madrid: Trotta.
- Kaplan, E. A. (2000). Hollywood, ciencia y cine: La mirada imperial y la mirada masculina en las películas clásicas. Capítulo 3 Looking For the other. Feminism, Film and the imperial gaze. Londres. Routledge. 1997. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (5), 39-65.
- Labayan, M. F. (2008). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal de la Comunicación. InCom-UAB*. Recuperado de https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/39_esp.pdf [Consulta: 28/06/2025].
- Ladevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas humanística*, (78), 211-237.
- Lamas, M. (2018). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Li, C, Q., Xu, L, Y., & Li, Y, F. (2021). 教师性别刻板印象对中小学生性别刻板印象的影响: 教师性别教育行为的中介作用 (El impacto de los estereotipos de género de los profesores en los estereotipos de género de los alumnos de primaria y secundaria: el papel mediador de las prácticas educativas de los profesores en materia de género). *Chinese Journal of Special Education* (04), 90-96.
- Li, D, D. (2016). 女性主义伦理思想与当代中国电影叙事 (El pensamiento ético feminista y la narrativa cinematográfica contemporánea en China) [Tesis doctoral, Dongnan University]. Recuperado de <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFDLAST2022&filename=1017116662.nh> [Consulta: 27/06/2025].
- Li, J, Y., & Liu, L, W. (2020). 性别刻板印象与社会性别平等教育 (Estereotipos de género y educación sobre la igualdad de género). *Jiangsu Education* (48), 27-29.
- Li, J. (2014). 论中国女性导演电影中女性意识的变化 (Sobre los cambios en la conciencia femenina en las películas dirigidas por mujeres chinas). *Movie Literature* (03), 40-42.

- Li, X, H. (2016). “边缘”与“边缘”的对话——中西方女性主义电影批评研究比较 (“El diálogo entre 'margen' y 'margen' — Un estudio comparativo de la crítica cinematográfica feminista en China y Occidente”). *Journal of Xihua University (Philosophy & Social Sciences)* (04), 33-107.
- Lu, L. (2003). 猜猜《绿茶》的滋味 (Adivinando el sabor de *Green Tea*). *电影艺术* (05), 72-74.
- MacKinnon, C. A. (1989). Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy. *Ethics*, 99(2), 314–346. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2381437> [Consulta: 28/06/2025].
- Melchiori, P (1992). El cine de las mujeres: una mirada a la identidad femenil. *Debate Feminista*, 5, 278–291. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/42624325> [Consulta: 02/07/2025].
- Meza, J. F. (2015). Fetiches y estereotipos sobre la mujer en el cine y la literatura. *Educación, Arte, Comunicación: Revista Académica e Investigativa*, 3(1).
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo* (pp. 1-22). Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.
- Mulvey, L. (1998). Cine, feminismo y vanguardia. *Youkali*, 11, 15-25.
- Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In *Feminism and film theory* (pp. 57-68). Routledge.
- Nistal, J. H. (2024). *La psicología analítica y la estructura de la personalidad*. [Trabajos de Fin de Grado, Universidad Pontificia de Salamanca]. Recuperado de https://www.academia.edu/122233625/La_Psicolog%C3%ADa_Anal%C3%ADtica_Y_La_Estructura_De_La_Personalidad [Consulta: 05/07/2025].
- Ousselin, E. (2021). Le Regard féminin: une révolution à l'écran. Par Iris Brey. Recuperado de <https://academic.oup.com/fs/article-abstract/75/2/293/6090089?login=false> [Consulta: 14/03/2025]
- Petrolle, J., & Wexman, V. W. (Eds.). (2005). *Women and experimental filmmaking*. University of Illinois Press.
- Petty, H. B. (2019). Elle (2016), rape, and adaptation. In *French literature on screen* (pp. 211-229). Manchester University Press.
- Qin, X, Q. (2008). 西方女性主义电影: 理论、批评、实践 (Cine feminista occidental: teoría, crítica, práctica). Beijing: Editorial de Cine de China.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. [Consulta: 15/06/2025].
- Rich, B. R. (1998). *Chick flicks: Theories and memories of the feminist film movement* (Vol. 1). Duke University Press.

