

Tendencias del cine asiático. Análisis de la filmografía de Chung Mong-hong (鍾孟宏 / Zhōng Mèng-hóng)

Francisco-Julián Martínez-Cano | francisco.martinezc@umh.es
Universidad Miguel Hernández

Palabras clave

“Análisis filmico”; “Asia oriental”; “Chung Mong-hong”; “cinematografía”; “industria cinematográfica”; “tendencias”

Sumario

1. Introducción
- 1.1. Cine de Asia oriental
- 1.2. El renacimiento del cine taiwanés
2. Metodología
3. Resultados
- 3.1. Temáticas
- 3.2. Cuestiones formales
4. Discusión y conclusiones
5. Bibliografía

inicial de revisión bibliográfica de la literatura científica, y de manera paralela se llevó a cabo un estudio de la filmografía propuesta, aplicando una herramienta de análisis propia, estructurada en dos bloques. En primer lugar, se analizaron las cuestiones temáticas de la obra de Chung Mong-hong. Posteriormente se observaron e identificaron las cuestiones formales. Finalmente tratamos de identificar los puntos en común de las prácticas cinematográficas del este de Asia y las posibles causas en relación al cine de autor en Taiwán. Como resultados, cabe destacar la influencia del cine negro clásico y la obsesión por el encuadre, combinada con una fotografía estilizada, en la que el color saturado y el contraste generan un estilo visual distintivo al que se aproximan diversos autores del este de Asia. Además, resulta relevante el sistema de coproducciones en la industria cinematográfica de la región, siendo la taiwanesa una de las más activas en la coproducción con países de occidente y la segunda región que más coproduce con China continental, lo que facilita la aparición de tendencias comunes en el cine de los diferentes países del este de Asia.

Resumen

La práctica cinematográfica en Asia despierta interés en occidente, y concretamente en el área de los estudios filmicos, donde todavía no ha sido explorada en profundidad. El presente estudio se centra en analizar las tendencias del *East Asian Cinema*, poniendo el foco en el cine taiwanés a través del análisis de la filmografía en el periodo 2008-2019 de Chung Mong-hong, uno de sus representantes y heredero del Nuevo Cine Taiwanés de finales del XX.

Este análisis filmico se basa en una metodología cualitativa dividida en dos fases, una

Cómo citar este texto:

Francisco-Julián Martínez-Cano (2022): Tendencias del cine asiático. Análisis de la filmografía de Chung Mong-hong (鍾孟宏 / Zhōng Mèng-hóng), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 287 a 304. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1742

Asian film trends. Analysis of the filmography of Chung Mong-Hong (鍾孟宏 / Zhōng Mèng-hóng)

Francisco-Julián Martínez-Cano | francisco.martinezc@umh.es
Universidad Miguel Hernández

Keywords

“Film analysis”; “East Asia”; “Chung Mong-hong”; “cinematography”; “film industry”; “trends”

Summary

1. Introduction
 - 1.1. East Asian cinema
 - 1.2. The renaissance of Taiwanese cinema
2. Methodology
3. Results
 - 3.1. Thematic issues
 - 3.2. Formal issues
4. Discussion and conclusions
5. Bibliography

Abstract

Film practice in Asia is of interest in the West, and specifically in the area of film studies, where it has not yet been explored in depth. This study is aimed at analysing the trends in East Asian Cinema, focusing on Taiwanese cinema through the analysis of the filmography of Chung Mong-hong in the period 2008-2019, one of its representatives and heir to the New Taiwanese Cinema of the late 20th century.

This film analysis is based on a qualitative methodology divided into two phases: an initial bibliographical review of the scientific literature, and in parallel, a study of the proposed filmography was carried out, applying our own analysis tool, structured in two blocks. First, the thematic issues of Chung Mong-hong's work were analysed. Subsequently, the formal issues were observed and identified. Finally, we aimed to identify some of the commonalities of East Asian film practices and possible causes in relation to Taiwanese auteur cinema. The findings include the influence of classical film noir and the obsession with framing, combined with stylised photography, in which saturated colour and contrast generate a distinctive visual style approached by a number of East Asian auteurs. Furthermore, the system of co-productions in the region's film industry is relevant, with Taiwan being one of the most active in co-productions with Western countries and the second most active in co-productions with mainland China, which facilitates the emergence of common trends in the cinema of the different East Asian countries.

How to cite this text:

Francisco-Julián Martínez-Cano (2022): Tendencias del cine asiático. Análisis de la filmografía de Chung Mong-hong (鍾孟宏 / Zhōng Mèng-hóng), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 287 a 304. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1742

1. Introducción

En la actualidad y bajo el fenómeno de la “glocalización” (*glocalization*) (Ritzer, 2003; Smith, 2007; Roudometof, 2016; Robertson, 2018) las fronteras de países, ciudades y hogares son redefinidas, posibilitando la recepción y consumo de obras audiovisuales transcontinentales, en las que se presentan nuevas identidades y clases sociales, representadas a modo de tendencia en estas producciones fílmicas. Migrantes transnacionales, jóvenes deambulando en su intento por prosperar sin saber hacia dónde dirigirse, bandas de *gangsters* y personas desahuciadas suelen formar parte de los personajes que habitan estos relatos, una convergencia de las y los autores asiáticos y que puede considerarse como fruto y reflejo del reciente desarrollismo sin límite de sus naciones, que conectan de manera transnacional las esferas sociales de los países asiáticos y resuenan en el mundo occidental. Esta interconexión ha influenciado los modelos de producción transnacionales y las estrategias de marketing del cine producido en Asia, producto de la influencia mutua continua, en ambas direcciones, de los procesos de localización de las producciones culturales en el contexto global contemporáneo.

1.1. Cine de Asia Oriental

El cine asiático despierta en occidente un interés particular, pues muestra una ventana a sus sociedades y culturas que facilita su aproximación. El continente asiático es un vasto territorio de pueblos que difícilmente se puede encerrar en una única instancia para hacer referencia a sus prácticas culturales. Por este motivo este texto parte del cine producido en la zona este, delimitado por el término Cine de Asia Oriental (*East Asian Cinema*), que aglutina el cine producido en China, Hong Kong, Taiwán, Japón y Corea del Sur, y que junto al Cine del Sur de Asia y el Cine de Oriente Medio componen las diferentes geolocalizaciones con las que se subdivide el fenómeno del audiovisual en Asia. Además, también se encuentra el cine producido en los países del Sureste, Tailandia, Vietnam, Filipinas, Malasia e Indonesia, que suele denominarse como Cine del Sudeste Asiático (Shuk-Ting, 2009: 161).

