



PROJECT MUSE®

---

*La parte de los crímenes de 2666* de Roberto Bolaño desde  
el imaginario cinematográfico: convergencias y desviaciones  
de tramas y técnicas fílmicas

Fan Wu

*Hispanófila*, Volume 204, Summer 2025, pp. 73-88 (Article)

Published by The University of North Carolina Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2025.a980057>

HISPANÓFILA

204

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/980057>

# **LA PARTE DE LOS CRÍMENES DE 2666 DE ROBERTO BOLAÑO DESDE EL IMAGINARIO CINEMATográfico: CONVERGENCIAS Y DESVIACIONES DE TRAMAS Y TÉCNICAS FÍLMICAS**

*Fan Wu*

Guangzhou College of Commerce

## RESUMEN:

*La parte de los crímenes de 2666* es el único capítulo entre los cinco que se sostiene de modo sistemático y consistente con respecto a un precedente reconocible, *Huesos en el desierto*, de Sergio González. Por ello, puede resultar relevante comparar la obra de Bolaño con la del periodista mexicano, a fin de examinar en qué partes del relato el chileno se inspira en el trabajo de González y cuándo recurre libremente a la imaginación. La hipótesis que subyace en este artículo es que Roberto Bolaño se apoya fundamentalmente en el imaginario cinematográfico para concebir ciertos personajes y escenarios en *La parte de los crímenes*, trazando paralelismos, en particular, con películas como *El silencio de los corderos* y *Abierto hasta el amanecer*. Asimismo, este estudio explorará cómo los procedimientos cinematográficos, tales como el *close-up* y el *cross-cutting*, amplían el repertorio de estrategias narrativas disponibles al novelista, impulsándolo a escribir de modo alternativo y a rebelarse contra el lenguaje y la estructura literaria tradicionales, lo que da lugar a una literatura más original y renovadora en esta sección de *2666*.

*Palabras clave:* 2666; literatura y cine; *La parte de los crímenes*; *El silencio de los corderos*; *Abierto hasta el amanecer*.

EN la evolución de la narrativa literaria, el imaginario cinematográfico se convierte en un espejo en el que la novela pueda mirarse. Del arte fílmico al literario, se observan préstamos, convergencias, desviaciones o intercambios mutuos. En las letras bolañianas es palpable un traslado relevante de tramas y procedimientos expresivos desde el cine hacia la novela. Dentro de *2666*, su última y más lograda

obra, las huellas del séptimo arte son ostensibles de forma significativa: la inclusión de la trama de *Ringu* —película de terror japonesa— y la reacción inapropiada de Espinoza y Pelletier ante ella, insertada como una “subtrama” (Binns 14) o pequeña historia intercalada en *La parte de los críticos*, contribuyen a revelar el lado oscuro que habita en el interior de los distinguidos académicos y a enviar una señal del acto violento que ambos cometerán contra el taxista pakistaní en el futuro. *La parte de Fate*, en cambio, como reclama Christopher Domínguez Michael, es “el homenaje que Bolaño rinde a la decisiva influencia de la cultura estadounidense en su formación” (61), donde lo visual “aparece con mayor frecuencia” (Topczewska 62) y el cine constituye un elemento imborrable en la vida del protagonista afroamericano.<sup>1</sup> Además, tanto *La parte de Amalfitano* como *La parte de Fate* se nutren abundantemente del imaginario cinematográfico de David Lynch, caracterizado por una “inquietud onírica” (Andrews 127; Wu). Entre las cinco partes de la meganovela, *La parte de los crímenes* es la cuarta novela y la más extensa, con cerca de trescientas cincuenta páginas (2666 443-791),<sup>2</sup> donde los feminicidios dejan de ser el telón de fondo turbador en *La parte de Amalfitano* o en *La parte de Fate* para pasar al primer plano.

Es sabido que *Huesos en el desierto* del periodista mexicano Sergio González sirve de modelo a Roberto Bolaño para construir *La parte de los crímenes* y concebir su agujero negro de 2666.<sup>3</sup> En efecto, el número de cadáveres registrados en el libro del chileno coincide exactamente con el de las víctimas reales de Ciudad Juárez durante el mismo periodo (1993–1997), documentado en el capítulo “LA VIDA INCONCLUSA” de la crónica del mexicano (Andrews 282). Además, aparte de que el propio Sergio González Rodríguez se convierte en un personaje dentro de la novela, las dos obras tienen en común personajes similares y referencias cruzadas (Gras 109): las semejanzas entre Abdel Latif Sharif Sharif/Klaus Haas, Robert K. Ressler/Albert Kessler; las citas compartidas de las *snuff movies* (González Rodríguez 76–78; Bolaño, 2666 669–70), así como de *El silencio de los corderos* (González Rodríguez 14; Bolaño, 2666 723) y *Abierto hasta el amanecer* (González Rodríguez 76–77; Bolaño, 2666 377).<sup>4</sup> Es altamente probable que las citas cinematográficas mencionadas en 2666 hayan llegado indirectamente de su antecedente.

<sup>1</sup> En *La parte de Fate*, Fate sueña con las películas, interpreta la realidad con la visión de cierta película, a menudo vive la realidad como si fuera una película, confundiendo la frontera entre lo real y lo ficticio (2666 298, 428, 433).

<sup>2</sup> La metodología adoptada en el presente estudio es considerar los cinco capítulos de 2666 como cinco novelas autónomas pero interconectadas entre sí; por lo tanto, en este trabajo nos referiremos a *La parte de los crímenes* como una novela independiente de 2666 y nos enfocaremos en las referencias visuales presentes en sus páginas.

<sup>3</sup> Como admite Bolaño, la ayuda “técnica” del libro del mexicano “ha sido sustancial” para su escritura (*A la intemperie* 292). Según Dunia Gras, el chileno empezó a investigar sobre las muertas de Ciudad Juárez desde casi el principio —desde mediados de 1993— y entró en contacto con González Rodríguez hacia el año 2000. Unidos por la misma obsesión, comenzaron a comunicarse regularmente por correo electrónico a partir de esa fecha (108).

<sup>4</sup> La referencia de *Abierto hasta el amanecer* es explícita (2666 357), mientras que la de *El silencio de los corderos* aparece implícitamente en 2666, cuando se menciona que Albert Kessler —inspirado por Robert K. Ressler, asesor de *El silencio de los corderos*— es “consejero o de asesor en algunas películas de acción” (2666 723).

