

Narrativa y análisis en *We need to talk about Kevin* (Lyne Ramsay, 2011).

Narrative and analysis in *We Need to Talk About Kevin*
(Lynne Ramsay, 2011).

DOI p. 10.32870/sincronia.v30.n90.e581

María Alejandra Escobar Velázquez

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CEp. alejandra.escobar2464@alumnos.udg.mx

 <https://orcid.org/0009-0007-4834-424X>

Esta obra está bajo una licencia internacional *Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.*



Recepción. 14/10/2025 Revisión. 28/05/2026 Aprobación. 23/06/2026

Resumen.

Este artículo analiza la complejidad narrativa de la película *We need to talk about Kevin* (*Tenemos que hablar de Kevin* de Lynee Ramsay, 2011), la cual, se basa en el libro de Lionel Shriver (2005). El objetivo es mostrar que la relación entre estos dos productos culturales se define por una categoría llamada “transposición de proximidad relativa”. A partir de este marco conceptual, identificamos algunos elementos que determinan la similitud o divergencia entre ambos.

Palabras clave. Maternidad. Psicopatía. Culpa. Desprecio.

Abstract.

This article analyzes the narrative complexity of the film *We Need to Talk About Kevin* (Lynne Ramsay, 2011), which is based on Lionel Shriver’s novel (2005). The aim is to demonstrate that the relationship between these two cultural products is shaped by a category we refer to as “transposition of relative proximity.” From this conceptual framework, we identify several elements that determine the degree of similarity or divergence between the two.

Keywords. Motherhood. Psychopathy. Guilt. Contempt.

Introducción

Este artículo se enfoca en examinar la complejidad narrativa de la película *Tenemos que hablar de Kevin* (Lynee Ramsay, 2011),¹ basada en el libro homónimo de Lionel Shriver escrito en el 2005. Se trata de un film que presenta un argumento no lineal, que intercala eventos en tiempos distintos y que muestra la perspectiva de la protagonista desde el filtro de las emociones, las expresiones y los sentimientos. Lo anterior, seguido de una austeridad en los diálogos entablados entre los personajes.

Primero, analizamos qué tipo de transposición narrativa se realizó atendiendo la clasificación de Adriana Cid (2011). Segundo, presentamos una breve reseña del libro y las diferencias en el estilo del film y de la novela. Tercero, nos enfocamos en la película señalando que es lo que conserva del libro y que es lo que lo diferencia, es decir, aquellos eventos suprimidos en la película y que exigen un forzado fuera de campo que el espectador tiene que construir, aunque se trate de eventos y personajes secundarios. Cuarto, nos centramos en la propuesta de David Bordwell para acercarnos a la narrativa del film mediante las categorías de historia, argumento, causalidad, tiempo, espacio, profundidad de la información en la historia y división del argumento en secuencias. Al final, presentamos algunas de las conclusiones más relevantes.

Tenemos que hablar de Kevin (2011) como una transposición de proximidad relativa

Como indicamos, la película está basada en un libro homónimo de la periodista y escritora Lionel Shriver (1957), por ello, resulta significativa como un ejemplo paradigmático de la relación entre la literatura y la cinematografía como fuente de inspiración, pero también de transformación. Esto se debe a que el cine y la literatura tienen lenguajes distintos y singularidades estéticas propias que varían de intensidad según sea el grado de transposición, el grado de fidelidad al texto literario o el grado de independencia y creatividad, en otras palabras, el nivel de proximidad o de distancia entre ambos.

En el caso que nos ocupa, según las categorías desarrolladas por Cid (2011), el film de Ramsey y el libro de Shriver ejemplifican una transposición de proximidad relativa, es decir, hay una relectura

¹ Ficha técnica. Título original: *We Need to Talk About Kevin*. País: Reino Unido. Director: Lynne Ramsay. Guión: Lynne Ramsay (Novela: Lionel Shriver). Música: Jonny Greenwood. Fotografía: Seamus McGarvey. Reparto: Tilda Swinton, Ezra Miller, John C. Reilly, Jasper Newell, Siobhan Fallon y Ashley Gerasimovich. Productora: Independent / BBC Films / Artina Films. Género: Drama psicológico.

del texto literario que conserva parte de la trama, pero modifica ciertos elementos y plantea ciertas diferencias. Esta relectura conserva el punto central de la novela: la conflictiva relación madre-hijo entre una mujer *flâneur* que ve interrumpida su libertad y aspiraciones profesionales por atender a un vástago de turbia personalidad. Sin embargo, tenemos también ciertos aspectos del libro que marcan una diferencia con la película: el formato narrativo epistolar; el enfoque psicológico donde cada acción, intención o acontecimiento es relatado minuciosamente por Eva, la protagonista; una mayor constelación de personajes y sucesos; y, es recurrente las referencias a masacres estudiantiles en las cartas de Eva hacia Franklin. Estos detalles, no están presentes en el film.