- Robson, P. W. (2021). Developments in revenge, justice and rape in the cinema. *International Journal for the Semiotics of Law-Revue internationale de Sémiotique juridique*, 34, 69-88.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, movies and the American dream*. Nueva York: Avon Books.
- Ruiz, E. E. (2009). Estereotipos de género. *Padres y Maestros/Journal of Parents and Teachers*, (326), 17-21.
- Sellier, G. (2005). *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS Éditions.
- Si, Q. (2003). 品味《绿茶》 (Saboreando *Green Tea*). *Películas y Críticas* (10), 38-39.
- Silva, M. R. (2022) Imágenes de lo femenino en el cine de Paul Verhoeven. *Índice de contenido*. Recuperado de <https://puntodefugarevista.com/wp-content/uploads/2023/12/pf10-recop.pdf#page=37> [Consulta: 14/03/2025]
- Slide, A. (1977). *Early women directors*. Boston: Da Capo Press
- Su, D. (2021). A Comparative Study of Female Consciousness of Chinese Feminist Films Directed by Two generations of Chinese Female Directors. Taking Woman Demon and Human and Send Me to the Clouds as Examples. Recuperado de <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=454&pid=diva2%3A1577949> [Consulta: 05/07/2025].
- Swiderski, L. (2011). Autorrepresentación autoral y máscaras del yo. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20(22), 241-256.
- Tao, S. Q. (2005). 《绿茶》中的男权意识 (La conciencia patriarcal en *Green Tea*). *贵州师范大学学报*(03), 91-94.
- Tenorio, D. (2007). Reflexiones sobre el distanciamiento Brechtiano. *Papel Escena*, (7), 144-149.
- Tong, R. (2018). *Feminist thought: A more comprehensive introduction*. Routledge.
- Torres, O. H. (2012). Revisión teórica de la psicología analítica de Carl Gustav Jung. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, 411-419.
- Velandia, A., & Rozo, J. (2009). Estereotipos de género, sexismo y su relación con la psicología del consumidor. *Psychologia. Avances de la disciplina*, 3(1), 17-34.
- Wang, Q, Y. (2019). 当代中国现实主义题材电影中的女性形象研究 2008-2018 (Estudio de las imágenes femeninas en el cine de temática realista contemporáneo de China 2008-2018) [Trabajos de Fin de Máster, Chongqing University]. Recuperado de <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD202101&filename=1019906553.nh> [Consulta: 27/06/2025].

- Wang, S. P. (2003). 也品《绿茶》 (Degustando *Green Tea*). *Películas y Literatura* (11), 6.
- Wang, Z., & Guan, J. (2024). 性别刻板印象的变与不变? 来自内容、方法与影响的证据 (¿Cambios y continuidades en los estereotipos de género? Evidencia basada en el contenido, los métodos y el impacto). *Chinese Journal of Special Education* (06), 939-950.
- Wei, H, X. (1998). 80 年代中国女性电影中的女性意识 (La conciencia femenina en el cine chino de los años 80). *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)* (03), 123-126.
- Winnicott, D. W. (1974). The use of an object and relation through identifications. *Playing and reality*. Penguin.
- Wu, J., & Chen, B. (2024). 社会主义女性主义: 当代中国女性电影批评的新发展 (Feminismo socialista: nuevos avances en la crítica cinematográfica femenina contemporánea en China). *Journal of Shanghai University (Social Science Edition)*(05), 52-63.
- Xiang, Z, P. (2016). 20 世纪 80 年代以来中国女性电影中女性形象的嬗变 (La evolución de la imagen de la mujer en el cine chino desde la década de 1980). [Trabajos de Fin de Máster, Huadongshifan University]. Recuperado de <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CMFD201701&filename=1016272866.nh> [Consulta: 05/07/2025].
- Xu, F. (2006). 法国女性导演与女性电影 (Las directoras francesas y el cine femenino) *Drama: The Journal of the Central Academy of Drama* (03), 87-92.
- Yan, L., & Zhang, W. (2006). 男人的噩梦和美梦——《朦胧的欲望》和《绿茶》叙事与女性角色塑造研究. (The Nightmare and Dream of Men—A Study on Narrative and Female Character Construction in *Fuzzy Desire* and *Green Tea*). *Películas y Críticas*, (10), 18-19.
- Yao, J. L., Zhu, Z. P., Zhang, Z. Y., & Liu, Y. Y. (2021). 20 世纪 90 年代法国女性主义电影中的女性形象研究 (Estudio sobre la imagen de la mujer en el cine feminista francés de la década de 1990) [Estudio sobre la imagen femenina en el cine feminista francés de los años 90]. *作家天地*, (36), 164-166.
- Yu, K, D., & Wang, J. (2022). 女性主义视野下近十年中国女性题材电影观察 2010—2020 (Una perspectiva feminista sobre el cine chino de temática femenina en la última década 2010-2020). *Movie Literature* (03), 72-76.
- Yu, M., & Su, C. (2024). 国产新主流电影中女性形象的建构策略研究 (Estudio sobre las estrategias de construcción de la imagen femenina en las nuevas películas mainstream nacionales). *Journal of Liaoning Normal University (Social Sciences Edition)* (03), 132-137.
- Zhang, L. (2011). 从小说到电影: 浅谈《绿茶》构思 (De la novela al cine: Una breve discusión sobre la concepción de *Green Tea*). *Northern Literature* (08), 22-23.