Dado que *La parte de los crímenes* es la novela que se articula de modo sistemático y coherente con respecto a un precedente reconocible, resulta pertinente realizar una comparación entre la ficción de Bolaño y su antecedente de no-ficción, para identificar en qué aspectos del relato el novelista se inspira en la crónica y en cuáles se distancia, recurriendo libremente a su imaginación literaria. Desde esta perspectiva comparativa, se rastrea la dimensión ficticia de la novela de Bolaño, en la que, gracias a la libertad creativa propia del género, el autor entrega su propia “pesquisa” sobre los crímenes en Ciudad Juárez/Santa Teresa. Entre letras e imágenes, se plantea en el presente artículo la hipótesis de que elementos del cine —especialmente de *El silencio de los corderos* y *Abierto hasta el amanecer*— suministran arquetipos clave para concebir determinada trama literaria en *La parte de los crímenes*. Asimismo, se conjetura que Roberto Bolaño fusiona en su novela técnicas visuales propias del lenguaje cinematográfico, con el fin de presentar una propuesta literaria más experimental y renovadora, rebelde contra el molde novelesco tradicional. En las siguientes páginas, indagaremos cómo el cine nutre el imaginario literario de Bolaño en *La parte de los crímenes*, enriqueciendo o mitificando la trama literaria con personajes como la diputada ficticia Azucena Esquivel Plata y escenarios como El Rey del Taco; exploraremos también cómo la apropiación de herramientas narrativas filmicas, como el *close-up* y el *cross-cutting*, facilita una experimentación estilística y estructural en el texto, expandiendo las posibilidades narrativas de la novela. A partir de este enfoque cinematográfico, lograremos descifrar “Bolaño’s fiction-making system” (Andrews) en relación con el cuarto capítulo de 2666. Hasta este momento, pocos estudios han abordado la repercusión cinematográfica en *La parte de los crímenes* (Gras; Topczewska; Hernández), por lo que el presente ensayo propondrá un modo de ingresar a su obra desde un eje poco transitado por la crítica académica y será una contribución novedosa a la reflexión sobre los puntos de convergencia y divergencia entre la literatura bolañiana y el universo cinematográfico.

#### EL CINE COMO UN RELATO VISUAL: PARALELISMOS Y DESVÍOS DE *LA PARTE DE LOS CRÍMENES* CON *EL SILENCIO DE LOS CORDEROS* Y *ABIERTO HASTA EL AMANECER*

Como resalta Ricardo Piglia respecto a los vínculos entre el cine y la literatura, “la clave es el relato, eso es lo que tienen en común” (29). Desde la perspectiva de la narración, el cine puede considerarse como un relato cinematográfico. Narcís Serra atestigua que las películas preferidas de Bolaño son aquellas con “buenos argumentos” y “temáticas interesantes” (Hernández 345).<sup>5</sup> María Eugenia Fernández, por su parte, observa que, en la elaboración de sus proyectos literarios, “Bolaño no se queda en la literatura”; se pasea “por la imaginación cinematográfica” y la transforma “para convertirla en la imaginación literaria” (49–50). En otras palabras, el autor

<sup>5</sup> Narcís Serra es el dueño de un videoclub donde Roberto Bolaño es cliente habitual, los dos conversaban frecuentemente sobre las películas que les gustaban. Además, Narcís Serra se transforma en Charley Cruz, propietario de varios videoclubs, en *La parte de Fate*.

revisa argumentos fílmicos como una lectura alternativa a la literatura (51), en busca de fuentes heterogéneas para abastecer su escritura.

Vale la pena destacar que, en su obra, Bolaño tiene la costumbre de hacer guiños o alusiones a las películas que le sirven de inspiración para la configuración de sus personajes y escenas literarias. Por ejemplo, en su debut novelesco, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, la pareja de Ángel y Ana tiene referentes reconocibles en *Bonnie and Clyde* (1967), película de crimen clásica de Hollywood; dicha influencia cinematográfica se hace patente cuando la protagonista, en una escena, declara: “Dile que somos como Bonnie and Clyde, una pareja feliz” (*Consejos* 87). En *Los detectives salvajes*, Bolaño recurre a la película *Easy Rider* —filme icónico del subgénero *road-movie* y referencia ineludible de la contracultura estadounidense de 1960— para trazar paralelismos entre los poetas realvisceralistas, Ulises Lima y Arturo Belano, y los personajes del filme de Dennis Hopper. En el testimonio de un ex realvisceralista, se lee: “¿Ustedes han visto *Easy Rider*? Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad” (321). Ambos grupos comparten no solo ciertas similitudes físicas, sino también la actividad ilegal de menudeo de drogas. Inspirándose en estos arquetipos fílmicos, Bolaño logra retratar una existencia vibrante, enérgica y caótica de sus poetas salvajes, reforzando así su caracterización.

Dentro de la propia 2666, Rosa Amalfitano en *La parte de Fate* comparte semejanzas con Laura Palmer, la víctima del asesinato en *Twin Peaks* de David Lynch, cuya referencia aparece también, de forma explícita, en el relato de Bolaño (2666 428): como Palmer, Rosa oculta secretos y lleva una doble vida (Wu 273). Además, la casa enigmática de Charley Cruz en *La parte de Fate* parece una variante de la casa mística en *Lost Highway* (Noguerol 33). De forma paralela, no es casual que *El silencio de los corderos* y *Abierto hasta el amanecer* sean mencionados precisamente en esas páginas de *La parte de los crímenes*. Tal como indica Dunia Gras, las citas cinematográficas en la obra bolañiana se corresponden “con lo que Genette consideraría como intertextualidad explícita”, lo que puede ser clave para la interpretación del texto o, simplemente, un reconocimiento o agradecimiento (110). Conjeturamos que, en nuestro caso, las referencias reconocen las inspiraciones cinematográficas que alimentan *La parte de los crímenes* y son “de gran valor” (Gras 110) para el análisis del texto, proporcionando claves interpretativas.

