El Realismo Mágico en Mo Yan y Gabriel García Márquez: Un análisis comparativo de «Soaring (飞翔)» y «Un señor muy viejo con unas alas enormes»

Yasmim Cury da Rocha[1]
Magalys Fernández Pedroso[2]
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo general presentar un análisis comparativo entre el cuento *Soaring* (飞翔), del escritor chino Mo Yan, y *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Gabriel García Márquez, desde la perspectiva del realismo mágico o real maravilloso. El término realismo mágico fue creado por el crítico de arte alemán Franz Roh, en 1925, para caracterizar una tendencia en la pintura moderna que combinaba la objetividad realista con elementos fantásticos y sobrenaturales naturalizados en la vida cotidiana (Roh, 2016). Posteriormente, el concepto fue apropiado por los estudios literarios latinoamericanos y, más recientemente, pasó a aplicarse también a la literatura china, especialmente en la obra de Mo Yan, cuya producción narrativa articula tanto lo insólito como lo real en un contexto social e histórico específico (Florea, 2021; Tang, 2015).

La América Latina, a lo largo del siglo XX, estuvo marcada por diversas formas de autoritarismo político y de resistencia cultural, expresadas en experiencias históricas como las dictaduras militares en Brasil, Chile, Argentina, Colombia, Perú, Nicaragua, Guatemala y El Salvador. A partir de este escenario, las manifestaciones literarias latinoamericanas buscaron comprender las particularidades sociopolíticas e identitarias del continente, elaborando una estética propia de representación de lo real. Esta vertiente, que unió lo cotidiano y lo extraordinario, pasó a identificarse como realismo mágico, convirtiéndose en una de las expresiones más singulares de la literatura del continente.

[1] Yasmim Cury da Rocha – Estudiante de Grado en Letras Portugués/Español, Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). yasmim.cury.rocha@letras.ufrj.br
[2] Magalys Fernández Pedroso – Doctoranda del Programa de Posgrado en Literaturas Hispánicas y Profesora Sustituta de Literaturas Hispánicas en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). magalysfernandez@letras.ufrj.br

Lo que caracteriza lo insólito, según la tradición crítica, es la irrupción de lo inexplicable en el seno de la vida común. Se trata de una intromisión súbita del misterio en el marco de la realidad, que rompe la estabilidad de las leyes conocidas. Para Roger Caillois, citado por Todorov (Todorov, 1975: 32), «*todo lo fantástico es ruptura del orden establecido, irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana*». Así, el texto exige del lector la suspensión de la incredulidad y lo invita a considerar el universo de los personajes como un mundo de criaturas posibles que se ven confrontadas con lo inadmisible. El cuento, por tanto, debe evaluarse a partir de la intensidad emocional que provoca en el lector. Como observa Lovecraft, citado por Todorov (Todorov, 1975: 40), «*un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror ante la presencia de mundos y poderes insólitos*». Esta dimensión emocional y simbólica desafía las fronteras entre lo real y lo sobrenatural y constituye la base estética que orienta tanto el realismo mágico latinoamericano como las expresiones chinas contemporáneas de lo maravilloso, abriendo así espacio para un diálogo comparativo entre las obras de García Márquez y Mo Yan.

1. SOBRE LOS AUTORES

La literatura del realismo mágico, en la multiplicidad de sus manifestaciones, está profundamente marcada por las trayectorias personales y culturales de sus autores. La comprensión de los orígenes de Mo Yan y Gabriel García Márquez permite reconocer de qué manera experiencias históricas, geográficas y simbólicas distintas convergen en la creación de universos ficcionales autónomos y, al mismo tiempo, universalmente reconocibles. Ambos comparten el interés por la oralidad, las creencias populares y la intersección entre lo real y lo sobrenatural, aspectos que definen no solo sus obras, sino también el modo en que conciben la función del escritor en contextos de transformación social.