Entonces, tenemos una proximidad de la película a la obra literaria en cuanto a lo esencial de la trama, pero una distancia justificada al suprimir algunos eventos secundarios del libro. De este modo, el espectador, mediante las secuencias y los recursos sonoros de la película, se va implicando en la historia y va conformando el rompecabezas de la trama.

Aspectos de la novela *Tenemos que hablar de Kevin* (2005) de Lionel Schriver

Esta novela le proporcionó a Schriver el Premio Orange (2005) uno de los premios literarios más importantes de Reino Unido. En ella, Eva Khatchadourian le dirige cartas a Franklin Plaskett, su expareja, acerca de cómo sobrelleva la separación y le recuerda la vida que tenían antes y después de ser padres. Las cartas son de una extensión considerable, al estilo *Carta al Padre* de Franz Kafka (1952), inician el 8 de noviembre del 2000 y terminan el 8 de abril de 2001, fecha del trágico incidente en el Instituto Gladstone dos años atrás.

A través de las cartas, Eva nos transmite su perspectiva respecto a una vida sin ataduras, su pasión por viajar, el peso de la maternidad no deseada, la vivencia de tener un hijo difícil que la detesta; el amor y el vínculo que, si experimenta hacia su segunda hija, Celia; los matices del matrimonio, las contradicciones sociales y culturales en el país del tío Sam; y, el peligro que implica para los adolescentes la posesión de armas. Asimismo, nos transmite la marginación y el desprecio social que experimenta gracias a las terribles acciones de Kevin, su hijo ya adolescente, al grado de que, la culpa del hijo, ahora se transmite a ella y por ello se convierte en receptora de humillaciones por parte de sus conocidos.

La narración no es de forma lineal, parte de su presente como una mujer repudiada y miserable a la que en un supermercado le arruinan la compra y lo va intercalando con las memorias

de un pasado lejano como el placer de viajar y con acontecimientos más cercanos como la difícil crianza de su primer hijo. Éste es el modelo general de las cartas, es decir, no existe la narración de un solo tiempo, sino que, en sus memorias se van relatando acontecimientos en tiempos distintos.

Además, en algunos sucesos Eva es un narrador omnisciente pues, como novela psicológica, describe estados emocionales, intenciones y acciones de otros como verdades o hechos. En otros pasajes, no lo sabe todo y su narración es limitada como la incertidumbre que le causa la obsesión de Kevin por el orden, el minimalismo, la limpieza y el vestir ropa ajustada o desconoce la responsabilidad de Kevin en la muerte de todas las mascotas que han tenido o en los accidentes de los vecinos incluida su pequeña hermana Celia. Respecto a la narrativa del film, en palabras de la escritora:

Cuando un libro se traduce a una película se pierden la mayoría de las reflexiones internas de los personajes, a menos de que se usará con exceso el *voice-over*, un recurso espantoso. Las imágenes se quedan siempre cortas cuando compiten con las palabras. No hay nada como los libros. Lo único que queda por decir sobre la relación entre cine y literatura es que siempre el libro es mejor.²

Ahora, lo cierto es que la novela abunda en descripciones y detalles que pueden llegar a ser redundantes o faltos de interés para algunos lectores como: la explicación que da acerca del método Montessori con el que educan a Kevin y las múltiples referencias a distintos casos de tiroteos escolares, como la de Columbine. En este caso, nos permitimos diferir un poco de la perspectiva de Shriver debido a que tanto la literatura como el cine tienen lenguajes, técnicas y procedimientos distintos con los que se llega a un producto estético único, no subordinado al otro. Habrá quienes prefieran expresar mediante un cúmulo de palabras un objeto o una acción, pero también habrá quienes, a través de una imagen y un sonido, expresen a los espectadores mucho más que las palabras.