Es interesante señalar que tanto en *El silencio de los corderos* —película de terror y policial dirigida por Jonathan Demme en 1991— como en *La parte de los crímenes* se incluye a una diputada o senadora como personaje secundario. En el texto bolañiano se presenta a la diputada ficticia Azucena Esquivel Plata del PRI<sup>6</sup>, —“la María Félix de la política mexicana” según el autor (2666 729)—, que es, cabe destacar, un personaje sin antecedente en *Huesos en el desierto*. En ambas

<sup>6</sup> PRI (Partido Revolucionario Institucional) fue el partido gobernante en México durante 1993 y 1997, periodo en que suceden los feminicidios en Santa Teresa en *La parte de los crímenes*.

representaciones, la desaparición de gente cercana de una política de alto cargo atrae mayor atención al caso, lo que, en consecuencia, acelera la investigación. En la película estadounidense, el asesino en serie Buffalo Bill ha matado a varias mujeres jóvenes durante años, pero no logra despertar suficiente interés en la policía, hasta que secuestra a la hija de la senadora Ruth Martín; a partir de ese momento, el FBI participa más activamente en la búsqueda del asesino y logra finalmente salvar a la víctima. Paralelamente, en *La parte de los crímenes*, se halla desaparecida Kelly Rivera Parker —la mejor amiga de la diputada—. La intervención de esta figura política, con su posición privilegiada y el uso de sus recursos e influencias (como su contacto directo con el alcalde y el sistema judicial de Santa Teresa, así como su contratación de un detective privado), facilita un acercamiento aparentemente más profundo hacia la verdad y permite al lector vislumbrar la complicidad de narcotraficantes, empresarios y políticos en las olas de crímenes de esta ciudad infernal.<sup>7</sup>

En comparación con su antecedente, la crónica periodística *Huesos en el desierto*, en la que no se cuenta con confesiones de políticos mexicanos sobre la complicidad del gobierno en esos crímenes,<sup>8</sup> la trama de *2666* destaca por la ingeniosa incorporación de la diputada ficticia como papel secundario —inspirada probablemente en la figura política de *El silencio de los corderos*— aportando así una perspectiva valiosa desde el interior del poder. Su inclusión confirma al lector la “inoperancia y corrupción” del sistema gubernamental mexicano, no solo a nivel regional sino también nacional (Salas Camus 141). Por ejemplo, a través de su interacción con las autoridades locales en Santa Teresa, se revela de forma patente la protección que los poderes locales ofrecen a los responsables de los crímenes (2666 775). A escala nacional, el Estado como coautor de las atrocidades cometidas en Santa Teresa se manifiesta en la conversación entre la diputada del PRI y su detective privado, Loya: “no creo que me dejen hacer mi trabajo. ¿Quiénes? Su propia gente, diputada, sus propios compañeros de partido. Yo estaré detrás suyo, yo lo voy a respaldar en cada momento, le dije. Me parece que usted se sobreestima, dijo Loya” (2666 780). Más tarde, Esquivel Plata reconoce ante el periodista Sergio González que “el sistema” del PRI “está lleno de defectos” y que solo le queda la

---

<sup>7</sup> Es interesante hacer notar que, a diferencia de Catherine Martín, la hija desaparecida de la senadora en *El silencio de los corderos*, Kelly Rivera Parker no es una víctima inocente: estaba involucrada en la organización de las fiestas privadas en los narcorranchos de Santa Teresa, donde participan posibles provocadores de crímenes, como empresarios, banqueros, narcotraficantes y sus cómplices políticos. Existe la posibilidad de que en dichas fincas también se filmen *snuff movies* (2666 784). De este modo, a través de la profesión de la víctima y la investigación sobre su desaparición, Bolaño desvela, de forma clara, la colusión entre estos grupos “del crimen y de la política” (2666 786), trazando un mapa aún más complejo sobre la situación hostil en la frontera.

<sup>8</sup> Como anuncia Sergio González, “a lo largo de los años, el gobierno mexicano ha protegido a los asesinos y a quienes los patrocinan cuantas veces ha sido necesario. *Huesos en el desierto* lo demuestra” (10). La ineptitud y complicidad de las autoridades se evidencia en esta obra de no ficción, pero en ella no ha sido posible obtener testimonios directos desde dentro del sistema.

esperanza de que la prensa saque a la luz al público la verdad sobre la desaparición de las mujeres en Santa Teresa (2666 789). Por otro lado, al emparentar este personaje con el del filme de Demme, podemos concluir que ambas políticas funcionan como personajes secundarios clave, cuya intervención impulsa decisivamente el desarrollo de la trama hacia la resolución de la pesquisa, haciendo uso de su poder superior y privilegiado.<sup>9</sup> Sin embargo, mientras que en *El silencio de los corderos* la implicación de la senadora carece de connotaciones políticas (como se afirma en la película, “it’s not politically motivated”), en la novela de Roberto Bolaño, la integración de la diputada desempeña un rol más complejo, al evidenciar la corrupción institucional mexicana.

En *La parte de los crímenes*, el cine no solo contribuye a la creación de los personajes, sino que sirve también como modelo para la construcción de ciertas escenas. Como subraya Carmen Peña Ardid, “puesto que el cine ha mostrado tantas imágenes del mundo, tantas situaciones y formas de comportamiento, casi parece inevitable que cuando el escritor intenta recrear un ambiente, construir una escena ‘realista’ acabe presentándola desde la conciencia de que . . . ha sido visto, codificado y espectacularizado” (“La imagen y el imaginario” 61). En la obra de Bolaño, el recurso al imaginario del cine de terror o *thriller* es una constante mediante la cual el autor busca reproducir, en su narrativa, el mismo efecto de suspense o vértigo característico de determinadas escenas filmicas del género.<sup>10</sup> Por ejemplo, la inquietante casa de Wieder guarda una evidente semejanza con la de *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski (*Estrella distante* 17), mientras que la residencia de Charly Cruz en *La parte de Fate* (2666 403-4) evoca los interiores de la casa en *Lost Highway* (Noguerol 33); ambas filiaciones procuran suscitar en el lector un efecto de suspense o pavor análogo al que el *thriller* provoca en sus espectadores.