En concreto nos centramos en el fenómeno Taiwanés, su crecimiento y relevancia actual frente al resto de industrias del este asiático, cuya bandera habitual desde aproximadamente mitad del siglo XX siempre ha sido la de la industria japonesa (Yau Shuk-Ting, 2009). Sin embargo, a partir de la década de los 80 comienzan a cobrar importancia las obras producidas por otros países de Asia Oriental. En la actualidad, a la proliferación del audiovisual taiwanés se suma el de Corea del Sur, cuyas series de ficción como *El juego del calamar* (오징어 게임/ Ojing-eo Geim) (Hwang Dong-hyuk, 2021) han conseguido un impacto a nivel mundial, traspasando fronteras geográficas y lingüísticas y acercando unas narrativas audaces, que establecen una conexión con el espectador desde lo local a lo global, a través de una temática que puede considerarse, al igual que podría establecerse con *Parásitos* (기생충 / Gisaeng Chung) (Bong Joon-ho, 2019), primera película asiática en alzarse con el premio Óscar a mejor película, además de ganar también la categoría de mejor película de habla no inglesa, como reflejo de una sociedad que a pesar de estar ubicada entre las 10 naciones con

mayor PIB (DatosMacro, 2021), se encuentra inmersa en “la crisis del capitalismo neoliberal” (Arbeláez et al., 2021: 306) sin ser esta exclusiva del país, sino que puede aplicarse a las sociedades globalizadas del XXI. En la misma línea, Korstanje establece una conexión entre *El juego del calamar* y *Los juegos del hambre* (Ross, 2012) en cuanto a su tratamiento y discusión sobre los derechos humanos y la cooperación entre individuos, con especial énfasis en la cuestión de la “otredad” (2021: 116).

La fascinación por ese acercamiento al otro, además de marcar la pauta en el interés occidental en cuanto a las producciones del cine asiático, se formula como temática también en las producciones contemporáneas de las autoras y autores chinos, cineastas que continúan bajo el peso de la censura que establece “la administración china para radio, cine y televisión (SARFT)” que “incorpora una serie de reglas en el marco de la prohibición de la representación de contenido ‘poco patriótico’” (Martínez-Cano, 2021: 51). Algunos discursos actuales que pugnan con este veto giran en torno a un cine que presenta a la China del Hiper Desarrollo. Caben destacar las propuestas de cine de autor que reflejan las inquietudes de los jóvenes del gigante asiático, como es el caso de *Ash is Purest White* (江湖儿女/Jiānghú Érnǚ) (Jia Zhangke, 2018) o *An Elephant Sitting Still* (大象席地而坐/Dà Xiàng Xí Dì Ér Zuò) (Hu Bo, 2018), “que muestran un retrato descarnado y suspendido en el tiempo de la sociedad china y los restos de su vertiginoso desarrollo económico en las últimas décadas” (Martínez-Cano, 2021: 50), una práctica cinematográfica independiente que continúa con títulos como *So Long my Son* (地久天长/Dì Jiǔ Tiān Cháng) (Wang Xiaoshuai, 2019), un retrato de familia en dos tiempos que ilustra los cambios en la sociedad y la economía china producidos desde la década de los 70 hasta nuestros días.

En Hong Kong, encontramos títulos como *Comrades, Almost a Love Story* (甜蜜蜜 / Tián mì mì) (Peter Chan, 1996), o el metraje considerado como un clásico del cine asiático *In the Mood for Love* (花樣年華/Fa Yeung Nin Wa) (Wong Kar Wai, 2000), premio del jurado en El Festival Internacional de Cine de Cannes 2000 o la anterior del mismo director de Shanghai *Happy Together* (春光乍洩/Chūnguāng Zhàxiè) (Wong Kar Wai, 1997), aunque grabada en Taiwán y Argentina esta producción hongkonesa recogió críticas positivas y le granjeó el premio a mejor director en Cannes 1997. De igual modo las producciones japonesas de las últimas décadas también han contribuido a la expansión del fenómeno asiático en el panorama filmico internacional. Películas como *Drive My Car* (ドライブ・マイ・カー/Doraibu mai kā) (Ryūsuke Hamaguchi, 2021) vuelven a poner el cine japonés como estandarte de las producciones del este asiático. Mejor película en lengua no inglesa en la 79ª edición de los Premios Globos de Oro y candidata representando a su país a mejor película de habla no inglesa en la 94ª edición de los Premios Óscar, coincide con sus coetáneas y predecesoras en su propuesta temática, abordando cuestiones e inquietudes mundanas y rituales cotidianos, reflejando experiencias vitales de nuestro tiempo. La familia, otro de los temas más recurrentes en el cine de estas latitudes es también el pilar de *Un asunto de familia* (万引き家族 / Manbiki Kazoku) (Hirokazu Koreeda, 2018). En este metraje también se observan ciertas características que se muestran comunes, un cine pausado e intimista que resuena desde los diferentes países mencionados.

En Taiwán surge en la década de los 80 el Nuevo Cine Taiwanés (台湾新电影 / *Táiwān xīn diànyǐng*), también conocido como la Nueva Ola del Cine Taiwanés (*Taiwan New Wave Cinema*), como respuesta a la invasión del cine comercial de Hong Kong y de Hollywood en las carteleras del país (Chang, 2019: 2). El origen de este movimiento cinematográfico nacional queda identificado por Chen Robert Ru-Shou, según Ivy I-chu Chang:

Concretamente Chen Robert Ru-Shou lo sitúa en la obra de Edward Yang *In Our Times* (1982). A Yang se suma el director Hou Hsiao-hsien, quienes tras su éxito en occidente marcan la pauta en la continuación de la filmografía taiwanesa, influenciando a directores como Tsai Ming-Liang, Chang Tsuo-chi, Lin Cheng-Sheng (Ti Wie, 2008: 277) o Chung Mong-Hong, en quien centraremos nuestro estudio. Además, Hsiao-hsien también influencia a directores coreanos y japoneses como Hong Sang-soo, Lee Kwang-mo o Hirokazu Kore-eda entre otros (Udden, 2007: 194) (2019: 3).

