La violencia en *Toro* y *Tarde para la ira*: estrategias estéticas y narrativas de representación

Juan Medina-Contreras & Pedro Sangro Colón
Universidad Pontificia de Salamanca

Recibido: 28 de junio de 2019 *Aceptado: 25 de julio de 2019*

Abstract: Violence is one of the main themes of 2016 films *The Fury of a Patient Man* (*Tarde para la ira*, Dir. Raúl Arévalo) and *Toro* (Dir. Kike Maíllo). Both depict the anti-heroic path of their criminal characters in the pursuit of their goals: revenge and rescue. In this paper we study the aesthetic and narrative strategies that these films develop to achieve —or at least not to lose— the favor of the public by eliding and exaggerating the violence of the protagonist, and also by linking it to the family core.

Key words: Film Study, Violence, Fiction, Toro, The Fury of a Patient Man.

Resumen: La violencia es uno de los temas principales de las películas de 2016 *Tarde para la ira* (Dir. Raúl Arévalo) y *Toro* (Dir. Kike Maíllo). Ambas muestran el camino anti heroico de sus protagonistas en el afán de lograr sus objetivos: la venganza y el rescate. En este artículo estudiamos las estrategias estéticas y narrativas que estos filmes desarrollan para lograr —o al menos no perder— el favor del público mediante la elisión y la exageración de la violencia del protagonista, así como mediante su vínculo con el núcleo familiar.

Palabras clave: Análisis cinematográfico, Ficción, Violencia, *Toro*, *Tarde para la ira*.

1. Introducción

Afirma Vogler que, en la narrativa, un antihéroe no es lo opuesto a un héroe, sino un tipo de héroe muy concreto. Alguien que podría ser considerado incluso un villano por encontrarse fuera de la ley, y que, sin embargo, se convierte en acreedor de la simpatía del público (72). Canet y García-Martínez apuntan que la ambigüedad moral del antihéroe supone precisamente un sugestivo elemento de interés por parte de la audiencia (368), y que este además se hace más intenso —o "digerible"— cuando median tramas familiares en sus argumentos (384). En este sentido, también Leibrandt (102) y Gelz (91) aluden a la responsabilidad de los lectores para ponderar y valorar la empatía y simpatía que inspiran los héroes ambiguos que ha traído consigo la posmodernidad, especialmente en aquellos instantes en que el héroe, en palabras de Leibrandt, presenta actitudes y acciones cuestionables:

> Su ambigüedad moral y el hecho de tomar unas decisiones enigmáticas o extrañas (porque la situación y la actitud frente a los demás es desconcertante, en general) dificultan o restringen la identificación por parte del lector (103).

A lo largo del año 2016 visitaron la cartelera española dos filmes protagonizados por antihéroes y revestidos, en ambas instancias, de problemáticas familiares. *Toro*, dirigida por Kike Maíllo, y *Tarde para la ira*, de Raúl Arévalo, muestran no pocas semejanzas en su desarrollo argumental, empezando quizá por la más troncal de todas: la violencia como eje motor de ambas historias.

La violencia es una característica intrínseca al género cinematográfico criminal (Sánchez Noriega 158; Huerta Floriano, 68), en el que se pueden inscribir ambos filmes. Tanto en la historia de venganza que narra la película de Arévalo, como el rescate y huida que presenta el filme de Maíllo, el recorrido de sus protagonistas tiene en la violencia física y visceral su principal rasgo común. Sin embargo, su manifestación en pantalla se realiza de forma motivada; bien se explicita, se torna esquiva o se disimula. Cabría plantearse si estos recursos se dan para suministrar un asidero emocional que permita a los espectadores acompañar a los protagonistas que ejercen la violencia en sus empresas generando una mayor o menor empatía e identificación con ellos.

A lo largo del presente artículo nos valdremos de la metodología del análisis fílmico (Sangro 2011) y el comentario de texto para desgranar las particularidades de la representación de la violencia en

ambos filmes, estableciendo una comparativa que permita vislumbrar, desde la perspectiva narrativa y estética, cómo la violencia se presenta en pantalla y su nexo con la construcción del arco argumental de los protagonistas.