Mo Yan, seudónimo de Guan Moye (管谟业), nació en 1955, en la provincia de Shandong, en China. Reconocido como uno de los principales escritores contemporáneos chinos, eligió el seudónimo «Mo Yan», que significa literalmente «no hablar», como un gesto de cautela y prudencia durante el período de la Revolución Cultural. Hijo de campesinos, interrumpió sus estudios de forma temprana y trabajó en el campo; esta experiencia fue lo que lo acercó a las narraciones orales y a los mitos populares de su región. En su discurso pronunciado con motivo de la recepción del Premio Nobel de Literatura, en 2012, el autor recuerda que su formación literaria estuvo moldeada por historias contadas en espacios cotidianos, como los campos, los establos y el cálido *kang* de sus abuelos, lugares donde escuchaba «*tales of the supernatural, historical romances, and strange and captivating stories, all tied to the natural environment and clan histories*» (Mo Yan, 2012). Estas narraciones, arraigadas en la tradición popular, configuraron su percepción del mundo y su estética narrativa, marcada por la fusión entre lo maravilloso y lo real.

En otro momento de su discurso, Mo Yan afirma haber sido, en la infancia, un teísta, convencido de que «*all living creatures were endowed with souls*» (Mo Yan, 2012), revelando la dimensión espiritual que atraviesa su obra y confiere vida simbólica a la naturaleza y a los seres no humanos. Este pensamiento se refleja en novelas como *Sorgo rojo* (1986), en la que el escenario rural de China asume un papel activo en la construcción de sentidos y emociones. En 1984, el autor ingresó en la Academia de Artes del Ejército Popular de Liberación, bajo la orientación del escritor Xu Huaizhong, período en el que elaboró cuentos y novelas cortas fundamentales, como *Autumn Floods, Dry River* y *The Transparent Carrot*. En este contexto, Mo Yan menciona la influencia de William Faulkner y de Gabriel García Márquez en su formación, describiéndolos como «*a pair of blazing furnaces*» ante los cuales él mismo era «*a block of ice*», metáfora que expresa la necesidad de reconocer sus influencias sin disolverse en ellas. Según el autor, «*one writer influences another when they enjoy a profound spiritual kinship, what is often referred to as 'hearts beating in unison'*» (Mo Yan, 2012).

Gabriel García Márquez (1927–2014), por su parte, nació en Aracataca, pequeña ciudad del norte de Colombia, situada entre las montañas y el mar Caribe. Creció al cuidado de sus abuelos maternos, cuya influencia fue determinante para su sensibilidad literaria y política. Su abuelo, coronel retirado de las guerras civiles colombianas, representaba para el autor el vínculo entre la memoria histórica y la experiencia personal. Estudió en colegios jesuitas e inició la carrera de Derecho, que abandonó para dedicarse al periodismo. En 1954 fue enviado a Roma como corresponsal de un periódico colombiano y, desde entonces, vivió en diversas ciudades, como París, Nueva York, Barcelona y Ciudad de México, en un exilio que contribuyó a ampliar su perspectiva cosmopolita. De acuerdo con el registro biográfico oficial del Comité Nobel, García Márquez es un escritor cuya obra «*combina lo fantástico y lo real en un mundo poéticamente rico*», siendo su ficción profundamente arraigada en las tradiciones populares del Caribe y en la crítica a las estructuras políticas y sociales de América Latina (Márquez, 1982).

En obras como *Cien años de soledad* (1967) y El amor en los tiempos del cólera (1985), el autor consolidó un estilo en el que lo insólito se manifiesta con naturalidad, rompiendo la frontera entre lo real y lo sobrenatural. Esta fusión se sostiene mediante un lenguaje simbólico que refleja la herencia de la oralidad y la cosmovisión latinoamericana, marcada por tensiones históricas, dictaduras y resistencias. La universalidad de su literatura reside precisamente en su capacidad para transformar lo local en arquetípico, proyectando las experiencias de América Latina hacia el imaginario mundial.

Al observar a Mo Yan y a García Márquez, se advierte una profunda convergencia estética y temática: ambos construyen espacios ficcionales autónomos, Gaomi del Nordeste y Macondo, que funcionan como microcosmos de sus respectivas culturas. En ambos, lo real y lo sobrenatural se confunden, la historia se convierte en mito y la memoria colectiva asume un papel estructurante. Aunque proceden de tradiciones literarias distintas, la china y la latinoamericana, los dos autores

comparten la convicción de que la ficción es una forma de traducir las contradicciones de lo humano y de resistir al olvido. El realismo mágico, en este sentido, surge no solo como un estilo narrativo, sino como un gesto de preservación simbólica de aquello que el tiempo y la historia tienden a silenciar.