Este cine taiwanés de finales del XX, de la mano de Yang y de Hsiao-hsien, incorpora influencias de los autores del cine francés mezclado con las constantes culturales de estos autores, con especial interés en acercarse al pueblo, a temas cotidianos, a la luz natural y a unas convenciones básicas del lenguaje de la cámara, con limitados movimientos de cámara y, tomas largas y profundidad de campo, sin movimientos de lentes ni zooms. Su intención, como indica Benítez Báez:

[...] era desafiar el viejo cine de masas taiwanés, que si no inyectaba propaganda patriótica e idealización como en el ‘Realismo sano’ se lanzaba de forma vertiginosa a la violencia cruda y gratuita de las ‘Black movies’¹. Las películas de este movimiento buscan historias de a pie, experimentan con modos de narración menos lineales, rompen con el uso de actores de moda y se entretienen en referencias cosmopolitas a lo japonés, europeo y norteamericano” (2020: 10-11).

Resulta de interés en este legado que continúa en la obra de los cineastas en activo las concatenaciones aleatorias entre imagen y sonido para enfatizar y/o aportar diferentes puntos de vista, en estructuras no lineales donde la diégesis entremezcla diferentes episodios y personajes, con la intención aparente de desdibujar las fronteras entre ficción y realidad. Otra característica importante es la construcción del pasado histórico a través de la memoria personal de estos cineastas, que podría encontrarse en el modo de reconstruir el pasado reciente de la historia del país a través de las películas de Mong-Hong.

1 “A finales de la década de 1970 comenzó a producirse en Taiwán un género cinematográfico al que llamaron cine de Realismo Social 社會寫實片 [shehui xiezhi pian], cuyas obras también se conocen como *Taiwan Black Movies* 台灣黑電影 [taiwan hei dianying]” (Ruiz, 2015: 139).

1.2. El renacimiento del cine taiwanés

En 2008 situa Chun Han Wang el inicio del renacimiento del cine taiwanés, en su texto *No Signs of Slowing Down: The Renaissance of Taiwanese Cinema* establece un nuevo resurgir de la industria cinematográfica del país con títulos como *Cape N°.7* (Wie Te-Sheng, 2008), que tuvieron no solo impacto internacional sino también taquilla a nivel nacional, y que presenta un ritmo rápido en un estilo marcadamente hollywoodiense. Han Wang reclama el retorno de un cine de entretenimiento frente a las propuestas de los ya icónicos autores Hsiao-hsien o Yang, demasiado abstractas y poco atractivas para la audiencia doméstica (2012: 26). A este metraje le siguieron títulos como *MONGA* (Doze Niu, 2010), que supuso un nuevo estímulo económico para la industria más comercial junto a otros como *Joyful Reunion* (饮食男女/Yǐn shí nán nǚ) (Jui Yuan Tsao, 2012), con los que también comienza un nuevo tiempo de coproducciones junto a la industria de China continental, con lo que el país asiático mantiene su impulso y recoge el rendimiento de la inversión estratégica del gobierno, para la creación de una industria y unos profesionales técnicos y creativos altamente cualificados, para dar respuesta y servicio a la audiencia en Mandarín. “Las producciones locales en Taiwán han resurgido desde 2008, representando el 18,65% en 2011 y el 11,9% en 2012 de la cuota de mercado nacional. Las producciones domésticas del cine taiwanés ha aumentado en número desde las aproximadamente 20 por año hasta las 45 en 2012” (Yeh, 2014: 60).

El impacto del cine taiwanés en los festivales internacionales de primer nivel, a partir del León de Oro que obtuvo *A city of Sadness* (Hsiao-hsien) en el Festival Internacional de Cine de Venecia (*Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia*) en 1989 ha sido uno de los motores del medio en el país, ya que a partir de 1990 el gobierno de Taiwán implementó una política de premios para la producción a aquellos cineastas que ganaban premios en occidente con sus metrajes. Como resultado, el cine del país asiático vivió un aumento de representación y promoción fuera de sus fronteras, una estrategia bien diseñada y orquestada hasta mediados de la década de los 90. No obstante también ha transitado desde final del XX diferentes amenazas, como la apertura del país a la televisión por cable en el 93 o el cambio de interés en los inversores de la producción al marketing y el flujo de capital hacia China continental entre otros (Ta-yi Li, 1999: 82, citada en Chang, 2019: 4). Los festivales europeos se alimentaron del cine asiático y del cine taiwanés con el fin de resucitar unos certámenes tras la Guerra Fría, invitando a los cineastas de los países del tercer mundo a participar. Esto atendía a dos cuestiones según establece Jin-hua Dai (2008: 241-42): por un lado el espíritu humanista del cine europeo y su postura opositora frente al establishment de Hollywood y al mismo tiempo, la posición de los organizadores y los críticos como los promotores de la modernización del cine de los países en desarrollo, cuyos cineastas eran llamados por sus técnicas innovadoras, sus estilos experimentales y sus miradas disidentes ante sus gobiernos (citado en Chang, 2019: 3).

Entre estos directores se encuentra Chung Mong-hong (钟孟宏/Zhōng Mèng-hóng), uno de los más importantes desde el citado renacimiento cinematográfico de Taiwán. A pesar de que su filmografía como director solo cuenta con 6 largometrajes de ficción y un documental, es considerado junto a Wang Tong, Hou Xiaoxian, Yang Dechang, y Cai Mingliang como uno de los precursores del cine del país, estableciendo un alto grado de intertextualidad entre sus obras y al mismo tiempo generando un diálogo con sus predecesores y permitiendo al espectador encontrarse con la evolución social y de la familia en Taiwán. Existe una clara atracción del autor hacia los temas cotidianos que trata con un estilo alejado de la imagen convencional. Además de estas cuestiones, se justifica nuestro objeto de estudio en el análisis de la obra de este autor a partir de la escasa producción científica en Occidente sobre el análisis de las producciones cinematográficas del cine periférico de Asia Oriental.