La propia directora señaló que no era su intención competir con la “Biblia” (Solórzano 2012), en clara alusión a la extensa novela de Shriver, sino partir de la trama principal, pero con pocos diálogos, prescindiendo del formato epistolar para mostrar la historia de Eva mediante sus percepciones, sus recuerdos, sus sueños, no mediante el uso exclusivo del lenguaje. En este sentido,

² Entrevista a Lionel Shriver en septiembre de 2017 por Liliana Blum.

para Bordwell (1996), hablamos de teorías miméticas que conciben la narración como la representación de un espectáculo pues una historia no se cuenta, más bien se dramatiza.

La película *Tenemos que hablar de Kevin* (2011) de Lynne Ramsay

Como señalamos, el film conserva la trama principal de la novela: Eva (Tilda Swinton), una mujer culta y conocedora del mundo, se ve envuelta en la pesadilla de una maternidad no planeada donde el llamado “instinto maternal” no surge, si bien, intenta cuidarlo, en realidad, no soporta ni abrazar ni escuchar el llanto del bebé, sugiriendo al espectador, la inexistencia de un vínculo madre-hijo.

Para completar el cuadro, su primogénito tiene comportamientos anormales: llora demasiado y nada es capaz de consolarlo más que Franklin, su padre, (John C. Reilly); el pequeño adquiere habilidades matemáticas y comunicativas a temprana edad, pero no las manifiesta; y, siempre rechaza las muestras ocasionales de amor y cariño de su madre mientras que, las que provienen del padre, las recibe con una alegría desproporcionada. Además, hasta los 6 años Kevin decide utilizar el retrete después de que recibe una fuerte reprimenda de Eva que lo lleva al hospital, pero el pequeño utiliza este evento para hacer sentir mal a Eva. En la adolescencia, Kevin es sagaz y manipulador, destaca en la práctica del tiro con arco, maltrata a la pequeña Celia (Ashley Gerasimovich) y continúa despreciando a Eva a quien, de paso, en cierta ocasión la hizo cómplice de su onanismo.

Tanto el film como la novela tienen puntos en común: la maldad “natural” de Kevin, el desdén materno de Eva y su anhelo de libertad, la ausencia de una figura paterna que equilibre el conflicto madre-hijo, incluso, la violencia de Kevin hacia Celia; la falta de límites claros y de autoridad en la educación de los hijos, entre otros aspectos. Ahora, otro punto en común es el tratamiento de una cuestión poco abordada, tanto en la literatura como en la cinematografía, es decir, el proceso de reincorporación a la familia y a la sociedad que emprenden los familiares directos de alguien que ha transgredido las leyes, pues, indudablemente, la estela de odio colectiva recae en los amigos y familiares.



Fuente: Alphacoders. (s.f.). We Need to Talk About Kevin – Ezra Miller & Tilda Swinton [Fotograma].

Wall.alphacoders.com. <https://wall.alphacoders.com/big.php?i=831773>

Diferencias del film con la novela

Ahora bien, como la intención de Ramsey no era crear una copia audiovisual de la narrativa de Schriver algunos personajes y eventos fueron suprimidos de la trama, por ejemplo:

- a) En la novela se especifican los viajes que realizó Eva, lo gratificante de su profesión como redactora de guías turísticas y su puesto como dueña de la editorial AWAP.
- b) Después del nacimiento de Kevin, ella contrae una infección que la lleva al hospital y recuerda su estadía en este lugar como unas vacaciones en las que experimenta una soledad y un silencio placentero, en comparación con el desastre en su hogar y los lloriqueos torturantes del pequeño.
- c) Las niñeras, a pesar del buen sueldo que Eva ofrecía, preferían renunciar por el comportamiento difícil de Kevin y Eva se vio obligada a cuidarlo y suspender sus viajes.
- d) Kevin suscita diferencias vecinales y escolares debido a travesuras con consecuencias mayores.

- e) Las familias políticas rehúyen a Kevin pero aman a Celia y, tras el gran incidente, responsabilizan a Eva por la falta de cuidado hacia sus hijos.
- f) En la escuela, los compañeros también evitan a Kevin quien tiene sólo un amigo a quien controla y humilla.
- g) Eva, como narrador omnisciente, cuenta los sucesos de lo que llamaremos “el terrible día” y los motivos en la elección de las víctimas.
- h) Posterior a “el terrible día”, Kevin es entrevistado y, al preguntarle sobre sus padres, el joven subestima a su padre y lo llama “tonto y mediocre”. En cambio, Eva, sorprendentemente, recibe los mayores elogios y la define como una mujer exitosa y culta.
- i) Kevin regala a Eva una pequeña cajita de madera, pero le advierte que debe enterrarla pues ya no puede tenerla consigo, el contenido de la cajita perturba, aún más, su ya trastornada mente. Ese mismo día, quien no estaba destinada a ser una madre amorosa y quien no estaba destinado a ser un buen hijo, se reconocieron mutuamente en un silencioso abrazo.