2. EL REALISMO MÁGICO EN EL CONTEXTO CHINO VS EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

El estudio del realismo mágico se revela especialmente pertinente en la contemporaneidad, ya que se trata de un movimiento literario reciente, aún en proceso de consolidación teórica y de diferenciación respecto de lo real maravilloso, concepto de contornos próximos, pero procedente de otro horizonte cultural. De manera general, el realismo mágico puede entenderse como un proceso de autenticación de la literatura hispanoamericana que, al romper con los paradigmas narrativos europeos, buscó afirmar una identidad literaria propia, anclada en las experiencias históricas, políticas y culturales de América Latina. A diferencia de la literatura producida en el Viejo Mundo, el realismo mágico latinoamericano no pretendía aislarse, sino proponer una nueva perspectiva de lo real, mostrando al mundo la existencia de una voz narrativa autónoma, capaz de contar su propia historia a partir de sus contradicciones y mitologías.

Este movimiento se fortaleció, sobre todo, entre las décadas de 1950 y 1970, impulsado por una confluencia de factores: la consolidación de un mercado editorial internacional, el prestigio de las obras de autores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Juan Rulfo, y el impacto político y simbólico de la Revolución Cubana, que situó a América Latina en el centro de la atención cultural de Occidente. El período, conocido como boom Latinoamericano, convirtió el realismo mágico en una estética reconocida globalmente. A través de ella, la literatura latinoamericana pasó a reflejar su propia historia de colonización, violencia y resistencia, transformando lo insólito en una vía de expresión de la memoria colectiva. Cómo observa la crítica, aunque el elemento de ruptura se manifieste en forma de irrupciones sobrenaturales, la realidad interna permanece inalterada, pues el elemento mágico no destruye la lógica del mundo narrado, sino que la amplía, revelando las zonas de invisibilidad de lo real y la pluralidad cultural del continente.

El impacto de esta estética traspasó fronteras y, en las últimas décadas del siglo XX, llegó a China, donde encontró un terreno fértil para el diálogo y la reinvención. Según Wang Xinyan (2014), la introducción de autores extranjeros como Kafka, Borges, Joyce, Faulkner y, principalmente, Gabriel García Márquez influyó decisivamente en una nueva generación de escritores chinos. Mo Yan, en particular, reconoce que el término «realismo mágico» utilizado inicialmente por el crítico de arte alemán Franz Roh (1925) para describir tendencias pictóricas y posteriormente incorporado a la literatura, pasó a representar, en la modernidad, una forma singular de retratar la realidad por medio de lo insólito. Para (Wang, 2014:

214), esta escuela literaria «*refleja la vida real en prácticas místicas y mágicas*», al insertar fenómenos sobrenaturales, personajes excéntricos y episodios fantásticos dentro de narrativas ancladas en sociedades concretas, transformando lo cotidiano político y social en un mito moderno, en el que «*lo mágico no es menos auténtico que lo real*».

En la China de los años 1980, el contacto con la literatura latinoamericana llevó a críticos y autores a repensar el lugar de la ficción en relación con la cultura y la historia. Conforme analiza (Wang, 2014: 215), la recepción de García Márquez provocó un cambio de paradigma ideológico: «*el ser humano pasó a ser comprendido, ante todo, en sentido cultural, lo que estimuló una reflexión profunda sobre la naturaleza humana y la memoria colectiva*». Esta influencia contribuyó al surgimiento del movimiento conocido como literatura de búsqueda de las raíces *Xungen Wenxue* (寻根文学), cuyo objetivo era restaurar el vínculo entre la literatura moderna y las tradiciones locales, mitos, leyendas, rituales y religiosidades ancestrales, quebrado por el realismo social del período posterior a la Revolución Cultural. Así, bajo el influjo del realismo mágico, los escritores chinos se liberaron de un marco moral y político rígido, abriéndose a la imaginación y a lo simbólico como formas legítimas de representar la realidad.