2. Metodología

El presente trabajo toma como objetos de investigación cinco largometrajes de la filmografía de Chung Mong-Hong. Con el fin de identificar las tendencias del cine de autor del este asiático y en concreto las del nuevo cine taiwanés, revisaremos la obra de este cineasta, uno de los más destacados y relevantes autores del audiovisual contemporáneo en este país. La elección de este director se justifica en la cuestión de la autoría, pues los cinco largometrajes escogidos han sido escritos y dirigidos por él mismo, salvo *The Fourth Portrait* (第四張畫/Dì sì zhāng huà) (2010) que coescribió con Tú Xiáng-wén (塗翔文), además de firmar también la dirección de fotografía con su seudónimo Nagao Nakashima, por lo que sus obras tienen características personales distintivas además de heredar cuestiones estilísticas del Nuevo Cine Taiwanés de los 80. La muestra por tanto se constituye de los siguientes largometrajes de ficción: *Parking* (停車/Tíng chē) (2008), *The Fourth Portrait* (第四張畫/Dì sì zhāng huà) (2010), *Soul* (失魂/Shī hún) (2013), *Godspeed* (一路順風/Yī lù shùn fēng) (2016) y *A Sun* (陽光普照/Yáng guāng pǔ zhào) (2019).

La teoría del cine de autor, término acuñado por François Truffaut en su texto *A certain tendency of the French Cinema* (1954), establece en el cine asiático una conexión directa con las ideas humanistas occidentales. En esta teoría de la autoría cinematográfica se enfatiza el rol dominante del director en el proceso creativo y de realización de la película, generando una coherencia en su estilo a lo largo de su trayectoria y obra. Truffaut hace referencia a Perkins, Durnat, Bordwell, Wood y Elsaesser, afirmando que representan lo que debe ser nombrado como Director Studies “que implica la identificación de un estilo personal y una identidad de director a través de una o una serie de películas” (1954: 13). Queda patente que en el cine de autor el director es el responsable de las tendencias creativas y estilísticas, proyectando las ideas y reflexiones procedentes de la experiencia vital propia del cineasta.

La metodología se formula en dos bloques, uno inicial en el que se ha realizado una investigación bibliográfica de la literatura científica y, de manera paralela, un segundo en el que se ha llevado a cabo un estudio de la filmografía propuesta. En la revisión de los diferentes metrajes aplicamos una herramienta de análisis propia estructurada en dos bloques. En el

primer bloque se abordarán las cuestiones temáticas de la obra de Chung Mong-hong. En el segundo bloque se observarán las cuestiones formales, de estilo y factura de sus producciones en cuanto a imagen y fotografía, planimetría y montaje. Finalmente, trataremos de explorar aquellos puntos en común y las posibles causas en relación al cine de autor en Taiwán, tratando de establecer conexiones con el cine de los países incluidos en el *East Asian Cinema*. A través del estudio de la obra del cineasta no solo nos adentramos en la génesis de su estilo creativo, sino que también nos permite acercarnos a las tendencias creativas del cine emergente taiwanés y del este de Asia.

3. Resultados

La obra de Chung Mong-hong no puede entenderse sin contextualizar al autor. Oriundo de Pingtung (Taiwán), estudió en la Universidad Nacional Chiao Tung y posteriormente realizó un máster en Producción Cinematográfica en el Art Institute de Chicago, USA. Es un realizador muy conocido para la industria publicitaria, lo que en cierto modo le granjea cierta independencia creativa. Sus elecciones temáticas y estilísticas presentan una coherencia a lo largo de su filmografía. Además, no existe un gran cuerpo de estudios sobre su filmografía, y los publicados hasta la fecha son en lengua inglesa o en chino, con lo que esta investigación se plantea como el inicio de su estudio en el ámbito de la academia en España y Latinoamérica.

En la búsqueda de literatura que aborde el estudio de la obra de Chung Mong-hong se han encontrado tres tesis de máster, una en inglés escrita por Wei-Fang Chang y dirigida por Ivy I-chu Chang titulada *Unbomeliness at Home: The Uncanniness, Liminality, and Belatedness in Chung Mong-Hong's Films* (2013) y dos escritas en chino: *Wasteland Consciousness and Uncanny Atmosphere in Works of the Auteur Director Chung Mong-Hong*, escrita por Wan-Ting Cheng y dirigida por Chi-Ying Yu (2017) y *A Study on Mong-Hong Chung's Movie*, escrita por Xu Shengnan y dirigida por Sun Wei Chuan (2019), de la National Chiao Tung University, Hsinchu, Taiwán; de la Universidad de Qinghua en Beijing, y de la Nanjing Normal University de Jiangsu.

Además se han encontrado también 6 artículos breves sobre la obra del director. Todos ellos identificados en la base de datos China Academic Journal Electronic Publishing House (<http://www.cnki.net>): *Sombras en el sol: un estudio de la narrativa espacial de A Sun* (阳光下的阴影:《阳光普照》空间叙事研究) (樊姝彤/Fán shū tóng, 2020); *Post-Industrial Gótico/Poético y "Cine Lento"* (后工业哥特/诗意与“慢电影”) (美张泠/Měi zhāng líng, 2015); *Exploración del diseño y la colocación de personajes en las películas de Zhong Meng-bong* (探索钟孟宏电影中的网状角色设计与搭配) (杨麒超/Yáng qí chāo, 2018); *Sobre la desolación en las obras de Zhong Meng-bong* (论钟孟宏作品中的荒) (胡雪梦/Hú xuě mèng, 2012); *Geografía metropolitana y movilidad urbana en Taipei: un estudio de la película 'Parking'* (台北的都会地理与都市流动—电影《停车》研究) (黄诗娴/Huáng shī xián, 2017) y *Un breve análisis de los estilos cinematográficos de Zhong Meng-bong* (钟孟宏电影风格浅析) (叶婷婷/Yè Tíng Tíng, 2021), publicado en el volumen 2021(1) de la revista 声屏世界/Shēng bǐng shìjiè (Mundo de la Pantalla y Sonido).

3.1 Temáticas en la obra de Chung Mong-hong

Desde el enfoque de la reflexión que parte de las experiencias vitales del autor, las temáticas de Chung Mong-hong reflexionan sobre la cotidianidad de la clase media, la diversidad a la que se enfrentan y cómo gestionan la ansiedad existencial y la crisis moral y emocional los individuos corrientes, inmersos en el acelerado proceso de modernización de las sociedades contemporáneas. Junto con directores como Lin Shuyu, Wei Desheng y Chen Zhengdao aborda estos temas. Chung Mong-Hong, inscrito en la tradición de Yang Teh-Chang, al menos esto es lo que la mayoría de críticos taiwaneses consideran, aplica un realismo rozando lo grotesco y lo ominoso en su lenguaje para tratar historias de gente corriente a través de los que refleja la devastación social y la crisis espiritual de la sociedad taiwanesa actual.