Estos son algunos personajes y eventos que no aparecen en el film pero que no cambian la complejidad de los personajes que éste nos presenta: la maldad natural o psicopatía de Kevin cede mínimamente en el abrazo final que Eva le da a modo, quizá, de reconciliación ante la culpa que arrastra por no haber sido una mejor madre y atender psicológicamente a su primogénito, evitando así una oleada de destrucción.

Sin duda, la complejidad de los personajes da para caudales de tinta en el campo de la psicología, la sociología y la criminalística. Pero podemos señalar que Eva y Kevin representan personajes antihéroe que no encarnan los valores sociales establecidos y cuyas vidas atípicas bordean en lo aceptable hasta desembocar en la locura y el escarnio colectivo. En Eva tenemos a una mujer incapaz de vincularse afectivamente con su primer hijo, que tiene un antes y un después de la maternidad, que responde de la misma manera ante el rechazo de su pequeño hijo, que si logra vincularse con su segunda hija Celia y a quien la distancia emocional con Kevin le pasará una buena factura. Kevin es un niño diferente al que se le permite hacer todo para evitar sus desplantes y no se le brinda la atención psicológica adecuada, se asume *de facto* que es así, un niño malcriado y malvado.

Por otro lado, tenemos los personajes secundarios de Franklin y Celia. Franklin es un personaje lineal y de escasa presencia narrativa, pero sus insulsas acciones y omisiones resultan

significativas para la trama. Siempre es un padre complaciente hacia su primogénito, sin autoridad para establecer reglas y normas de respeto entre la familia, que desdeña cualquier incidente familiar y que es fácilmente manipulado por Kevin. Celia aparece también pocas veces, su cálida presencia y su personalidad frágil, contribuyen a generar un clima de tensión pues claramente ella también es víctima de las perversiones de su hermano siete años mayor.

Hay otros personajes incidentales que aparecen una o dos veces en las secuencias como los compañeros de trabajo de Eva quienes la repudian, las señoras que le destrozan sus compras y la golpean, los niños que siempre la observan o los vecinos que no responden a sus saludos. También, figuran personajes desconocidos que constantemente lanzan pintura roja a su maltrecha casa y a su destartado auto porque Eva no huyó de la ciudad, se quedó en la ruina por la cantidad de abogados que tuvo que contratar y se mudó a un modesto vecindario en la misma localidad donde antes vivía, en Gladstone.

La narrativa en el film según la propuesta de Bordwell

Ahora, en el film obtenemos el argumento de una forma singular mediante la sucesión de secuencias aparentemente desconectadas entre sí, en tiempos distintos, con la mínima presencia de diálogos y con la omnipresencia del color rojo como *leit motiv* a modo de exigir la atención del espectador que o bien se puede hastiar con secuencias inconexas, o bien se puede interesar en armar este rompecabezas visual y poco narrativo. Pues bien, ¿cómo podemos entender la narrativa en esta película?

Para guiarnos en esta cuestión atenderemos el modelo de análisis narrativo propuesto por Bordwell (1998). Este autor señala que, ante un film, por lo general, tenemos expectativas que son características propias de la narrativa, damos por hecho que habrá personajes, una acción que los implique y alguna explicación final como sucede en esta película. La narración comienza con una situación, en este caso, la vida antes de la maternidad; se producen una serie de cambios según causa-efecto, la vida durante la maternidad; y surge una situación nueva que provoca el final de la narración, es decir, la reconciliación con la maternidad a pesar de una terrible situación.

Historia y argumento

Siguiendo a Bordwell (1998), la narración cinematográfica distingue entre historia y argumento. La historia es el conjunto de todos los hechos de una narración, el mundo global de la acción de la historia que se supone existe en el mundo de la película, esto es, la historia es la suma total de los acontecimientos desde el director. Para el observador sólo existe un argumento que, a partir de la disposición del material de la película, crea la historia en su mente a partir de las pistas del argumento. El argumento presenta explícitamente ciertos hechos de la historia, por lo que, esos hechos son comunes a ambos terrenos. La historia va más allá del argumento al sugerir algunos hechos que nunca presenciamos y el argumento va más allá del mundo de la historia al presentar imágenes y sonidos no diegéticos que pueden afectar nuestra comprensión de la historia y que los personajes no pueden ver u oír.