Mo Yan, principal exponente de esta vertiente, construye su realismo mágico con características orientales, fusionando la herencia folclórica y oral de la región de Gaomi, en la provincia de Shandong, con técnicas narrativas que evocan la ambigüedad y el humor ácido de García Márquez. De modo semejante a Macondo, aldea imaginaria que concentra el universo ficcional de *Cien años de soledad* (1967), el «Nordeste de Gaomi» funciona como un espacio simbólico que trasciende la geografía concreta, convirtiéndose en metáfora de la China rural y de su memoria histórica. Wang (Wang, 2014: 215) observa que Mo Yan, al «*sumergirse profundamente en el suelo de su aldea natal*», transforma historias orales transmitidas por generaciones en narrativas que oscilan entre lo real y lo mítico, componiendo «*una literatura nacida de las voces del pueblo, de la tierra y del imaginario campesino*».

La convergencia entre ambos autores se manifiesta también en la estructura narrativa y en la visión del mundo. Tanto García Márquez como Mo Yan utilizan elementos de humor sarcástico, crítica social e hibridez temporal, diluyendo fronteras entre vida y muerte, pasado y presente, sagrado y profano. En obras como *Hong Gaoliang Jiazu* (*O clã do sorgo vermelho*, 1986), *Fengru feitun* (*Seios grandes, quadris largos*, 1996) y *Wa* (*O sapo*, 2009), Mo Yan combina acontecimientos históricos, guerras, hambre y violencia política, con imágenes oníricas y grotescas, instaurando un discurso alegórico sobre la condición humana. O sea su escritura no busca el encantamiento de lo imposible, sino una forma singular de revelar la verdad de lo real, convirtiendo lo absurdo en una vía de conocimiento.

De este modo, puede afirmarse que el realismo mágico chino, representado por Mo Yan, no es una mera imitación del modelo latinoamericano, sino una rea-

propiación creativa que integra el imaginario oriental y el pensamiento simbólico local. Mientras que en América Latina el insólito emerge de la fusión entre mitos indígenas, catolicismo popular e historia colonial, en China nace del reencuentro con las tradiciones campesinas y espirituales silenciadas por el racionalismo moderno. Ambos, sin embargo, parten del mismo gesto: recuperar el poder del mito como forma de expresión de la realidad social. Así, el diálogo entre García Márquez y Mo Yan trasciende fronteras lingüísticas e históricas, revelando el realismo mágico como un paradigma transcultural, capaz de unir literatura y memoria, política e imaginación, Oriente y Occidente bajo una misma poética del asombro.

3. COMPARACIÓN ENTRE LOS CUENTOS

La lectura comparativa entre *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Gabriel García Márquez, y *Soaring* (2001), de Mo Yan, revela el modo en que el realismo mágico se reconfigura en contextos culturales distintos, el latinoamericano y el chino, manteniendo, sin embargo, un mismo impulso simbólico: el de tensionar la frontera entre lo humano y lo sobrenatural, entre lo natural y lo inexplicable, para desvelar las estructuras de poder, creencia y exclusión de cada sociedad. Mientras el cuento colombiano se estructura como una alegoría de la fe y de la hipocresía colectiva, el texto chino transforma lo insólito en denuncia de la violencia patriarcal y de la represión social, articulando ambos el elemento mágico como un espejo crítico de la realidad.

3.1. El motivo mítico del cuerpo alado

En «*Soaring*», de Mo Yan, el motivo del cuerpo alado adquiere un carácter liberador e insurgente. El personaje Yanyan, al ser perseguida por el marido y por la comunidad, «*repentinamente comenzó a planear en el aire, como un gran pájaro*» (Mo Yan, 2001/2011: 45). El vuelo, lejos de constituir un milagro divino, simboliza la ruptura de la mujer con las normas sociales y maritales, funcionando como metáfora del rechazo a la sumisión y a la moral patriarcal. Florea (Florea, 2021: 312) observa que Mo Yan recurre con frecuencia a la construcción de «*mujeres metamórficas, cuyos cuerpos desafían la estabilidad del realismo socialista y revelan tensiones sociales más profundas*».