Zhou, M. (2025). 重构、协商与流动:中国当代女性主义电影的性别实践路径
(Reconstrucción, negociación y fluidez: las prácticas de género en el cine
feminista contemporáneo chino). *Movie Literature* (12), 46-51.

8. ANEXOS

8.1. Tabla de segmentación de *Green Tea* (緋草, ZhangYuan, 2003)

N SEC	MINUTO	UBICACIÓN	Vestuario	ACCIÓN	Ambientación sonora (columna incompleta)
1	00:00:26	Cafetería	Wu Fang: Con gafas, traje negro y camisa de lunares azul	Día 1 La prota, Wu Fang, está en una cita con un hombre desconocido. Ella pidió una taza de té, y el hombre pidió un café.	Se oye un sonido de tipo 'bip-bip'. Tiene un ritmo marcado y, después de una pausa, vuelve a sonar. Este efecto de sonido aparece varias veces a lo largo de toda la película.
2	00:02:12	Cafetería	Wu Fang: Con gafas negros, traje negro Chen Mingliang: Con gafas del sol negro, camiseta blanca, gabardina negra.	La protagonista, Wu Fang, y el protagonista masculino, Chen Mingliang, se encontraron en una cita a ciegas. Durante la conversación, Wu Fang mencionó repetidamente a su amiga "Lang Lang"	Cuando Chen Mingliang apareció en la entrada de la cafetería, sonó una música alegre.
3	00:07:06	Fuera de cafetería, en la calle	MISMO CON 2	Los dos discutieron, y Wu Fang se fue sola	
4	00:09:12	Fuera de la universidad	Wu Fang: Traje gris y simple Chen Mingliang: gabardina negra.	Día 2 Chen Mingliang espera a Wu Fang fuera de la universidad y le invita nuevamente a tomar un té.	
5	00:11:05	En el callejón		Chen Mingliang cuenta la historia de su ruptura amorosa	
6	00:12:50	Cafetería	Wu Fang: Camisa gris	Wu Fang fue a una cita a ciegas con otro hombre, pero Chen Mingliang interrumpió el plan de cita a ciegas de Wu Fang. Wu Fang le contó a Chen Mingliang sobre el contexto familiar de su amiga (Lang Lang).	Recrear el sonido de "bip-bip" de la escena 1 y la música de fondo con elementos chinos
7	00:19:55	Bar musical		Día 3 Dos hombres están esperando la interpretación de Lang Lang	El sonido del piano
8	00:20:19	Estudio de pintura de Chen	Chen Mingliang: Camisa de seda morado	El amigo de Chen Mingliang encontró a Chen Mingliang en el estudio e invitó a conocer a una nueva chica.	
9	00:21:24	Parque	Wu Fang: Traje gris Chen Mingliang: Traje gris	Día 4 Chen Mingliang quiere escuchar a Wu Fang continuar contando la historia de su amiga (Lang Lang).	
10	00:23:03	Estudio de pintura de Chen		Wu Fang le cuenta a Chen Mingliang la historia familiar de Lang Lang,	Hay ruidos ambientales. Cuando se relata la historia de los padres de Lang Lang discutiendo