2. *Toro* (Kike Maíllo, 2016)

Estrenado en abril de 2016, *Toro* es un filme dirigido por Kike Maíllo con guion de Rafael Cobos y Fernando Navarro. Narra la historia de Toro (Mario Casas), uno de los matones de la banda criminal dirigida por Rafael Romano (José Sacristán) que, tras pasar una temporada en prisión, intenta reconducir su vida. No obstante, cuando Romano secuestra a la hija de su hermano López (Luis Tosar), Toro se ve obligado a volver a las reprobables prácticas de su vida anterior para rescatar a su sobrina.

Retratado con una estética llamativa y particular, el filme de Kike Maíllo explora un empleo radical y agresivo de la violencia y la fuerza bruta, que, no obstante, abunda precisamente en su restricción cuando se vincula al protagonista del filme.

2.1. Huir del pasado, escapar del destino

Toro es consciente de que su proceso de redención empieza por escapar de la espiral de violencia en la que, según se sugiere, ha estado inmerso toda su vida como matón a las órdenes del villano. Dan cuenta de su pasado criminal las cicatrices que el departamento de maquillaje colocó sobre el rostro del actor; la verbalización que los mismos personajes realizan de él, así como la pericia que demuestra en el combate cuerpo a cuerpo. Su objetivo vital no es tan solo el bienestar de los suyos —y particularmente de su sobrina—, sino lograr escapar de su propia prisión interior, que lo aboca a una vida delictiva de la que desea salir. La simbología del filme lo enlaza visualmente —además de con su apelativo, con el tatuaje del laberinto que cubre su espalda— con el Minotauro, bestia con cabeza de toro a la que se ofrecían cada nueve años a siete muchachos y siete doncellas para que los devorase en el interior del Laberinto de Creta (Graves 450). La película de Kike Maíllo pervierte el mito clásico al tomar la perspectiva del villano, y entronca con la visión romántica del monstruo propia de los lienzos de Watts o los relatos de Borges o Cortázar (Tcherepashenets 83).

Afirma Sánchez-Escalonilla que las cualidades de los héroes se concentran, además de en la sabiduría, justicia y fortaleza, en la virtud

del autodominio (22). En al menos tres ocasiones la narración muestra al protagonista como alguien reticente a emplear la violencia, de la que se sabe especialmente diestro. Hasta que su hermano no le pone al corriente del peligro que corre la hija pequeña de éste Toro no se presta a socorrerle —de hecho su actitud hacia su propio hermano es claramente de rechazo en primera instancia—; hasta que no se entera de que la muerte de su otro hermano, el mayor, fue orquestada por Romano no se plantea confrontarle; hasta que no encuentra a su novia mutilada en su apartamento no se decide a atacar a su némesis. En todas las escaramuzas que afronta en su camino Toro termina perdonando la vida a sus contrincantes y haciendo un uso meramente defensivo de la violencia. Y también en la resolución del filme cabe la duda con respecto al empleo de esta para lograr sus fines: Toro, cuando toma la decisión de vengar la sangre de su amada —que ha sufrido un ataque por parte del villano—, en lugar de un arma mortífera agarra un gato mecánico.

El simbolismo de esta decisión resulta crucial en el desarrollo del arco dramático del personaje. Toro, desde que es presentado al comienzo de la obra, está siempre asociado a los automóviles: su primera escaramuza con la policía, en el comienzo del filme, se desarrolla con vehículos robados en torno a un parking; su intento de desarrollar una actividad profesional legal será precisamente de chófer de turistas; a medida que su viaje le va introduciendo de nuevo en el mundo criminal le veremos conducir un coche robado de mayor cilindrada —los matones han destrozado el vehículo de trabajo que simbolizaba su abrazo al orden y la legalidad—. Por ello, resulta lógico que cuando se lance al "asalto de la fortaleza" del mal (Balló & Pérez 262) lo haga esgrimiendo tan solo una herramienta sacada de las entrañas de su vehículo.