Siguiendo la misma lógica, el restaurante El Rey del Taco de Santa Teresa, que aparece inicialmente en *La parte de Fate* y reaparece en *La parte de los crímenes*, presenta puntos de convergencias con el bar de vampiros en *Abierto hasta el amanecer* (1996) de Robert Rodríguez.<sup>11</sup> No es casual que ambos establecimientos se

---

<sup>9</sup> Llamativamente, el personaje de la senadora es introducido a mitad de la narración en *El silencio de los corderos*: a partir de su aparición, el ritmo narrativo se acelera notablemente, un mayor suspense se genera entre los espectadores hasta que se captura al culpable y se resuelve la pesquisa al final de la película. Paralelamente, en 2666, tras cerca de trescientas páginas de investigaciones fallidas por parte de la policía local, la decisión del autor de incorporar un personaje secundario clave como la diputada crea en el lector la ilusión de que finalmente se concluirá la investigación.

<sup>10</sup> Uno de los géneros cinematográficos favoritos de Bolaño es el *thriller*. Su inclinación por este género se debe fundamentalmente al elemento de suspense que contiene su argumento, el cual le resulta tan “irresistible” como audiencia (Braithwaite 127).

<sup>11</sup> La cita explícita del filme se encuentra en *La parte de Fate*: cuando hablaban de las obras de Rodríguez, Fate “oyó algo sobre pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez” (2666 357). Como los cinco capítulos de 2666 son novelas autónomas que, sin embargo, se conectan entre sí, existe una intertextualidad entre El Rey del Taco en *La parte de Fate* y en su capítulo siguiente; es decir, se trata del mismo lugar.

sitúen en la región fronteriza de México con Estados Unidos y compartan una atmósfera perturbadora y extravagante, cargada de significados simbólicos. Como apunta Sergio González en *Huesos en el desierto* al referirse a esa película de Rodríguez, escrita por Quentin Tarantino, es el reflejo de que “el territorio al sur de la frontera de Estados Unidos se ha prestado . . . a toda clase de fantasías radicales” (76). Dada su relevancia como referencia emblemática en la representación de la frontera, no es extraño que la estética de *Abierto hasta el amanecer* haya dado estímulos a la creación de *La parte de los crímenes*, que explora la misma temática, y que el escenario literario El Rey del Taco entre en diálogo con el escenario principal en la película.

Dentro de 2666, las descripciones detalladas sobre este entorno —caracterizado por decoraciones grotescas y camareros fantasmales, elementos que probablemente evocan el eco de *Abierto hasta el amanecer*— se encuentran principalmente en *La parte de Fate*, provocando en el protagonista la impresión de que dicho lugar es “infernol” (395) y de que algo malo “va a pasar” (Andrews). En *La parte de los crímenes*, este establecimiento suscita en el personaje bolañiano, un periodista argentino, la misma sensación de hallarse en un espacio anormal y amenazante —típico de las películas de terror—: “creyó que todos los camareros eran zombis” y “sobre las mesas flotaba un aire denso, de pesadilla detenida”, hasta que en un momento “pensó que alguien había echado alguna droga en su cerveza” (676). Al igual que las alusiones a la casa de *El bebé de Rosemary* en *Estrella distante* o a la residencia de *Lost Highway* en *La parte de Fate*, Bolaño transforma su escenario literario, el restaurante El Rey del Taco, en un espacio profundamente dramático y mítico. Despierta así en el lector reminiscencias del imaginario del género de terror —particularmente aquel vinculado con zombis y entornos infernales en este caso—, con el fin de generar el “suspense genérico” (Andrews 14) en la novela. De esta manera, se intensifica la tensión narrativa en sus páginas, reteniendo la atención del lector y manteniéndolo en vilo, donde “los recuerdos subliminales” de *Abierto hasta el amanecer* u otros filmes del género empiezan a dar forma a nuestros pronósticos sobre la inminente amenaza que se cierne sobre los personajes (Andrews 114). Por otra parte, a pesar de las conexiones entre el escenario literario de Bolaño y el de *Abierto hasta el amanecer*, a diferencia de lo fantástico del filme de Rodríguez, en el texto del chileno no aparecen vampiros aztecas ni zombis, debido a su poética realista. No obstante, al igual que el establecimiento en la película, El Rey del Taco actúa como un símbolo o reflejo de la barbarie y el salvajismo en ese territorio mexicano fronterizo con Estados Unidos, donde la violencia y el crimen son protagonistas de las historias que allí se desarrollan.

#### LAS APROPIACIONES, TRANSFORMACIONES DE TÉCNICAS CINEMATOGRÁFICAS

El eco cinematográfico en la escritura de Roberto Bolaño no solo se manifiesta en sus préstamos de arquetipos cinematográficos de personajes y escenas, sino también en su incorporación de estrategias narrativas propias del cine. Como afirma Pere Gimferrer en *Cine y literatura*, “el cine ha contaminado, influido e incluso mo-

dificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria”, hasta el punto de que “muchos recursos hoy usuales en la narración . . . no se explican sin el precedente del cine” (86–87). En la evolución de la narrativa literaria, en muchos casos, las técnicas cinematográficas acabarían “convirtiéndose en un espejo en el que la nueva novela pudiera mirarse” (Peña-Ardid, *Literatura y cine* 165).

Desde el inicio de su trayectoria, Roberto Bolaño ya concibe su mundo literario utilizando recursos cinematográficos. Para la redacción de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, por ejemplo, aconseja al coautor A. G. Porta: “d) enfocar la novela, tú y yo, como si rodáramos una película de aventuras, permitiéndonos todos los cortes, todos los montajes, etc.” (García Porta 10). Como resultado, esta novela es “tremendamente visual y de ritmo indudablemente cinematográfico” y “se estructura como una seguidilla de tomas cortas, fragmentarias, que se suceden a gran velocidad”, según Poblete Alday (90, 93). En *Amberes*, las técnicas cinematográficas “como el *collage* y el fragmentarismo” se infiltran en el terreno novelesco y funcionan de forma “estructural” (Millares 86). *El espíritu de la ciencia ficción*, elaborada también en los años ochenta, por su parte, adopta las estructuras dialogadas características de la obra de Puig, que, a su vez, está influida por el cine.