				mientras Chen Mingliang escucha y fuma.	en la mesa, se escuchan los sonidos de la puerta abriéndose y cerrándose, junto con una música inquietante. Al final de esta escena, ya se escucha el sonido del piano de la siguiente escena en el fondo.
11	00:27:56	Bar musical	Lang Lang: Con pelo largo, vestido negro con tacones altos, Collar de plata	Los amigos de Chen Mingliang lo instaron a buscar una oportunidad para entablar una conversación con Lang Lang.	El sonido del piano
12	00:29:03	En una barca en el parque	Wu Fang: Camisa gris Chen Mingliang: Camiseta blanca, chaqueta negra.	Día 5 Chen Mingliang se encuentra con Wu Fang y luego escucha a Wu Fang contar la historia de los padres de su amiga Lang Lang	Música de fondo relajante
13	00:32:30	Bar musical	Lang Lang: Con pelo largo, vestido negro con tacones altos, Collar de plata	Día 6 El amigo nuevamente llevó a Chen Mingliang a buscar a Lang Lang, y Chen Mingliang se dio cuenta de que Lang Lang se parecía muchísimo a Wu Fang, solo que con un estilo de vestir y apariencia diferente. Chen Mingliang le contó su descubrimiento a su amigo, pero su amigo no le creyó.	Ambiente de bar con el sonido del piano
14	00:34:55	Fuera del bar de música	Lang Lang: Con flores rosadas en vestido blanco	Chen Mingliang le preguntó directamente a Lang Lang si ella era Wu Fang. Lang Lang, mientras fumaba, dijo que no conocía a Wu Fang	La música alegre se mezcla con el sonido de la ambulancia y el ruido de otros coches pasando.
15	00:39:50	Restaurante	Wu Fang: Traje gris	Día 7 Wu Fang y un hombre están en un restaurante para una cita a ciegas.	Música alegre, con el sonido del saxofón.
16	00:42:44	Bar musical	Wu Fang: Traje gris Chen Mingliang: Camisa azul	Chen Mingliang quería demostrar que Wu Fang era Lang Lang, le quitó las gafas a Wu Fang, lo que enfureció a Wu Fang, por lo que Wu Fang se metió al baño.	Cuando Chen se quita las gafas de Wu, suena un efecto de sonido. Cuando Wu se mete en el baño, vuelve a sonar una música alegre con elementos chinos.
17	00:47:06	Cafetería		Wu Fang le contó a Chen Mingliang la causa de la muerte de su padre, Lang Lang, y la tragedia familiar.	Música dramática
18	00:53:21	Casa del amigo de Chen Mingliang		Día 8 Chen Mingliang descubrió que su exnovia se casó con su buen amigo.	

19	00:55:43	Bar	Lang Lang: Vestido rojo Chen Mingliang: Camiseta blanca Chaqueta negra	Día 9 Chen Mingliang se reunió con Lang Lang y le contó la historia de su ruptura amorosa. Lang Lang lo consoló.	El sonido de las gotas de agua
20	01:00:24	Casa de Chen Mingliang		Día 10 Los amigos de Chen Mingliang le aconsejaron que dejara a Lang Lang y persiguiera a Wu Fang.	
21	01:01:27	Cafetería	Lang Lang: Vestido rojo y blanco Chen Mingliang: Traje blanco	Día 11 Chen Mingliang y Lang Lang charlan y se confiesan. Lang Lang y Chen Mingliang cuentan la historia de sus padres.	Música animada con elementos chinos
22	01:05:10	En la calle		Día 12 Chen Mingliang llama a Wu Fang	
23	01:06:21	Sala de baile	Wu Fang: Camisa gris Chen Mingliang: Chaqueta azul oscura	Día 13 Chen Mingliang le confiesa su amor a Wu Fang	Música suave
24	01:10:08	En coche	Chen Mingliang: Con gafas del sol, camisa blanca, traje negro. Pantalones blancos	Día 14 Chen Mingliang se encuentra con Wu Fang y sus amigos.	Sonido ambiental
25	01:11:33	Fuera de hotel	Lang Lang: Vestido blanco y rojo	Chen Mingliang invita a Lang Lang para que sustituya temporalmente a Wu Fang y coma con sus amigos.	Música alegre
26	01:12:25	Restaurante	Lang Lang (Wu Fang): Vestido negro Chen Mingliang: Traje negro	Lang Lang discute con los amigos de Chen Mingliang, se va, y Chen Mingliang lo sigue, y confirma que Lang Lang es en realidad Wu Fang.	Música apasionada
27	01:18:44	Hotel		Lang Lang y Chen Mingliang tienen relaciones en la habitación.	Se repite la confesión de Chen Mingliang a Wu Fang de la escena 23.