Ya en García Márquez, el cuerpo alado pierde el brillo del mito y se degrada hasta la materialidad grotesca: «*Tenía alas grandes, sucias y medio desplumadas, que le daban un aire lastimoso de gallinazo viejo*» (Márquez, 1997 [1968]: 207). El ángel, figura tradicionalmente asociada a lo sagrado, es rebajado a la condición de carga y espectáculo. Como afirma Chiampi el realismo mágico latinoamericano «*transforma el mito en ruina cotidiana, ironizando su prestigio y evidenciando su fragilidad ante la realidad concreta*» (Chiampi, 1980: 35). Así, si en Soaring, el vuelo es un gesto de emancipación, ya en *Un señor muy viejo con unas alas*

enormes las alas denuncian la decadencia de lo trascendental y la banalización de lo divino.

3.2. Lo insólito naturalizado

En ambos cuentos, lo insólito se narra con naturalidad, como si no rompiera la lógica del mundo. En Mo Yan, el narrador describe el fenómeno de Yanyan sin expresar asombro: «*El poblado la miró boquiabierto, pero enseguida se organizó para capturarla*» (Mo Yan, 2011: 47). El acontecimiento sobrenatural es rápidamente absorbido por lo cotidiano, transformándose en amenaza para el orden. Lo extraordinario no es sagrado, sino encuadrado como anomalía social.

Del mismo modo, en García Márquez, la presencia del ángel, «*un viejo cubierto de barro y plumas*», se incorpora a la rutina del pueblo. El narrador relata: «*Al cabo de pocos días, el espectáculo del ángel desgreñado dejó de ser nuevo y entonces todos se aburrían*» (Márquez, 1997 [1968]: 208). El prodigio, que inicialmente provoca curiosidad y esperanza, se convierte en entretenimiento doméstico y comercio popular, simbolizando la capacidad de la sociedad para reducir lo extraordinario a banalidad y explotación.

3.3. Reacción colectiva: violencia y explotación

La reacción de la colectividad es un punto central en ambas narrativas. En *Soaring*, el pueblo interpreta el vuelo de Yanyan como una señal demoníaca y reacciona con violencia: «*El pueblo, creyendo que se trataba de un espíritu maligno, la persiguió con antorchas y piedras*» (Mo Yan, 2011: 47). La mujer que rompe con el papel de esposa sumisa es convertida en monstruo y en objetivo de una caza colectiva. Lo insólito, en este caso, expone el miedo social ante lo femenino autónomo y la brutalidad del control comunitario.

En *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, el ángel sufre un destino semejante: «*Lo acomodaron en un gallinero, y durante mucho tiempo le echaron de comer con las sobras, como si fuera un animal cualquiera*» (Márquez, 1997 [1968]: 208). El ser alado, que podría inspirar reverencia, es confinado, exhibido y explotado como una aberración. El cuento construye una alegoría del artista o visionario incomprendido, cuya diferencia es convertida en mercancía. En ambos casos, la reacción social oscila entre violencia y espectáculo, denunciando la incapacidad colectiva para lidiar con lo diverso.

3.4. Crítica social a través del cuerpo sobrenatural

En Mo Yan, el cuerpo sobrenatural de Yanyan es un campo de disputa entre deseo individual y coerción social. Su transformación en figura alada revela hasta

qué punto el cuerpo femenino es leído como un espacio de amenaza cuando escapa al control patriarcal, Tang (2015: 142) interpreta el vuelo como «*metáfora de la resistencia simbólica ante la violencia estructural del campo chino*». Así, el elemento mágico opera como una clave crítica que hace visible la opresión y la represión moral.

En el cuento de García Márquez, el cuerpo sobrenatural del ángel funciona como espejo de la hipocresía religiosa y social. El padre Gonzaga, al observar al anciano, concluye que «*los ángeles no comen ajos ni cebollas*» (Márquez, 1997 [1968]: 208), reduciendo lo sagrado a una lógica burocrática y ritualista. El ángel, sucio y silencioso, desafía el dogma y pone en evidencia la esterilidad de la fe institucional. Así como el pueblo transforma el milagro en comercio, la Iglesia transforma el misterio en sospecha, ambos incapaces de acoger lo extraordinario.