Sin embargo, parece que no pretende emplear el gato como arma. En la primera pelea que tiene que superar hasta llegar a su objetivo lo deja en el suelo para enfrentarse a uno de los esbirros de Romano sin más apero que la resistencia de sus nudillos. La finalidad del gato mecánico, como se descubre más adelante, es realmente la de forzar las rejas del apartamento del villano, lo cual denota, por un lado, la carga simbólica del presidiario que desbarata las rejas de su cárcel interior; y, por otro, abre la ambigüedad con respecto al empleo de la violencia: o bien Toro, que se sabe invencible, tiene la pretensión de acabar con Romano y todos sus secuaces empleando tan solo la fuerza bruta, o bien su finalidad última no es la de matarle en venganza por lo que

ha hecho a su novia, sino sencillamente recuperar un colgante de oro que portaba ella con el nombre de él y que Romano le había sustraído, tornándose así la visión negativa del héroe vengativo a una imagen más positiva como "rescatador" (Sánchez-Escalonilla 73). En todo caso, en el momento en que el protagonista accede al sanctasanctórum de su enemigo quebrando las rejas está simbólicamente liberándose de su yo criminal y ladrón de coches. La próxima vez que se le vea desplazándose en el filme será, de hecho, en un autobús público.

Toro es un personaje atrapado por un destino trágico del que trata de escapar a toda costa. Para ello, es consciente de que la única manera que tiene de lograrlo es la de tratar de ser quien no es y abandonar por completo su pasado violento. Matar a su yo malvado; acabar con el "otro" maligno cuya imagen surge del espejo (Balló & Pérez 243). En este sentido, el personaje abraza la libertad en su escena final cuando, paradójicamente, ingresa voluntariamente en prisión.

2.2. Violencia irreal

Toro imprime a su factura visual un aire de irrealidad que permite al espectador distanciarse de la violencia explícita que aparece en la obra. Como afirma el director del filme en entrevista con Sergio F. Pinilla:

> A nivel narrativo y estético, se trataba de naturalizar la violencia y desnaturalizar el día a día. Esta gente vive en lugares desangelados, con colores extraños, en un ambiente de sofisticación, como en una película de Almodóvar, y además se da una normalización de la violencia. Los personajes se pegan en cocinas, en los dormitorios y en los pasillos de un hotel y las persecuciones se llevan a las calles de tu ciudad (18).

Los personajes están, en general, llevados a un extremo tan exagerado que, aunque reconocibles, semejan ser, más que personas reales y verosímiles, personajes del cómic que lee en pantalla la sobrina del protagonista. Refuerza esta idea el hecho de que todos y cada uno de ellos estén de alguna forma cosificados a partir de sus utensilios de trabajo, objetos y marcas: Toro con sus tatuajes, Romano con su mortífera gubia de modelado, Ginés con su recortada, la Tita con su baraja de naipes y sus pendientes, la niña con sus cómics... La secuencia de títulos de créditos ya introduce al espectador en este juego de símbolos que se van a respetar durante todo el filme.

La atmósfera irreal se pone de manifiesto, igualmente, en diversos pasajes del mundo de la banda. Si bien es cierto que la obra se asienta a un lugar reconocible plagado de rostros cotidianos —los trabajadores del mercado, los chavales del equipo de alevines jugando en el campo, los comerciantes y empleados de gasolinera que ayudan al villano cuando les pide localizar el vehículo del protagonista...—, el epicentro del imperio de Romano y sede de sus actividades mafiosas —las torres— se presenta con un aura que roza lo sobrenatural. El patio de vecinos que compone la comunidad, con sus luces de neón de matices cambiantes, traslada al espectador la idea de un espacio casi onírico, como si de una colmena surrealista se tratase. Los interiores de los apartamentos de la sede donde habita el villano despliegan, además de los colores de la iluminación eléctrica, ampulosos y sobrecargados ornamentos en papel de pared y mobiliario, casi como en una pesadilla de El Bosco, sugiriendo la idea de que realmente la incursión del protagonista en el terreno del villano es, literalmente, un viaje a través de los círculos de un Infierno de neón.