8.2. Tabla de segmentación de *Elle* (Paul Verhoeven, 2016)

Nº SEC	MINUTO	UBICACIÓN	Vestuario	ACCIÓN	Ambientación sonora (columna incompleta)
1	00:01:52	En casa	Michèle Leblanc: vestido azul, zapados negro Hombre desconocido (Patrick): Mascara negra, Ropa negra, pantalones negros.	Día 1 El hombre golpeó y violó a Michèle, y luego se fue. Michèle se levantó y limpió la escena. Michèle se fue a bañar.	El sonido de cristales rompiéndose, el sonido de golpes violentos y el sonido de la resistencia de una mujer, con música clásica diegética de fondo. El público escucha estos cuatro sonidos antes de que aparezcan las imágenes.
2	00:03:43	En casa	Michèle: Suéter de lana gris Vincent (hijo de Michèle): Suéter gris oscuro, chaqueta negra	Vincent (hijo de Michèle) fue a la casa de Michèle y cenó con ella. Michèle mostró preocupación por la vida de su hijo.	
3	00:05:50	En casa		Después de que su hijo se fue, Michèle encontró un martillo y se durmió sosteniéndolo.	La música triste y lenta es "In Control" de Anne Dudley, y es música en off (extradiegética).
4	00:06:58	En empresa	Michèle: con vestido y traje negro Ana (amiga y socia de Michèle): camisa blanca y traje marrón	Día 2 Michèle discute con un empleado.	
5	00:09:42	Hospital		Michele va a hacerse un análisis de sangre.	
6	00:10:09	Cafetería		Michèle fue a comer y una mujer desconocida le tiró basura.	Música llena de suspense
7	00:11:19	Casa de la madre de Michèle	Michèle: Abrigo caramelo, bufanda de cuadro de La madre de Michèle: Pijama de seda	Día 3 Michèle fue a casa de su madre y conoció al novio de su madre. La madre aconseja a Michèle que se encuentre con su padre biológico.	El sonido de la ambulancia y el sonido del entorno.
8	00:13:59	En calle		Michèle conoció a la pareja de vecinos.	
9	00:15:03	En casa		Michèle se ve atrapada en los recuerdos de la violación. Michèle recibe un mensaje de texto desconocido.	El maullido del gato, efectos de sonido intensos y tensos, el grito de Michèle.
10	00:17:23	En la tienda	Michèle: abrigo azul oscuro	Día 4 Michèle compra herramientas de defensa.	
11	00:17:55	En restaurante	Michèle: Chaqueta negra, Camisa roja, Pantalones negros	Día 5 Michèle cenó con su exmarido y una pareja amiga, y les informó que había sido violada.	

12	00:22:23	En calle	Michèle: abrigo caramelo	Día 6 Michèle acompaña a Vincent a ver la nueva casa de su hijo y su novia.	
13	00:23:16	En casa nueva de los novios		Michèle y la novia de su hijo, Josie, discuten.	
14	00:25:52	En la empresa	Michèle: camisa mijo	Día 7 Michèle recibe un mensaje extraño. Michèle sospecha que es un mensaje enviado por uno de sus empleados.	Música de suspenso.
15	00:28:41	En cafetería	Michèle: abrigo caramelo La madre de Michèle: abrigo de visón negro	Día 8 La madre de Michèle le aconseja a Michèle que visite a su padre biológico en la cárcel.	
16	00:30:47	En casa	Michèle: vestido azul	Día 9 Michèle se imagina matando a golpes a su violador.	Música de suspenso y tensión
17	00:31:20	En casa	Michèle: jersey marrón	Michèle ve el documental sobre su padre en la televisión.	
18	00:34:06	En calle	Michèle: abrigo negro	Michèle confundió a su exmarido con la persona que la estaba acosando y violando.	Música de suspenso y tensión
19	00:35:48	En casa		Michèle está charlando en casa con su exesposo	
20	00:37:44	En empresa	Michèle: vestido azul	Día 10 En la empresa se difundió un video pornográfico que insulta a Michèle	
21	00:42:28	En hospital	Michèle: abrigo caramelo	Día 11 Josie dio a luz a su hijo en el hospital, pero el bebé no es blanco, como su supuesto padre, y esto resulta extraño.	Música misteriosa y suspensa
22	00:46:36	En casa		Michèle regresa a casa y revisa la cerradura de la puerta con su vecino Patrick.	Música misteriosa y suspensa
23	00:49:31	En empresa	Michèle: vestido azul	Día 12 Michèle encargó a sus subordinados que investigaran a los publicadores de videos pornográficos.	
24	00:51:55	En casa		Michèle espía a Patrick e invita a la pareja de vecinos a su casa.	Música de suspenso
25	00:54:43	En casa	Michèle: Vestido rojo y sexy	Día 13 Michèle organiza una cena, su madre anuncia su compromiso, Michèle discute con su madre. Su madre sufre un derrame cerebral y es llevada al hospital.	Elegante música clásica
26	01:05:27	En hospital		El doctor le recuerda a Michèle que su madre podría fallecer.	
27	01:06:57	En casa		La amiga de Michèle, Ana, la consuela.	