3.5. Diálogo con tradiciones míticas

Por último, ambos autores movilizan tradiciones míticas locales para reconfigurar el sentido de lo sagrado. Mo Yan incorpora ecos de la mitología china de las esposas pájaro y de los xian (仙), seres alados que trascienden lo humano (Birrell, 1993: 116). El mito de Jingwei, hija del emperador Yan que, tras morir ahogada, se transforma en pájaro e intenta llenar el mar con ramitas, resuena en la figura de Yanyan, cuya persistencia y transformación expresan la resistencia femenina frente a la destrucción:

> La hija del emperador Yan se ahogó en el Mar del Este. Entonces se transformó en el pájaro Jingwei. Este pájaro se parece a un cuervo, con pico blanco, garras rojas y marcas estampadas. Su canto es 'jingwei'. Lleva constantemente ramitas y piedras de las Montañas Occidentales para llenar el Mar del Este. (Birrell, 1993: 116).

García Márquez, por su parte, parodia la tradición cristiana occidental de los ángeles, subvirtiendo su aspecto celestial y presentándolos «*en ruinas, sucios e ineficaces*». El ángel del cuento no eleva, sino que pesa; no asciende, sino que se pudre en el gallinero. La ironía con lo sagrado es uno de los rasgos más característicos del realismo mágico latinoamericano: el milagro ya no es epifanía, sino desconcierto. Mientras Mo Yan reescribe el mito en el cuerpo femenino como gesto de liberación, García Márquez lo vacía para revelar la quiebra espiritual de una sociedad guiada por la apariencia y el lucro.

Así, se observa que ambos autores, desde tradiciones y contextos históricos distintos, utilizan el motivo del cuerpo alado y de lo insólito naturalizado para desnudar los mecanismos de exclusión y las contradicciones de la modernidad. En Mo Yan, el vuelo es ruptura y resistencia; en García Márquez, caída y degradación. Pero en ambos, lo mágico se convierte en instrumento de crítica social, mostrando que lo extraordinario es, en realidad, el reflejo más fiel de lo real.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En síntesis, el análisis comparativo de las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez demuestra cómo distintos contextos culturales e históricos modelan la expresión del realismo y del realismo mágico. Mientras García Márquez fusiona lo insólito con lo cotidiano para revelar las complejidades y las paradojas de la realidad latinoamericana, Mo Yan, por su parte, emplea lo tragicómico y lo insólito como lentes poderosas para la crítica social en la China contemporánea. A pesar de las divergencias estéticas y temáticas, ambos autores consagran la literatura como un instrumento vital de investigación y cuestionamiento de la condición humana frente a sus respectivas estructuras sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Birrell, A. (1993). *Chinese Mythology: An Introduction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Chiampi, I. (1980). *O realismo maravilloso*. São Paulo: Perspectiva.

Florea, M. (2021). «Mo Yan and Magic Realism». *Anale. Seria Philologica* 32(1): 1-15. Documento de Internet disponible en: https://litere.univ-ovidius.ro/Anale/volum_xxxii_1_2021/1.1%20Marius%20Florea.%20Mo%20Yan%20and%20Magic%20Realism.pdf [Fecha de consulta 22.02.2026].

García Márquez, G. (1982). *Nobel lecture, The Nobel Prize*. Disponible en: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/lecture/. [Fecha de consulta 22.02.2026].

(1968). *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.

Mo Yan (2011). *Shifu, You'll Do Everything for a Laugh*. Traducción de H. Goldblatt. New York: Arcade Publishing.

(2012). *Nobel Lecture. The Nobel Prize*. Disponible en: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/lecture/ [Fecha de consulta 22.02.2026].

Roh, F. (1925). *Der Magische Realismus: Probleme der modernen. Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

(2016). «O real maravilloso na pintura. Lisboa: Imprensa de Arte.

Tang, Y. (2015). «Magic Realism in Mo Yan's Fiction: A Study of Narrative Techniques». *Studies in Literature and Language* 11(2): 45-52. Documento de Internet disponible en: http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/viewFile/6036/6766 [Fecha de consulta 22.02.2026].

Wang, X. (2014). «García Márquez's Impact and Mo Yan's Magical Realism». *Studies in Literature and Language* 9(3): 214-217.