En las páginas de *La parte de los crímenes*, el cine deja huellas imborrables también en sus modos de narrar. Como observa Valeria de los Ríos, la cámara posee un valor testimonial excepcional dentro del universo literario de Bolaño: en *Estrella distante*, no es casual que la fotografía de Ruiz-Tagle/Carlos Wieder sirva de “identificación” para que su antigua amiga lo reconozca dos décadas después y el culpable finalmente sea castigado (76); en *La parte de Fate*, el periodista afroamericano propone a su jefe de sección un reportaje sobre la ciudad infernal de Santa Teresa, asegurando que alcanzaría el mismo efecto objetivo y análogo a lo real que “una panorámica de la frontera” (2666 373). En la trama de *La parte de los crímenes*, donde los protagonistas son los crímenes, como sostiene Cecilia López Badano, uno de los motivos centrales de este relato es “documentar la aparición constante de cadáveres de jóvenes . . . y hacerlo del modo más ‘objetivo’ posible” (213). Carlos Walker, por su parte, destaca lo neutro e impersonal del “tono del horror” en esta novela respecto al hallazgo de los cuerpos.<sup>12</sup> Allí, al describir a los cadáveres, parece que el ojo de la máquina cinematográfica sustituya al humano del narrador, contando secuencias que siguen los desplazamientos de una cámara —una operación que Bolaño ya ha realizado en *Amberes* (Solotorevsky 100)—. De este modo, el *camera eye* aporta una perspectiva de “realismo ontológico” (Bazin 27–30) en *La parte de los crímenes*: el cadáver es referido como “una suerte de *close up* descriptivo” (Olivier 247) en primer plano, con una precisión infalible:

---

<sup>12</sup> Como argumenta Walker, el tono en *La parte de los crímenes* recurre al “lenguaje propio de los informes médicos” con “variaciones” (106). Si bien es innegable la influencia del informe forense reflejada en las descripciones analizadas en este artículo, nos centraremos en el carácter “visual” de dichas descripciones en nuestro caso.

El cadáver estaba boca abajo, con las manos pegadas al cuerpo. Le faltaban los dedos índice y meñique de ambas manos. En la parte del pecho se adivinaban manchas de sangre coagulada. Llevaba un vestido de tela ligera, de color morado, de los que se abrochan por delante. No llevaba medias ni zapatos.

. . . La víctima presentaba varios golpes en la cara y laceraciones en la región torácica de carácter leve, y una fractura de cráneo, mortal, justo detrás del oído derecho. Vestía pantalón negro con abalorios blancos, que la policía encontró bajados hasta la rodilla, blusa rosa, con grandes botones negros, subida por encima de los senos. Los zapatos eran de tipo minero, con suela de tractor. Llevaba el sostén y las bragas puestas. (2666 514, 699)

De acuerdo con el valioso trabajo de Chris Andrews (282–313), la cantidad de cadáveres en *La parte de crímenes* es idéntica a la del capítulo “LA VIDA INCONCLUSA” en *Huesos en el desierto* del mismo periodo, y las mujeres asesinadas en 2666 comparten rasgos comunes con los casos reales documentados por González Rodríguez. Es decir, el chileno describe a las víctimas basándose en datos reales de la no ficción. Sin embargo, mientras que las anotaciones en la crónica parecen más apuntes sacados de los expedientes policiales —“13/05/93, no identificada, 25 años, cabello claro, tez blanca, pantalón vaquero, zapatos de tela, violada y acuchillada, Sierra Juárez, faldas del Cerro Bola.”; “15/08/96, Soledad Beltrán, 25 años, arenales cerca de la carretera Juárez-Porvenir, 30 horas de muerte, torturada y ejecutada de un tiro” (González Rodríguez 219, 225)—, las descripciones en *La parte de los crímenes* tienen una capacidad “narrativa y descriptiva” (Peña-Ardid, *Literatura y cine* 169) aparentemente superior, como si fuera un *close up* literario.

Por un lado, esta operación convierte al *camera eye* en testigo de los crímenes, aportando una mirada técnica, ontológica y neutral sobre lo que “algo ha sido” (Barthes); por otro, Bolaño recurre al “poder de la revelación” (de los Ríos 76) de las imágenes para denunciar las atrocidades contra las mujeres en la frontera: las muertas ya no pueden hablar, los *close ups* hablan por ellas y revelan cómo han sufrido en vida.<sup>13</sup> Siguiendo la cronología de la aparición de los cadáveres ultrajados, *La parte de los crímenes* es una exhibición objetiva y escalofriante del mal serial. Leyendo estas páginas e imaginando las imágenes tremendas creadas por esas descripciones exhaustivas de cada caso, como destaca Christopher Domínguez: “yo no creía posible que se pudiese hacer literatura de tanto horror” (61). En este caso, *La parte de los crímenes* retoma la lista de casos en *Huesos en el desierto* y la transforma en algo aún más temido y pavoroso en la narrativa, empleando el poder narrativo y el tono neutral de la máquina de la cámara. Como resultado, en lo que respecta a las anotaciones sobre las mujeres asesinadas, la ficción de Bolaño genera

<sup>13</sup> En palabras de Roland Barthes sobre el vínculo entre fotografía y muerte, a través de la imagen, el cadáver se convierte en “algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta” (92). Florence Olivier discute en su ensayo que existe “la tensión entre lo visible y lo invisible” en estas descripciones: son visibles los cuerpos, pero invisibles los criminales (244).

un efecto más abrumador y perturbador que el de la no ficción de Sergio González, al incorporar el *close-up* del *camera eye* como recurso de la denuncia literaria.

Significativamente, la estructura de *La parte de los crímenes*, subordinada casi rigurosamente al orden de descubrimiento de los cuerpos con una narración lineal y cronológica, se ve alterada en las últimas sesenta páginas, y resulta llamativo cómo Bolaño organiza allí las escenas que abarcan desde el diez de octubre hasta la Navidad de 1997 (2666 728–91).<sup>14</sup> Desde el descubrimiento del primer cadáver, se introduce en el texto el enigma clásico: *¿quién lo hizo?*; no obstante, el ritmo narrativo de *La parte de los crímenes* no se acelera, hasta la integración de figuras clave como el investigador profesional y la diputada —factores cruciales también en *El silencio de los corderos*—, quienes irrumpen casi simultáneamente en la trama. Este sincronismo cronológico se evidencia en el pasaje: “La noche antes de que llegara el investigador Albert Kessler a Santa Teresa, a las cuatro de la mañana, Sergio González Rodríguez recibió la llamada telefónica de Azucena Esquivel Plata, periodista y diputada del PRI” (2666 729). A partir de este momento, el ritmo narrativo de la novela se intensifica notablemente, alternándose escenas con rapidez entre las acciones paralelas del detective, la diputada, el sospechoso encarcelado Klaus Haas y los crímenes aún incesantes en Santa Teresa.