La iluminación exagerada no solo se circunscribe al epicentro del mal. También acompaña al villano en sus cuitas nocturnas y sus escarceos sexuales. Los pasillos que evita Toro cuando se propone desvalijar la caja de su enemigo en un apartamento diferente a su residencia están también iluminados por colores fluorescentes, semejantes al local donde realiza sus actividades ilícitas; la habitación del hostal donde López y su hija esperan al ferri para fugarse a África —y donde se pone de manifiesto la falsedad del hermano en sus intenciones— también está inundada de la luz artificial de colores chillones, con especial énfasis de rojos y azules. Frente a ello, la iluminación natural queda reservada para el protagonista en su huida y los espacios exteriores. Llama la atención, en este sentido, el diferente tratamiento que recibe el parque acuático donde vive el amigo que les presta el coche y les traiciona: mientras están allí los protagonistas la iluminación es más naturalista, igual que cuando llegan los matones de Romano. Sin embargo, en el momento en que consuman el crimen y arrojan el cadáver del amigo por los toboganes la cámara adopta una mirada subacuática que de nuevo lleva al espectador a un ambiente extraño dominado por la combinación del azul —el agua de las piscinas— y el rojo —en esta ocasión, la sangre de la víctima—. Situación similar sucederá al final, cuando Romano muera en su pequeña alberca privada.

Es decir, la violencia cruel e injustificada en el filme de Kike Maíllo se asocia en múltiples ocasiones a un ámbito irreal y extraño

visualmente que contribuye, de alguna forma, a restarle crudeza y realismo. Adicionalmente, la forma de ejercer esta violencia resulta también exagerada y hasta exótica. Junto a la brutalidad de partirle al coprotagonista la mano con el reverso de un hacha, o la imponente persecución por las playas, con vehículos dando vueltas de campana; el punto explícito de la profusión de sangre y órganos —el hermano de Toro morirá de un disparo que le vaciará por completo la cuenca de un ojo; semejante tortura recibe la novia del protagonista, a quien le sacan directamente ambos ojos para ponérselos a la talla de la virgen de madera que está elaborando Romano...—, lejos de aportar realismo a las imágenes las convierte en improbables. El asesinato de la Tita, igualmente solo justificado en la maldad del villano, se lleva a cabo de una forma casi circense: mientras ella huye en la noche, Romano le lanza por la espalda su gubia a una distancia de al menos treinta metros, clavándosela en la nuca de un solo golpe fatal. Es decir, la violencia en Toro no se elide. En lugar de ello se exagera hasta el punto de hacerla marcadamente ficcional.

3. *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016)

Tarde para la ira arranca mostrando al espectador un coche preparado para escapar tras el atraco a una joyería. El conductor —que oculta su rostro con un pasamontañas— es abandonado por los otros tres encapuchados involucrados en el golpe, por lo que en su intento *in extremis* de darse a la fuga termina siendo detenido. Ocho años después, la acción se centra en Jose (Antonio de la Torre), un hermético hombre que, sumido en una profunda soledad, pasa el tiempo visitando en el hospital a su vegetativo padre, enchufado a una máquina que le mantiene en coma. Su único escape reside en las visitas que realiza al bar que regenta su amigo Juanjo (Raúl Jiménez) junto con su familia, un típico establecimiento de barrio que parece proporcionarle un paliativo a su vacío existencial. Allí conoce a Ana (Ruth Díaz), la hermana del barman, que espera con desasosiego la salida de la cárcel de su marido Curro (Luis Callejo), insegura ante la continuidad del matrimonio tras la separación forzada. Y efectivamente, cuando Curro vuelve a casa tras cumplir condena, la relación con Ana se tambalea, por lo que esta acaba aceptando la oferta de Jose de irse a vivir con él a una casa que posee en un pueblo cercano a Madrid. Pero pronto descubrimos que lo que parecía un triángulo amoroso es, en realidad, una historia de violencia: cuando Jose visiona en la intimidad de su habitación el vídeo de una cámara de seguridad de