28	01:08:15	En casa	Michèle: pijama de seda azul	Día 14 El esposo de Ana busca a Michèle para tener relaciones sexuales, pero Michèle lo rechaza.	
29	01:09:30	En hospital	Michèle: jersey gris	La madre de Michèle murió.	
30	01:11:07	En casa		Michèle descubrió signos de que un extraño había entrado en su casa.	Música intensa
31	01:12:58	En parque	Michèle: Traje gris Vincent: Sudadera azul oscura, chaqueta negra	Día 15 Michèle esparce las cenizas de su madre. Michèle y Vincent tienen una discusión.	
32	01:15:10	En casa	Michèle: Pijama verde de seda	El vecino Patrick ayudó a Michèle a cerrar las ventanas de su casa.	Efectos de sonido del viento. Música suave.
33	01:18:10	En empresa	Michèle: camisa de seda burdeos	Día 16 Michèle instó a su subordinado a continuar investigando a la persona que difundió el video. Michèle encontró a su subordinado que había difundido el video.	Música misteriosa y suspenso
34	01:22:13	En casa		Michèle vuelve a ser violada y lucha contra el agresor, descubriendo que el violador es Patrick.	Música tensa y escalofriante. Efectos de sonido de golpes.
35	01:25:20	En casa		Día 17 Michèle mira en la televisión el reportaje sobre su padre.	
36	01:26:00	En cárcel	Michèle: abrigo verde oscuro	Día 18 Michèle va a prisión y se entera de que su padre ha fallecido.	Música trágica
37	01:29:06	En coche		Michèle tuvo un accidente de tráfico y llamó a Patrick para pedir ayuda.	
38	01:31:34	En casa		Michèle le preguntó a Patrick por qué la había violado.	Música de suspenso
39	01:33:32	En casa de madre de Michèle	Michèle: Abrigo burdeos	Día 19 Michèle fue a la casa de su madre y fue humillada por el amante de su madre.	
40	01:35:32	En casa de amiga		Michèle se acostó con el marido de su mejor amiga Ana.	
				Vincent tomó en secreto al hijo de su novia, y la novia llegó a la casa para recuperar a su hijo.	
41	01:39:07	En supermercado		Michèle y Vincent se encuentran con Patrick en el supermercado.	
42	01:40:00	En casa de Patrick		Michèle y Vincent van a cenar a casa de Patrick. Patrick viola de nuevo a Michèle.	Música tensa
43	01:45:27	En empresa		Día 20	

				Ana descubrió que su esposo le estaba siendo infiel y se lo contó a Michèle.	
44	01:47:10	En fiesta	Michèle: vestido negro Patrick: traje negro	Día 21 Michèle le confiesa a Ana sobre su relación sexual con el marido de Ana.	
45	01:53:35	En coche		Michèle le dijo a Patrick que llamaría a la policía.	
46	01:55:42	En casa		Patrick intentó violar a Michèle y fue asesinado por Vincent. La policía interroga a Vincent sobre los detalles del incidente.	Música trágica
47	02:03:06	En cementerio	Michèle: abrigo gris Ana: abrigo azul	Día 22 Michèle está charlando con Ana en el cementerio.	