En este caso, la historia es todo el universo de Eva Khatchadourian ya que es un drama psicológico confinado a pequeños lugares como el hogar, la escuela, la oficina o la sala de visitas en el reformatorio, a excepción de la secuencia realizada en el festival español conocido como Tomatina.³ El argumento refiere a los acontecimientos que presenciamos y que se ven marcados por: la composición geométrica de los planos, en su mayoría planos detalle y primer plano, así como un contrapicado cuando Eva se sumerge en el agua y aparece Kevin; la presencia reiterada del color rojo y la música como un elemento de contrapunto o de ironía ante una situación incómoda. Además, algunas lagunas del argumento como quien provocó el accidente de Celia o qué sucedió con su mascota quedan sugeridos por la propia perspectiva que Eva tiene de su hijo como un ser de maldad.

Causalidad, tiempo y espacio

La distinción entre argumento e historia afecta a tres aspectos de la narración: causalidad, tiempo y espacio. Respecto a la causalidad, los agentes de la causa son los personajes que también pueden ser entes naturales o sobrenaturales. Como espectadores buscamos la relación causa-efecto porque dado un hecho tendemos a establecer hipótesis sobre qué pudo haberlo causado. En algunos films

³ Es un evento celebrado en el municipio valenciano de Buñol, el último miércoles de agosto. Consiste en que una muchedumbre se arroja mutuamente tomates rojos, cultivados especialmente para esta ocasión, hasta bañarse totalmente en salsa de tomate. Ésta es una de las primeras y más fuertes secuencias visuales de la película que sugiere una relación entre la inmersión y el éxtasis de Eva en el líquido rojo con las sangrientas atrocidades de su futuro hijo y las manchas reiteradas de pintura roja en su nuevo hogar.

como en el género de misterio, policíaco o drama psicológico se retrasa la revelación de las causas porque “...siempre que una película crea misterio, lo hace mediante la supresión de ciertas causas de la historia y mediante la presentación de, únicamente, los efectos en el argumento.” (Bordwell 1998:70)

En *Tenemos que hablar de Kevin* la primera secuencia de la película nos muestra un par de cortinas blancas agitadas por el viento, hay un acercamiento a ellas mientras escuchamos un aspensor de agua y ciertos gritos que se funden entre el éxtasis y el dolor. La razón es que, esta primera secuencia, no es revelada inmediatamente, sino que Ramsey espera hasta el clímax para develar que hay detrás de estas cortinas y porqué Eva grita de esta manera.

Respecto al tiempo, Bordwell (1998) indica que cuando vemos una película vamos construyendo la historia a partir de lo que presenta el argumento. El argumento puede presentar los hechos sin seguir un orden cronológico o presentar períodos de tiempo deduciendo que se ha omitido una parte de la historia. Entonces, como espectadores tratamos de colocar los eventos en un orden cronológico y asignarles una duración y una frecuencia. Así, tenemos un orden temporal que puede ser lineal o presentar los acontecimientos sin seguir el orden de la historia y donde se recurre al *flashback*, un evento pasado; o al *flashforward*, pasar del presente al futuro y luego regresar al presente.

En este film como en la novela, la historia se va componiendo de fragmentos dispersos donde el recurso común es el *flashback*. Por ejemplo, inicia con la imagen, el sueño o el recuerdo de las cortinas blancas (pasado próximo), continúa con la secuencia donde Eva disfruta bañada en salsa de tomate junto a otros cuerpos bañados en rojo (pasado lejano) y continúa con otra donde se muestra una casa pequeña y descuidada mientras Eva despierta y ve las ventanas manchadas de rojo (presente).

Continuando con Bordwell (1998), el tiempo en el argumento puede abarcar un solo día, varios días, semanas, meses o un período de tiempo mayor. También se pueden presentar lapsos de tiempo considerables como cuando se muestra al protagonista en su niñez, su juventud o su adultez. En general, la duración del argumento de una película consiste en ciertos lapsos de tiempo importantes de la duración de la historia. Así se puede seleccionar un breve espacio de tiempo o presentar lapsos de tiempos considerables.

En la película que nos atañe, la historia tiene una duración aproximada de 17 años pues abarca un período corto en el que Eva era feliz y los 16 años en que ser madre de un hijo accidental resultó un calvario. En cuanto al argumento, Ramsey seleccionó períodos importantes como la libertad antes de ser madre, el insulso nacimiento del primogénito; los contratiempos de cuidar a un bebé, después a un niño y finalmente a un adolescente y, en este punto, fue un acierto el casting sobre las diferentes etapas de Kevin. Los cambios en Eva no son tan perceptibles sólo se diferencia en ella un antes y un después de ser madre. Un antes reflejado en su cabello largo, en su sonrisa y en su alegría por la vida; un después reflejado en su cabello corto, en su inexpresividad facial y en su desconcierto ante lo que no puede controlar.