una joyería que registra una brutal paliza a los dependientes infringida por tres hombres que ocultan su rostro, entendemos que las víctimas de la salvaje agresión son, en realidad, la prometida del protagonista y su padre. La muerte a golpes de la primera y el estado comatoso del segundo son consecuencia del atraco que vimos inicialmente en el que Curro era el chófer que esperaba en la calle, presto para la huida.

Con este planteamiento, la película se desliza a su segundo y tercer acto, en los que Jose, chantajeándole con el secuestro de su mujer, obliga a Curro a que le conduzca ante los otros tres responsables del asalto para cobrarse venganza. El encuentro con cada uno de los asesinos plantea un uso diferente de la violencia que se apoya en la narrativa y la puesta en escena para asentar un principio constructor que contiene el ADN del filme: cada crimen perpetrado por Jose será más violento que el anterior pero, simultáneamente, la representación de dicha violencia se mostrará sucesivamente de forma más elíptica. Si el primero (el asesinato de Santi) se presenta como un sórdido y sangriento ajuste de cuentas, el segundo (el ajusticiamiento de Julio) se asemeja más a un dilema moral, mientras el último (que desvela mediante un potente giro argumental que el tercer hombre no es otro que su amigo Juanjo) rezuma una espesura moral superior, al plantear un dilema íntimo y familiar que sostiene la propuesta temática del filme. Serán estas distintas opciones de representación audiovisual de la violencia las que regulen, como veremos a continuación, el interés dramático que apela a las emociones y al conflicto en juego como esencia del drama, estableciendo las empatías e identificaciones entre personajes y espectadores (Sánchez-Escalonilla 52-53).

3.1. La muerte de Santi: el ajuste de cuentas merecido

Es la obra *shakesperiana* la que, por primera vez, muestra recurrentemente escenas poseedoras de una violencia que se representa ante los ojos del espectador con la dilatación y el detalle suficientes para observar su crueldad y salvajismo (Balló & Pérez 175). Esta herencia exhibicionista se recoge en la secuencia que narra el asesinato de Santi, el primero de los atracadores al que Jose y Curro visitan. Desde el primer instante, Santi, alias "el Triana," se presenta ante el espectador como un tipo despreciable, poco agraciado, desaliñado, juerguista, dotado de una voz rasgada y estridente (brillante aportación al personaje del actor Manolo Solo) y una lengua viperina, que ocupa su tiempo esnifando cocaína y vigilando que entren correctamente los mensajes de un video chat porno instalado en el sótano que hace las veces de

almacén en la trastienda de un gimnasio de extrarradio frecuentado por tipos duros. Todo ello predispone al espectador a identificarse con Jose y no empatizar con Santi. Con esa ventaja, la escena dilata el tiempo todo lo que puede, generando una tensión *in crescendo* que comienza cuando Curro advierte que Jose mira atentamente un destornillador que hay encima de la mesa mientras Santi, ajeno al destino que le espera, monopoliza la conversación con su desagradable verborrea. Para subrayar esta tensión que anticipa el crimen gracias al manejo del suspense (Truffaut 86), la banda sonora incorpora el ruido de un tren circulando por oxidados railes, cuyo volumen va en aumento hasta acercarse y chirriar como si estuviese a punto de descarrilar. La presencia del recurso sonoro se justifica como una metáfora del dilema interior que experimenta Jose, dubitativo ante la decisión de traspasar la línea de la justicia para entregarse a la Ley del Talión. La decisión tomada implica que ya no habrá vuelta atrás.