En *Godspeed* (2016) emplea la violencia y una representación particular de la muerte junto al tratamiento de las emociones familiares y la ansiedad espiritual de la clase media. En *Parking* aborda el tema del desempleo y la inestabilidad económica de las nuevas generaciones y el desarraigo, también presente en *The Fourth Picture*, en la figura del conserje que huye después que su familia muriera en el accidente aéreo de Shanghai, mientras que el pequeño Xiao Xiang está perdido y solo tras la muerte de su padre, siendo un infante desprotegido entre unos adultos también desconcertados. Al igual que algunos actores y actrices intervienen y repiten en varios de los metrajes y sus narrativas, los personajes que interpretan, aunque diferentes, mantienen algunos rasgos, como es el caso del personaje de Nadeau, que aparece en *The Fourth Portrait*, en *Parking* y en *Godspeed*, lo mismo ocurre con Daley. El taxi es un símbolo que el autor utiliza como medio de expresión de la soledad y el merodeo y que también es una constante en todos sus metrajes, apareciendo en los filmes *Parking*, *Godspeed* y *A Sun*. La violencia y la sangre sin titubeos es otra de las características temáticas de la obra de Chung Mong-Hong, presente en la escena inicial de *A Sun*, en el asesinato que comete el personaje del padre de A-Ho, o las diferentes secuencias sangrientas que articulan en *Parking* el retrato de la violencia existencial de Taipei. El humor negro es otro de los sellos clave de la filmografía del autor, que construye con éxito gags cómicos y chistes visuales con escenas como la de la cabeza de pescado que cae en el lavabo del cuarto de baño en *Parking*, el momento en *A Sun* en el que el padre de A-Ho es amenazado con llenar de heces todo el campo de prácticas de la escuela de conducir donde trabaja o la escena de *Godspeed* en la que Lao Xu (老許) y su cliente del taxi paran en un funeral para aprovecharse y conseguir comida y bebida y terminan siendo chantajeados. Como establece Yè Tíng Tíng, “Las películas de Chung Mong-hong tienen una fuerte impronta autoral y siempre tratan sobre el amor. Los personajes marginales están oprimidos por la vida, casi siempre en la sombra, pero todavía hay momentos de sol” (2021, p. 39).

La identidad Taiwanesa se establece como el *core* discursivo en toda su obra, combinada con la conciencia local y el estado espiritual del hombre contemporáneo, apoyándose siempre en el juego de contrastes y contrarios. Sin lugar a dudas sus temas son constantes y coherentes, abordándolos desde una perspectiva única, centrando sus historias en las personas marginadas de la sociedad y su impotencia, la gente corriente y su frustración ante los pro-

cesos de modernización social contemporáneos. La familia es recurrente en todos los filmes del director, en línea con la identidad nacional. En *Parking*, la familia está presente por su ausencia, a través del conjunto de habitantes que pueblan su relato y su ausencia emocional que responde a una familia incompleta, Chen Mo cuyo coche se queda bloqueado, el barbero manco, la prostituta que ha llegado a Taiwán desde China, el sastre de Hong Kong, todos ellos atienden a este perfil. En *The Fourth Portrait*, Xiao Xiang ha quedado huérfano, otra familia incompleta que, a pesar de reencontrarse con su madre, la inestabilidad de esta y su padrastro, quien ha asesinado a su hermano, responden de nuevo a una familia descompuesta, como en el caso de *A Sun*, una familia que aparentemente está completa de puertas para fuera, pero nada más lejos de la realidad queda amputada tras el suicidio del hermano mayor y el encarcelamiento del pequeño A-Ho. En *Soul*, A-Chuan crece pensando que su madre fue asesinada por su padre, siendo esta la razón principal por su odio hacia su progenitor y la representación de nuevo de la ruptura familiar. En *Godspeed* también se alude a la familia, tanto desde la perspectiva del taxista Lao Xu, que revela su verdadera indiferencia por su familia y el desprecio que sufre por parte de su suegra y su mujer, como la relación de Nadou con su padre. Algunos teóricos interpretan esta preocupación por la familia incompleta como una expresión del trauma histórico que ha caracterizado al cine taiwanés. La construcción y deconstrucción del padre es un tema relevante en el cine taiwanés, y en la filmografía de Mong-Hong parte de la ausencia o muerte del progenitor. En este sentido, el cuidado y el afecto son temas transversales vertebrados desde las relaciones de parentesco padre-hijo como núcleo narrativo, una constante presente tanto en el cine del autor como en el cine taiwanés. Esta cuestión se observa en la relación del taxista con Nadou en *Godspeed*, en el origen de la trama en *The Fourth Portrait*, en el núcleo narrativo de *A Sun*, y en la ruptura entre padre e hijo en *Soul*.

3.2. Cuestiones formales en la obra de Chung Mong-hong

3.2.1. Factura de la imagen y fotografía

Las imágenes de Chung Mong-hong se caracterizan por su frialdad y crudeza, planos largos y montajes en clave metafórica forman el estilo único del autor. La estilización de la luz en las películas del director taiwanés está influenciada por el cine negro clásico, iluminación en clave baja propiciando fuertes sombras y contrastes con los elementos de la puesta en escena. Podemos hablar de una iluminación anti tradicional, con sombras muy definidas, fusionando luz principal y luz secundaria. Existe un uso frecuente de escenas nocturnas, rasgo del cine negro que da lugar al uso de iluminación artificial, lo que permite un tratamiento lumínico y de color muy particular en la obra de Chung Mong-hong. Por ejemplo, en *Parking* la narración comienza al atardecer y termina a altas horas de la noche, con un realismo y una dominancia de azul en la imagen que dan como resultado un tratamiento lumínico estilizado. En *Soul*, las actividades del anciano se desarrollan en las profundidades de la montaña, por la noche, con una luz tenue y la pesada masa de oscuridad que aportan un aspecto ominoso a la imagen.