Al modo del *cross-cutting* —montaje alterado del lenguaje cinematográfico—, mientras Albert Kessler inicia su investigación en Santa Teresa, Klaus Haas ofrece una confesión ante la rueda de prensa, revelando la identidad del verdadero autor de los feminicidios; por su parte, la diputada narra en primera persona al periodista Sergio González la historia de su amiga desaparecida Kelly, proporcionando pistas fundamentales sobre los autores de los crímenes; de manera simultánea, siguen apareciendo más cadáveres en esta ciudad marcada por la violencia sistemática. Estas tramas, desarrolladas de forma paralela y con un ritmo acelerado, están intrínsecamente interconectadas, dado que el resultado de una acción puede depender de la consecuencia de las otras, suscitando así una creciente tensión narrativa en el lector. En el ámbito cinematográfico, dicha técnica es reconocida por conferir una sensación de “aceleración rítmica” en la audiencia (Peña Ardid, *Literatura y cine* 154). Al reproducir ese tipo de edición paralela en la narrativa literaria, se producen también modificaciones sustanciales en “la estructura de la trama, el tratamiento del tiempo del discurso frente al de la historia, la concepción del personaje” (Peña Ardid, *Literatura y cine* 154). En esas últimas páginas de *La parte de los crímenes*, se observa un incremento significativo en la frecuencia de los cambios de escena, con muchas de ellas ocupando menos de una página; al introducir acciones paralelas que refuerzan la dinámica de la trama, se fortalece el suspense y se quiebra la linealidad cronológica. Según Bolaño, los temas literarios son limitados, pero las

---

<sup>14</sup> Esa narración de orden cronológico se quiebra, cuando, en la página 728, leemos: “El diez de octubre, . . . se encontró el cadáver de Leticia Borrego García” y, varias páginas después, “El diez de octubre, el mismo día en que se encontró el cuerpo de Leticia Borrego García . . ., fue hallado el cadáver de Lucía Domínguez Roa” (732). Entre esas páginas, se relatan las acciones correspondientes de la diputada, el investigador Kessler y el sospechoso Haas.

estructuras narrativas ofrecen infinitas posibilidades (Braithwaite 27) y se adaptan al argumento (Braithwaite 106). La integración del *cross-cutting* le permite experimentar con la estructura de *La parte de los crímenes*, proporcionando una forma innovadora de narrar en el terreno literario.

En las convenciones cinematográficas de esta técnica, es relevante señalar que se utiliza frecuentemente en el último acto de las películas de crimen y de suspense, donde los distintos niveles de acción simultáneos suelen culminar en un clímax y concluir con la resolución definitiva del conflicto. En la historia del cine, el *cross-cutting* empleado en *El silencio de los corderos* —mecanismo que probablemente inspiró a Bolaño en la elaboración de las últimas escenas en *La parte de los crímenes*— ejemplifica esa función clásica de conducir hacia un clímax en el desenlace del filme. Allí, a través de un *cross-cutting* acelerado entre el escenario de la agente Starling, quien llega sola a la casa del asesino, y sus compañeros, que, desesperados, buscan a la misma persona en el lejano Illinois, se incrementa la tensión narrativa, creando un vértigo de suspense para la audiencia: ¿mataría el asesino a Starling o llegaría la policía a tiempo para salvarla? Finalmente, el director norteamericano ofrece un *happy ending*: Starling logra derrotar al asesino por sí sola y la hija de la senadora es rescatada.

Paralelamente, en la novela de Roberto Bolaño, tras unas trescientas páginas de investigaciones infructuosas y *sinsabores*, con el objetivo de acelerar la trama y conducirla hacia su desenlace, el autor introduce el *cross-cutting* en las últimas páginas de la narración. Desde la perspectiva del lector, esa aceleración rítmica hacia el final del relato genera la expectativa de que finalmente se resolverá la pesquisa, como ocurre en muchos filmes de suspense. No obstante, Bolaño defrauda conscientemente esa expectativa, llevando el desenlace hacia un anticlímax: las revelaciones de los personajes, en lugar de esclarecer la verdad, “nos otorgan piezas de un rompecabezas mayor” (Salas Camus 136), dejando la investigación abierta e inconclusa, y los criminales impunes.

Como declara con ironía un personaje en 2666 sobre las películas asesoradas por el experto de criminología Albert Kessler, cuyo referente real es Robert K. Ressler, asesor de *El silencio de los corderos*: “son películas divertidas en donde siempre ganan los buenos” (2666 723). Esta referencia implícita a *El silencio de los corderos* (Gras 109) permite establecer un diálogo entre la realidad representada en la novela de Bolaño y la de la película, e introducir al mismo tiempo el final del filme como contrapunto del desenlace novelesco. Resulta que el mundo retratado en *La parte de los crímenes* es más cruel que el del *thriller* estadounidense: allí “no ganan los buenos”, sino que se imponen los culpables. En la misma línea que el escritor realiza con la referencia a *Andrei Rubliov* en “Días de 1978”, de *Putas asesinas*,<sup>15</sup> donde el final de la película de Tarkovsky sirve como “contrapunto alegórico” al desenlace del cuento (Rocco Núñez 71), Bolaño se opone al clímax

<sup>15</sup> Como observa Echevarría, en este libro de cuentos se despliega una “sorprendente variedad de recursos” narrativos (“Una épica” 194), que se encuentran también en 2666 del mismo periodo creativo. Dentro de este proyecto, además de “Días de 1978”, “El retorno” está también vinculado con lo visual (Fernández 51).

como desenlace —típico de las convenciones cinematográficas, como en el caso del *cross-cutting* de *El silencio de los corderos*— y opta por entregar al lector un final más crítico, reflexivo y mordaz sobre la trastornada sociedad mexicana.