No es casual que este recurso recuerde al empleado por el montador Walter Murch en *El padrino* (Dir. Francis Ford Coppola, 1972), en la ya clásica escena en la que Michael Corleone (Al Pacino) comete su primer asesinato, pues en ambos casos los protagonistas comienzan a forjar su arco de transformación como verdugos, anteponiendo su deseo de venganza por razones familiares a su catadura moral. Cuando se desata la violencia, la escena de *Tarde para la ira* muestra con enorme rigor realista, manteniendo el encuadre siempre en planos generales, cómo Jose le propina más de una docena de puñaladas traperas a Santi en el costado y en el cuello con el anunciado destornillador. Lejos de detenerse mientras Santi se retuerce de dolor ante la sangre que mana, Jose se ensaña con otra tanda prolongada de potentes pinchazos que perforan el cuerpo de la víctima agonizante. Cuando al fin muere, el espectador no puede dejar de sentir un cierto alivio que, sin embargo solo desprende indiferencia hacia el difunto. Paradójicamente, se impone una identificación absoluta con Jose y Curro ante la dificultad que ahora les aguarda de salir de ese antro sin ser descubiertos.

3.2. El asesinato de Julio: la duda ante el perdón

El segundo de los atracadores resulta ser Julio, un hombre que ha rehecho su vida por completo: se ha instalado en una casa de campo tratando de sobrevivir gracias a un pequeño terreno en el que cría cerdos y ha formado una familia estable junto a Carmen, su mujer, que ignora el pasado de su marido y está ilusionada con su recién estrenado embarazo. Durante una comida en la que Jose y Santi se presentan

como antiguos colegas del barrio se pone de manifiesto el dilema que se avecina con las miradas que ambos intercambian. La idea que el montaje construye es evidente: a los deseos de venganza de Jose se contrapone la posibilidad del perdón del futuro padre redimido. Así, el momento decisivo llega cuando los tres hombres se quedan a solas con la excusa de ir a ver la pequeña propiedad ganadera de Julio. Cuando este sale del coche implorando que se vayan y manifestando que ha dejado atrás su pasado, la conciencia de Jose le paraliza impidiéndole actuar. Curro se percata de ello, pero justo cuando está a punto de arrancar el coche para evitar males mayores, un iracundo Jose abre la puerta del vehículo para cargar una escopeta que guarda en el maletero. Como si se tratase de un conejo, se dirige a por Julio a través del campo, y cuando le encuentra le encañona buscando respuestas sobre los motivos por los que participó en la muerte a palos de su novia. Es entonces cuando descubre que el tercer hombre del atraco es, en realidad, su amigo Juanjo. La llegada inesperada de Curro provoca un forcejeo y Jose acaba disparando en una pierna a Julio para impedir que escape. Finalmente, lo acorrala en un cobertizo y apunta el arma directamente a la boca. Pero en esta ocasión, el disparo de gracia es elidido del encuadre, pues tan solo lo escuchamos mientras contemplamos el rostro hierático de Jose. La representación de la violencia escamoteada amortigua la conversión de Jose en un villano, de tal manera que el espectador, aunque ya no se identifica ni empatiza con sus acciones, al menos le comprende: no se trata de un frío asesino sin escrúpulos, sino de un hombre traumatizado, un antihéroe caído en desgracia que ha ennegrecido su alma para restituir la dignidad de sus seres queridos arrebatados.

3.3. La obscena ejecución de Juanjo

Juanjo y los suyos han sido para Jose la única familia que ha tenido en los ocho años de dolorosa espera. Ha compartido con ellos los pocos momentos felices que le hicieron sentirse miembro de un hogar, como cuando en la comunión de Sara, la hija de Juanjo, su amigo le confesó lo afortunado que se sentía con su vida en una conversación íntima que se resume en una frase: "La familia es sangre." La sentencia se convierte, fatalmente, en una anticipación de lo que va a suceder en el desenlace del filme. La anagnórisis que da cuenta de la identidad de Juanjo como el tercer asesino de su prometida catapulta a Jose a completar su arco de transformación, confiriéndole un destino trágico ineludible.