Del mismo modo, en la escena inicial de *Godspeed*, el teatro está completamente a oscuras, únicamente iluminado por una antorcha sostenida por uno de los traficantes tailandeses, escondiendo los personajes en la oscuridad de la profundidad de campo para conseguir un efecto perturbador. En *The Fourth Portrait*, la luz es empleada para retratar la luz y la sombra de la existencia humana. A través de luz natural y en espacios abiertos y exteriores, aprovechando los cielos cubiertos para generar una luz suave y difusa, que se tiñe de oscuridad dotando de un peso visual a las composiciones paisajísticas y a contraluz, como en la escena en la que Xiao Xiang camina con el conserje que ha ido a visitarlo a casa de su madre y su padrastro. En *Soul* emplea luces verticales y cenitales, como en la escena inicial. Los paisajes y bosques con niebla es otra de sus características, pues en todos y cada uno de los metrajes existe un tratamiento lumínico con el que parece estar nublado, la luz siempre está oculta detrás de las nubes, jugando con las composiciones de sombras y cielos nubosos, algo que se identifica en la película *A Sun*, por ejemplo, en la escena al final del metraje, en la que el matrimonio sube paseando a la montaña y desde la parte más alta se enfrentan en una catarsis de revelación de secretos bajo la luz del sol y juegos de contraluz.

La paleta cromática también tiende a la oscuridad y a una reproducción del color saturada, evitando el sol directo y con colores que propician la construcción de una atmósfera más oscura y sombría. Esto es combinado con escenas en las que el brillo de los colores se reduce para dotarlos de una tonalidad gris. Su atracción por el azul se muestra en algunas escenas de *Parking* y en *The Fourth Portrait*, en homenaje directo al azul de Kieslowski. Además, en *Parking* y *Godspeed*, el rojo se limita, encontrándose en espacios reducidos. Finalmente, el uso del negro y el verde son empleados para completar de generar la experiencia de lo ominoso.

En cuanto a la composición del encuadre, estos se inundan de retratos fotografiados y de reflejos a través de espejos y cristales de ventanas, persiguiendo una representación simbólica de una identidad fragmentada, el uso de puertas y ventanas para encerrar a los personajes, creando una atmósfera deprimente y solitaria dentro de la imagen; al mismo tiempo, se incorporan el uso de espejos en el cuadro para sugerir la división de los personajes, y a su vez junto a las ventanas aportan un nivel de punto de vista testimonial en el espectador, que de manera íntima observa a través de estos elementos la acción del personaje en su espacio personal. También los utiliza en sus composiciones para separar a los personajes del fondo o para dividir a dos personas, por ejemplo, madre e hijo en *A Sun* mientras comparten encuadre en un momento de intimidad familiar.

Los encuadres de las puertas, las ventanas y los pasillos dan una sensación de opresión y desolación al cuadro, pero también aportan estabilidad compositiva, con la que el autor juega a través de los movimientos de cámara. El director suele mover la cámara partiendo de un encuadre equilibrado y resultando en diversas formas inestables, desequilibrando la composición inicial. Los objetos a su vez se aprietan en primera línea de la escena potenciando las figuras y separando las personas en el mismo encuadre como modo de mostración de la distancia interpersonal, la otredad. El reflejo en el espejo como examen y evaluación del yo.

3.2.2. Planimetría y montaje

Una de las principales marcas enunciativas de Hou Hsiao-hsien es el uso de planos largos. Los autores y cineastas del Nuevo Cine Taiwanés adoptaron largas duraciones de plano combinándolas con la profundidad de campo y el uso de lentes fijas durante el rodaje para dotar al registro de una mayor carga de realidad, un estilo más realista (Sun/孙, 2008) que caracteriza el movimiento cinematográfico taiwanés. Chung Mong-Hong, heredero de Hsiao-hsien y del Nuevo Cine Taiwanés, adopta este recurso expresivo para mostrar la desolación de la sociedad desde la barrera, presentado un estilo grotesco pero realista y personal, como se puede observar en los primeros planos de Xiao Xiang en *The Fourth Portrait* o el primer plano fijo de A-chuan y la sombra de su padre mientras conversan al final de *Soul*. Los planos en los metrajes de Chung Mong-hong están diseñados para potenciar el *storytelling* y la expresión de los temas y conflictos que aborda la cámara, añadiendo ligeros movimientos que de un modo sutil añaden dinamismo a la quietud.

Chung Mong-hong no abusa de los planos largos y fijos, usándolos ocasionalmente de manera particular, tratando siempre de completar la composición con los personajes por ejemplo dentro de un coche en movimiento, registrando el plano lateralmente mientras la cámara realiza un seguimiento. De este modo, el fondo va cambiando en un ritmo pausado, como si un pergamino se abriera lentamente, y a medida que se despliega, el tiempo pasa lentamente y el espacio cambia gradualmente, lo que hace que la película sea más atractiva para el espectador, al tiempo que mantiene la integridad del registro, y da a la imagen un significado más rico.

En cuanto al montaje, el autor experimenta con montajes paralelos (*Godspeed*) y montajes de contraste (*Parking*), aportando una lectura múltiple. Se interesa por crear una narración concisa, usando metáforas visuales y generando diversas connotaciones en su discurso. Los planos largos los emplea para las reflexiones desde el plano realista, las metáforas las aplica a partir de la yuxtaposición de planos en montaje que abordan su preocupación por la existencia humana y el plano espiritual, pero contrarrestándolo con un enfoque humorístico en clave de absurdo.

3.2.3. Cine de autor en el East Asian Cinema, evolución y conexiones

El enfoque del cine de autor establece la necesidad de que el cineasta vuelque sus experiencias en sus metrajes, y que estos aborden ideas y reflexiones sobre esas vivencias propias del autor. En este sentido Chung Mong-hong otorga a su experiencia y vida cotidiana un rol principal en su práctica cinematográfica, relacionando no solo su experiencia personal sino también el contexto histórico y social en el que se desarrolla. En sus imágenes, el desasosiego de los individuos corrientes en el rápido proceso de desarrollo y modernización es una constante, que contrasta por ejemplo con las imágenes cálidas y serenas de la mirada

de Yang Teh-chang, o con las tomas largas y fijas de Hou Hsiao-hsien. En contraposición, Chung Mong-hong usa planos largos, pero en movimiento, combinados con el parpadeo a negro de la pantalla, recurso este característico de su estilo único con el que genera movimiento en la quietud. El hecho de que Mong-hong sea el director, guionista y director de fotografía de su filmografía, a pesar de que esta no sea demasiado extensa, así como el estilo coherente y de temática constante vinculan al autor a la teoría del cine de autor promovida por Truffaut y otros cineastas europeos. Esta perspectiva se observa en otros cineastas del cine del este de Asia, como es el caso de Hirokazu Koreeda (Japón), quien también es el director, guionista, productor y montador de la mayor parte de su filmografía o Park Chan-wook (Corea del Sur), quien también dirige y guioniza casi toda su filmografía además de producir algunos de sus títulos.