Existen también otros planos para entender el anticlímax como final de *La parte de los crímenes*. Al explicar el título de *Los sinsabores del verdadero policía*, novela póstuma que comparte el parentesco definitivo con *2666*, el autor chileno indica que “el policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada” (Masoliver Ródenas 8). De forma simultánea, el lector de *La parte de los crímenes* puede considerarse un lector-policía, cuya investigación está destinada al fracaso. En *El secreto del mal* —otro título póstumo del chileno, creado en el mismo periodo que *2666*—, el cuento homónimo de la antología se abre con una declaración que también puede ayudar a entender el final ambiguo e inconcluso de *La parte de los crímenes*: “. . . es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final” (23).<sup>16</sup> Siguiendo este patrón, *el secreto del mal* no se revela al final en *2666*, sino que se esconde (De Rosso 137).

Para concluir, al trasladar esta técnica filmica a las últimas páginas de *La parte de los crímenes*, Roberto Bolaño logra provocar una aceleración rítmica en el texto, incrementando la tensión narrativa para el lector, mientras cierra el relato, evitando prolongarlo tras trescientas páginas de investigaciones fracasadas. Además, la estructura literaria se cambia con la incorporación del *cross-cutting*: hacia el final del relato, la narración cronológica queda abolida y es reemplazada por una narración no lineal, que alterna entre acciones paralelas. Al mismo tiempo, Bolaño transgrede las fórmulas tradicionales de este mecanismo en las películas de crimen o suspense, entregando un anticlímax a su desenlace. Esta operación subraya la ambigüedad y la falta de resolución definitiva en la realidad mexicana, características que hacen que la obra se desvíe de las expectativas convencionales de cierre que predominan en el *thriller* o las películas de crimen, como *El silencio de los corderos*.

## CONCLUSIONES

Como sabemos, *La parte de los crímenes* es el único capítulo de los cinco que tiene un precedente reconocible y que se apoya fundamentalmente en la crónica del periodista González Rodríguez, *Huesos en el desierto*. A pesar de los paralelismos con el libro del mexicano, la obra de Roberto Bolaño es, en su esencia, una ficción en la que el autor ofrece su propia pesquisa sobre los feminicidios e introduce una serie de personajes que no tienen antecedentes en la crónica. En el proceso creativo del novelista, se observa que el cine ha proporcionado modelos para su narrativa, contribuyendo a la construcción de determinados personajes y escenas. Un ejemplo destacado es la diputada Azucena Esquivel Plata, que probablemente se inspira en la figura de la senadora de *El silencio de los corderos*. Emparentando con esta película,

<sup>16</sup> En la “Nota Preliminar” de *El secreto del mal*, su editor, Ignacio Echevarría, menciona “la poética de la inconclusión” (8) como una característica propia de la narrativa de Bolaño. Esa poética está claramente presente en *La parte de los crímenes*.

ambas figuras políticas son personajes secundarios clave, cuya función es impulsar, de forma decisiva, el desarrollo de la trama hacia la resolución del problema, aprovechando su poder superior. No obstante, la novela de Bolaño se diferencia de la película de Demme en que la presencia de la diputada está políticamente implicada, lo que brinda una perspectiva reveladora desde dentro del poder y confirma al lector la ineptitud y corrupción del sistema gubernamental mexicano no solo a nivel local sino también nacional.

En *La parte de los crímenes*, notablemente, el autor elabora su escena del restaurante El Rey del Taco como una variante del bar de vampiros en *Abierto hasta el amanecer* de Robert Rodríguez, con decoraciones excéntricas y camareros fantasmales. Evocando reminiscencias en el lector sobre la trama del filme de Rodríguez o de otros títulos del género de terror, Bolaño logra mitificar su escenario con un ambiente infernal y enigmático, introduciendo el suspense genérico filmico en sus páginas. Al igual que el bar perverso en *Abierto hasta el amanecer*, en el universo literario de Bolaño, El Rey del Taco se convierte en un símbolo del salvajismo que predomina en ese territorio mexicano fronterizo con Estados Unidos.

El cine no solo le permite a Bolaño ficcionalizar ciertos personajes y escenas, sino que también le proporciona herramientas narrativas como el *close-up* y el *cross-cutting*, las cuales expanden el repertorio de estrategias narrativas del novelista y lo empujan a narrar de una forma más innovadora, distinta a los moldes literarios tradicionales. En *La parte de los crímenes*, donde los protagonistas son los crímenes mismos, con el fin de documentar los cadáveres de la forma más objetiva posible, parece que el narrador adopta la mirada ontológica y neutral del *camera eye*: allí las descripciones detalladas de cada caso se asemejan a un *close-up* literario en primer plano. Como resultado, la ficción produce en el lector un efecto más abrumador y perturbador que el de la no ficción de González Rodríguez, que sirve de base para las anotaciones de Bolaño sobre las mujeres asesinadas.

En las últimas sesenta páginas de *La parte de los crímenes*, Bolaño utiliza el *cross-cutting* para alternar rápidamente entre las acciones paralelas del detective, la diputada, el sospechoso preso Klaus Haas y los crímenes aún incesantes en Santa Teresa. La incorporación de esta técnica filmica rompe la narración lineal y cronológica del relato, modifica la estructura narrativa y acelera el ritmo narrativo, incrementando el suspense y creando en el lector la expectativa de una resolución de la pesquisa, similar al uso de este montaje en los clímax cinematográficos, como en *El silencio de los corderos*. El texto bolañiano, no obstante, culmina en un anticlímax: cierta información crucial permanece oculta, los casos siguen sin resolverse y las investigaciones no revelan la verdad, sino que presentan rompecabezas aún mayores. Defraudando las expectativas del lector, Roberto Bolaño plantea un final inconcluso, sorprendente y, al mismo tiempo, más reflexivo y crítico respecto a la realidad mexicana.

En vista de lo anterior, *La parte de los crímenes* se nutre fundamentalmente del imaginario cinematográfico para concebir su mundo literario. El trasvase de personajes, escenas y técnicas cinematográficas a la literatura bolañiana contribuye a enriquecer la trama, generar suspense, renovar tanto el lenguaje como la estructura narrativa. De este modo, el autor chileno desarrolla una propuesta literaria más

experimental y original, en busca de un nuevo modelo de escritura. Como él mismo define “la novela del siglo XXI”: se trata de “una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida” (*A la intemperie* 181). En efecto, trabaja *La parte de los crímenes* como un espacio híbrido, donde se mezclan los mejores mecanismos de la crónica periodística de *Huesos en el desierto* y de producciones cinematográficas —especialmente de cine de terror o suspense como *El silencio de los corderos* y *Abierto hasta el amanecer*—. Así, la novela expande su territorio narrativo, descubre nuevos potenciales y recobra su vitalidad.