Bordwell (1998) nos dice que, respecto al espacio, éste es un factor importante porque normalmente el lugar de la acción donde se desarrolla la historia es el mismo que en el argumento. Sin embargo, el argumento nos lleva a deducir lugares. Dependiendo del film, los espacios pueden ser muy abiertos y variados como centros comerciales, plazas públicas, universidades o paisajes diversos; y también pueden ser más privados como entornos familiares, laborales o una sola habitación.

Como ya hemos señalado, en el film el espacio es más cerrado y se restringe a los lugares que Eva frecuenta como su lujosa casa, su pequeño y descuidado apartamento, su viejo automóvil, la oficina donde trabaja, la escuela de Gladstone, el trayecto al reformatorio juvenil y la sala de estar donde se reúne con Kevin. El argumento nos lleva a deducir lugares que nunca vemos como el colegio al que asistió Kevin cuando era niño, el trabajo de Franklin, la empresa AWAP como tal y el entorno vecinal y familiar. Así la narración nos exige imaginar espacios y acciones que no se muestran.

Finalmente, para Bordwell (1996), la profundidad de la información en la historia tiene que ver cuando un argumento nos muestra el comportamiento externo de los personajes, es decir, una *narración objetiva*; cuando nos muestra lo que ven y oyen los personajes (planos subjetivos y perspectiva sonora) tenemos una *subjetividad perceptiva*. Pero también, hay una profundidad mayor cuando nos sumergimos en la mente del personaje (recuerdos, fantasías, sueños, alucinaciones) y aquí tenemos un caso de *subjetividad mental*.

En este caso tenemos un film eminentemente subjetivo pues todo lo expuesto pasa por el filtro mental de Eva y no conocemos la perspectiva de otros. Por ejemplo, desconocemos qué pensaba o sentía Kevin por ella más allá de siempre verla con desprecio.

Conclusión

Hemos intentado ofrecer al lector el análisis de un film altamente recomendable para aquellos que gustan entrar en el universo mental de los protagonistas, descifrar sus comportamientos y reacciones y ser receptor activo de una película eminentemente sugestiva, visual y auditivamente. Estamos frente a un singular ejemplo de adaptación literaria al ámbito cinematográfico, pero, específicamente, estamos frente a una *transposición de proximidad relativa*. En otras palabras, hubo una relectura del texto literario que conservó parte de la trama esencial y suprimió eventos o personajes secundarios. Dicha omisión, más que un error, induce a los espectadores a que los imaginen o los reconstruyan como los entornos sociales de los protagonistas, la perspectiva de otros familiares y vecinos sobre ellos o la experiencia de Kevin después de el “terrible día”.

La narración en el film no es de una forma lineal, no existe la narración de un solo tiempo porque el recurso al *flashback* de eventos próximos y lejanos es una constante y, en algunos sucesos, Eva es un narrador omnisciente. La historia es todo el universo de Eva Khatchadourian aunque estén confinado a pequeños espacios y el argumento en el film son todos los acontecimientos perceptibles por el espectador. Aplicamos también distintas categorías como la causalidad, el tiempo y el espacio; además, respecto a la profundidad de la información que el film nos devela es un caso de subjetividad mental porque nos adentramos en la mente de Eva a través de sus recuerdos, fantasías, sueños o alucinaciones.

Por supuesto, siempre será mejor disfrutar visual y auditivamente esta película de Ramsay para tener una perspectiva propia de este complejo producto cinematográfico que explota, con singularidad, el color rojo en su más vivida expresión: el éxtasis, la destrucción y la culpa.

Referencias

- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1998) *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Blum, L. (2017) Entrevista a Lionel Shriver. Septiembre de 2017.
<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-lionel-shriver-soy-una-defensora-del-derecho-ofender> [consulta: 27 de mayo, 2025]
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cid, A. (2011) Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, 63, pp. 19-40.

Solórzano, F. (2012) Tenemos que hablar de Kevin de Lynne Ramsay. *Revista Letras Libres*.

<https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/tenemos-que-hablar-kevin-lynne-ramsay>

[consulta: 26 de mayo, 2025]