En cuanto a la evolución, en relación al cine taiwanés, como ya se indicó, a partir del 2008 resurge con un grupo de directores que retoman el testigo del Nuevo Cine Taiwanés y se unen a sus predecesores. Estos directores son Yi Zhiyua, Wie Desheng, Yang Yazhe, Niu Chengze y Chung Mong-hong, denominado como la generación Taiyang por Jiao Xion-ping, son herederos de Yang Teh-chang y Hou Hsiao-hsien, así como de Ang Lee y Tsai Ming-liang. A pesar de que los nuevos cineastas hayan roto las fronteras entre las categorías artísticas y comerciales, la relación con los cineastas del Nuevo Cine Taiwanés y de la nueva generación de cineastas del este de Asia es ineludible.

Respecto a los cineastas del Nuevo Cine Taiwanés, Taipei se erige como lienzo y configuración espacial de sus obras, situándola en diferentes contextos históricos, con la constante de retratar la ciudad desde un enfoque documental, por ejemplo la representación de Taipei desde finales de la década de 1950, como puede observarse en la filmografía de Yang Teh-chang (Edward Yang), en películas como *That Day, on the Beach* (海灘的一天/Hai tan de yi tian, 1983) *Mahjong* (麻將/Májiàng, 1996) o *Yi Yi* (一一/Yī Yī, 2000), aunque esta última pertenezca a principios del XXI, en las que se incluyen como temáticas clave las relaciones interpersonales y las emociones familiares, usualmente con finales abiertos. La alienación del individuo es otra de las constantes que se traspasa a la nueva generación, siendo una temática clave en la obra de Chung Mong-Hong. El espacio juega un papel principal, mientras que la tendencia gira en torno a poner el valor el territorio e intentar disipar la ansiedad del espectador, en Chung Mong-hong la ansiedad es un elemento omnipresente y los espacios permanecen en silencio como la representación espacial en *The Fourth Portrait* o el parque de atracciones en decadencia de *Godspeed*, espacios desolados que contrastan con la construcción de Taiwán de la generación anterior, en la que Yang Teh-chang o Hou Hsiao-hsien, como cineastas que nacieron durante la transformación económica del país y vivieron la revolución urbanística de finales del XX, cuya visión partía más de la necesidad de transformar la concepción de la identidad propia y la construcción de Taipei como símbolo y centro cultural. En este sentido, a diferencia de la generación anterior, que buscaban las raíces de Taiwán en el patrimonio cultural de la madre patria, la nueva generación de cineastas se focaliza en la ciudad moderna, en el paisaje urbano, forjando metrajes vinculados a la aceleración global económica de principios del XXI y los diferentes cambios del panorama político. Esta tendencia se observa no solo en Taiwán y sus producciones cinematográficas

sino también en las del resto de países del este asiático.

La búsqueda de la identidad de Taiwán y la ciudad de Taipei y de sus ciudadanos es una constante, pero en la nueva generación la perspectiva difiere en tanto que la anterior construyó la identidad de Taiwán y la representación local y, a partir de estas se produce la liberación de la representación histórica para evolucionar a la representación singular del individuo y la ciudad contemporáneos. No obstante, existe un nexo de conexión en el tratamiento de la desilusión y la alienación como expresión común tanto en la filmografía de Chung Mong-hong como en la de Yang Teh-chang (Edward Yang).

4. Discusión y conclusiones

Uno de los primeros conflictos presentes en la práctica cinematográfica de Chung Mong-hong es el que genera la voluntad del autor frente a la comercialización y monetización de las producciones. La teoría del cine de autor nace en Europa para contrarrestar el modelo de producción de Hollywood y su monopolización de la industria a nivel global. En este sentido, existen un grupo de cineastas del cine taiwanés y del este de Asia que apuestan por el arte y la reflexión en sus metrajes, quedando más cerca del cine de autor europeo que del *star system* de Hollywood, a pesar de que el autor objeto de estudio trata de encontrar un equilibrio entre ambos. Este equilibrio no está reñido, ya que en la obra de Chung Mong-hong se demuestra la posibilidad de experimentar para poder generar obras que satisfagan a todos los públicos, desde el más exigente al menos, hibridando los géneros, las estrategias de sistema de estrellas y aportando capas de reflexión y crítica en mayor o menor profundidad para la gran diversidad de espectadores, proporcionando un éxito tanto ideológico como comercial capaz de hacer sostenible la práctica cinematográfica profesional de estos autores concienciados con su tiempo.

La estrategia de la coproducción es también un aspecto que propicia la conexión y la aparición de tendencias comunes en la industria cinematográfica del este asiático. Ya a finales del siglo XX Taiwán comienza a coproducir con China. Según la Corporación de Coproducción Cinematográfica de China, cada año se estrenan en el continente unas 40 coproducciones, que son más del 60% de la taquilla de las películas nacionales. Taiwán es en este sentido la segunda región de coproducción con China continental, superada sólo por Hong Kong. La coproducción es una tendencia del *East Asia Cinema*, que además produce el caldo de cultivo para la interconexión y aparición de tendencias formales y estrategias comunes. Pero estas coproducciones no se dan sólo entre los países de esta zona, sino que también se llevan a cabo con otros países de Asia o Europa, como el filme *Moneboys* (C.B. Yi, 2020) coproducida por Taiwán, Austria, Francia y Bélgica, que fue seleccionada en la sección *Un Certain Regard* en la 74 edición del Festival Internacional de Cine de Cannes en 2021.

Las películas de Chung Mong-hong beben del cine negro clásico estadounidense en cuanto al tono narrativo y el punto de vista. Comparte también el uso de la violencia y el gore con acciones violentas repentinas y uso de imágenes sangrientas, pero en realidad la verdadera crueldad y dureza que desea contar y transmitir no está en estas acciones y eventos sino entre líneas, la violencia que expone el autor no se enuncia en el plano visual. La violencia invisible de la mente es omnipresente, por ejemplo, en el momento en el que el padre de Xiao Xiang muere, en *The Fourth Portrait*, al principio prácticamente del metraje, y el joven se ve obligado a vivir solo durante un periodo de tiempo, esa es la verdadera violencia extrema de las películas de Mong-Hong. La muerte es un elemento constante en toda su filmografía y además es otra de las tendencias comunes del *East Asian Cinema*, retratada de un modo u otro, sumada a la furia y el ensañamiento no solo en la forma de engendrar daño físico sino en la violencia de las relaciones entre las personas en la sociedad moderna, la frialdad y la distancia de estas interrelaciones familiares y entre individuos.