Por otra parte, al integrar elementos clave de *succès* de películas de éxito mundial como *El silencio de los corderos* y *Abierto hasta el amanecer* en el relato, Roberto Bolaño fusiona en su obra la alta cultura —la Literatura— con la cultura popular —el cine de terror o suspense en este caso—. Esta mezcla da como resultado una diversidad estilística y genérica, que enriquece definitivamente la lectura. Además, los múltiples paralelismos con títulos cinematográficos de renombre internacional permiten atraer a un público más amplio a escala global, ya que los seguidores de cine de género detectarán en su libro patrones o resonancias familiares. Como afirma Barbara Epler —editora de Bolaño en Estados Unidos—, como lectores: “Nos gusta lo elevado y lo vulgar, el ingenio, el humor, lo sucio, el porno, el horror y la literatura barata” (122). *La parte de los crímenes* es, por tanto, una fusión de géneros y estilos literarios y cinematográficos que atraviesa las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular.

A la inversa, de la literatura al cine, si anteriormente *Abierto hasta el amanecer* ha sido una referencia influyente sobre el tema de la frontera y un estímulo para la redacción de *2666*, con el paso de tiempo, el imaginario literario en *La parte de los crímenes* trasciende el territorio de la literatura y se convierte en una referencia esencial para muchas obras audiovisuales que abordan la misma temática. Ejemplos de ello son *Backyard: El traspatio* (2009) del director mexicano Carlos Carrera, *Sin señas particulares* (2020) de la directora Fernanda Valadez, películas que retoman la mirada realista, crítica de *2666* y continúan indagando en la densidad simbólica de la frontera entre México y Estados Unidos. Asimismo, la serie de HBO *True detective* (2014), escrita por Nic Pizzolatto, se ve claramente influida por el trabajo del chileno al ofrecer su propia interpretación del mal en la frontera.

## OBRAS CITADAS

- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño: un universo en expansión*. Universidad Diego Portales, 2018.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2009.
- Binns, Niall. “Un compañero de viaje por el mundo de Bolaño”. *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*, de Sergio Marras, prólogo de Niall Binns. RIL editores, 2011, pp. 9–17.
- Braithwaite, Andrés, ed. *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Universidad Diego Portales, 2011.

- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998.
- . *Putas asesinas*. Anagrama, 2001.
- . *Amberes*. Anagrama, 2002.
- . *2666*. Anagrama, 2004.
- . *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Acantilado, 2006.
- . *El secreto del mal*. Anagrama, 2007.
- . *Los sinsabores del verdadero policía*. Anagrama, 2007.
- . *El espíritu de la ciencia ficción*. Anagrama, 2016.
- . *A la intemperie*. Alfaguara, 2019.
- De los Ríos, Valeria. “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografía en la obra de Bolaño”. *Taller de letras*, vol. 41, nov. 2007, pp. 69–81.
- De Rosso, Ezequiel. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, Corregidor, 2002, pp. 133–44.
- Domínguez Michael, Christopher. “La literatura y el mal”. *Letras libres*, vol. 75, 2005, pp. 60–62.
- Echevarría, Ignacio. “Una épica de la tristeza”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, editado por Celina Manzoni, Corregidor, 2002, pp. 193–95.
- . “Nota preliminar”. *El secreto del mal*, de Roberto Bolaño, Anagrama, 2007, pp. 7–11.
- Epler, Barbara. “Roberto Bolaño en Estados Unidos”. *Archivo Bolaño 1977–2003*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2013, pp. 119–24.
- Fernández, María Eugenia. “Bolaño breve y el cine entre paréntesis: una lectura disléxica del arte”. *Bolaño en sus cuentos*, editado por Paula Aguilar y Teresa Basile, Almenara, 2015, pp. 47–56.
- García Porta, Antoni. “La escritura a cuatro manos”. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Acantilado, 2006, pp. 7–14.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Seix Barral, 1999.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama, 2002.
- Gras, Dunia. “De Sergio González a Àlex Rigola, pasando por Roberto Bolaño: cortesías y transtextualidades. A propósito de 2666”. *Roberto Bolaño: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, editado por José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Verbum, 2012, pp. 107–25.
- Hernández, Josué. *Todo dentro de todo: cine y memoria en Roberto Bolaño*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- López Badano, Cecilia. “Elementos massmediáticos y cultura popular en dos textos de Roberto Bolaño”. *Celehis-Revista Del Centro De Letras Hispanoamericanas*, no. 21, 2010, pp. 209–34.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Entre el abismo y la desdicha”. *Los sinsabores del verdadero policía*, prólogo de Juan Antonio Masoliver Ródenas, Anagrama, 2011, pp. 7–13.
- Millares, Selena. “Amberes de Roberto Bolaño, artefactos de vanguardia”. *La vanguardia y su huella*, editado por Selena Millares, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 83–105.
- Noguerol, Francisca. “Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en 2666, de Roberto Bolaño”. *Orillas*, vol. 6, 2017, pp. 29–42.
- Olivier, Florence. “Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, editado por Fernando Moreno, Ediciones Lastarria, 2011, pp. 243–52.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Cátedra, 1996.
- . “La imagen y el imaginario filmico en la novela española contemporánea”. *Encuentros sobre literatura y cine*, editado por Carmen Peña Ardid, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 37–64.

- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- Rocco Núñez, Bernardo Patricio. “Experiencia, aburrimiento y legibilidad en tres cuentos de Roberto Bolaño”. *Valenciana*, vol. 20, 2017, pp. 65–86.
- Salas Camus, Pedro Pablo. *2666: en búsqueda de la totalidad perdida*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2016.
- Solotarevsky, Myrna. “*Amberes* y *La pista de hielo*, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias”. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, editado por Fernando Moreno, Ediciones Lastarria, 2011, pp. 97–106.
- Topczewska, Anna. *Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño*. Lund University, 2016.
- Walker, Carlos. “El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras*, vol. 46, 2010, pp. 99–112.
- Wu, Fan. “La estética cinematográfica de David Lynch en *La parte de Amalfitano* y *La parte de Fate* de 2666 de Roberto Bolaño”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 53, no.1, 2024, pp. 267–82.