A nivel formal, el entusiasmo por el encuadre en la composición como el uso de imágenes en espejo, combinados con una iluminación altamente diseñada con colores intensos y saturados, generan un estilo distintivo del autor que además sirve de canal de expresión de los personajes y sus reflexiones internas. A este estilo visual se aproximan desde diversas perspectivas diferentes autores del este de Asia, impregnando el plano visual con una factura distintiva en sus producciones audiovisuales, como es el caso de *Moneyboys*, dirigida por C.B Yi, también presente en el tratamiento del color y en concreto del rojo en el ya clásico metraje *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai. Otra característica es la existencia en sus películas de un cambio espacial narrativo desde la urbe al medio rural mientras los personajes se enfrentan a sus dificultades. Esta dicotomía ha sido constante en las representaciones del cine taiwanés. Además, en los filmes de Chung Mong-hong la representación de la familia, tendencia temática del cine del este de Asia y Taiwán, se encuentra reflejada desde la superficie de las más ordinarias, familias de gente común, normal y corriente, pero que en su interior presentan un esperpento surrealista. La relación entre el padre y el hijo es un tema recurrente en el cine taiwanés, en el que se observa una evolución de la figura del padre de la sociedad agrícola a la de una sociedad industrializada. En la filmografía de Mong-hong el varón ocupa una posición central, pero su relación con el hijo está alienada y enrarecida en una distancia que debe ser recuperada, una sutil metáfora de la identidad cultural de Taiwán en relación a sus conflictos históricos.

5. Bibliografía

Arbeláez-Campillo, D., Villasmill Espinoza, J. J., Bahamón-Rojas, M. J. y Parra Contreras, R. A. (2021). Reflexiones filosóficas sobre el juego del Calamar -Squid Game- serie de Netflix. *Revista de filosofía*, 38(99), 304-315.

Benítez Báez, J. E. (2020). El Nuevo cine taiwanés y sus personajes femeninos urbanos: retratos socio-históricos y arquetipos. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, (15), 10-23.

Expansión. (2021). Corea del Sur: Economía y demografía. *Datosmacro.com*. Recuperado el 24/01/2022 en <https://bit.ly/2QrYcCe>

I-chu Chang, I. (2019). *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*. Palgrave Macmillan Singapore. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-3567-9>

Korstanje, M. E. La Violencia en el Capitalismo Mortuorio: de los juegos del hambre al juego del Calamar. *Nº 32Violencia/s Actuales*, 116.

Martínez-Cano, F. J. (2021). Manifestar lo invisible. Práctica cinematográfica queer y trans en China. En F. J. Martínez Cano, N. Cuenca y M. P. Rodríguez Pérez (Eds.), *Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género. Comunicación, educación, historia y sexualidades* (pp. 45 – 59). Editorial Fragua.

Qí Chāo, Y. 杨麒超. (2018). *Exploración del diseño y la colocación de personajes en las películas de Zhong Meng-hong* - 探索钟孟宏电影中的网状角色设计与搭配. *电影文学*, (23), 79-80.

Ritzer, G. (2003). Rethinking globalization: Glocalization/globalization and something/nothing. *Sociological theory*, 21(3), 193-209.

Robertson, R. (2018). *Glocalization. The International Encyclopedia of Anthropology*, 1-8.

Roudometof, V. (2016). *Glocalization: A critical introduction*. Routledge.

Ruiz, I. (2015). Taiwan Black Movies (台灣黑電影), Realismo Social en el cine taiwanés. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, (06), 139-159.

Shī Xián, H. 黄诗娴. (2017). *Geografía metropolitana y movilidad urbana en Taipei: un estudio de la película 'Parking'* - 台北的都会地理与都市流动——电影《停车》研究. *文化艺术研究*, (04), 112-119.

Shū tóng, F. 樊姝彤. (2020). *Sombras en el sol: un estudio de la narrativa espacial de A Sun* - 阳光下的阴影:《阳光普照》空间叙事研究. *电影文学*, (20), 102-105.

Shuk-Ting, Y. (2009). The early development of East Asian cinema in a regional context. *Asian Studies Review*, 33(2), 161-173.

Smith, M. (2007). *Glocalization. The Blackwell Encyclopedia of Sociology*.

Sūn W. C. 孙慰川. (2012). Cine taiwanés contemporáneo 1949-2007 - 当代台湾电影:1949—2007. 南京师范大学文学院学报, (04), 189.

Tíng Tíng, Y. 叶婷婷. (2021). *Un breve análisis de los estilos cinematográficos de Zhong Meng-hong* - 钟孟宏电影风格浅析. 声屏世界, (01), 38-39.

Truffaut, F. (1954). *A certain tendency of the French cinema. Cahiers du Cinema*, 31 J, (pp. 224-235). na. <https://bit.ly/3NIjtC1>

Udden, J. N. (2007). This Time He Moves! The Deeper Significance of Hou Hsiao-hsien's Radical Break in Good Men, Good Women.

Wang, G. C. H. (2012). No Signs of Slowing Down: The Renaissance of Taiwanese Cinema. En A. Ferrer (Ed.), *Los Angeles Asian Pacific Film Festival Program Catalog* (pp. 24-29). Los Angeles: Visual Communications

Xuě mèng, H. 胡雪梦. (2012). *Sobre la desolación en las obras de Zhong Meng-hong* - 论钟孟宏作品中的荒原意识. 文教资料, (27), 182-184.

Yeh, E. (2014). Home is where Hollywood isn't: Recasting East Asian film industries. *Media Industries Journal*, 1(2). <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.212>

Zhāng Líng, M. 张冷. (2015). *Post-Industrial Gótico/Poético y "Cine Lento"* - 后工业哥特/诗意与“慢电影”——蔡明亮电影《郊游》中的废墟意象. 贵州大学学报(艺术版), (03), 5-12. <https://doi.org/10.15958/j.cnki.gdxbyzb.2015.03.002>



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Francisco-Julián Martínez-Cano (2022): Tendencias del cine asiático. Análisis de la filmografía de Chung Mong-hong (鍾孟宏 / Zhōng Mèng-hóng), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (2), pp. 287 a 304. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1742