En la tragedia griega ya se empleaba la expresión *ob skena* (obsceno) para referirse a todo aquello que debía quedar fuera de la escena, protegiendo así a los espectadores de la visión de los instintos básicos. Ello provocaba que en muchas obras clásicas, los crímenes no se mostrasen, siendo narrados posteriormente en diferido por alguien (Balló & Pérez 175). El cine posee distintos mecanismos para dejar fuera de la escena lo explícito, más allá de la derivación de la mostración a la narración. Uno de los más genuinos mecanismos específicos del medio es el empleo del *espacio fuera de campo*, que permite que lo que vemos se prolongue más allá de los seis segmentos imaginarios que definen el cubo cinematográfico espacial, consiguiendo evocar y provocar ideas y emociones en la mente del espectador. Este es el artefacto discursivo que sostiene el clímax de la película, centrado en el ajusticiamiento de Juanjo. Cuando Jose llega al bar, en una noche de calor asfixiante, Sara duerme plácidamente sentada en una mesa al lado de la barra. Juanjo, que ya ha sido alertado por su hermana Ana sobre la verdadera identidad de Jose, no tiene dudas del motivo de su visita. Basta una mirada conjunta de ambos a la niña para que sepamos que Juanjo acepta su destino con estoicismo. Pero no quiere que su hija lo vea, por lo que pide a su verdugo que le acompañe a la cocina. La cámara se queda entonces con Sara en la entrada del bar. Un fogonazo de luz en el fondo del encuadre acompaña a la estruendosa detonación que despierta a la niña de su plácido sueño. Jose se cruza con ella, pero ni siquiera la mira. Sale por la puerta con rostro de palo y una extraña paz interior reflejada en su cuerpo.

Esta opción de representación elíptica permite al espectador mantenerse fuera de la escena, humanizando una vez más a Jose, casi compadeciéndole, por el dilema personal que ha tenido que afrontar. Simultáneamente se establece un frontal rechazo a su acción, gracias a la presencia de la niña, inocente víctima colateral de la espiral de violencia desatada en la venganza de los seres queridos asesinados. Como ya anticipaba Juanjo al confesarse a su amigo: "La familia es sangre."

4. Conclusión

La presencia de la violencia se erige como motor de ambos relatos, pero se muestra con una óptica diferente en la película de Kike Maíllo con respecto a la forma en que lo hace en la de Raúl Arévalo. Mientras que el protagonista de *Tarde para la ira* ansía y busca el momento para practicar su venganza, el de *Toro* trata por todos los medios de

reprimirla, hasta el punto que propicia, en última instancia, una huida para evitar cometer un asesinato. Sus arcos de transformación, por tanto, son diametralmente opuestos.

Si en *Toro* se opta por enmarcar la violencia dentro de una atmósfera de irrealidad y exageración que le resta verosimilitud, pese a lo espectacular —y hasta grotesco— de su puesta en escena, en *Tarde para la ira* se realiza un ejercicio de realismo acompañado de una progresiva omisión de la violencia conforme ésta va ganando crudeza desde el punto de vista emocional.

A pesar de las diferencias expuestas, y aunque ambos filmes sigan estrategias aparentemente contrarias, la finalidad de su empleo es la misma: lograr que el espectador no rehúya del protagonista y acepte (o al menos comprenda) lo ignominioso de sus actos, bien por considerarlos en una esfera de ficción más cercana a la viñeta en *Toro*, o mediante la elisión de la violencia explícita para reforzar los dilemas morales que asume el protagonista de *Tarde para la ira*.

Con todo, la representación de la violencia en ambos filmes denota una voluntad de no romper completamente el ejercicio de identificación que propone vínculos emocionales entre los protagonistas y los espectadores, apelando a la importancia de la familia como justificación de los actos cometidos por Toro y Jose.

Referencias

Balló, Jordi & Xavier Pérez. *El mundo un escenario. Shakespeare, el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama, 2015.

---. *La Semilla Inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Canet, Fernando & Alberto Nahum García-Martínez. "Ambivalent Responses to the Ambiguous Anti-Hero Morality: Tony Soprano and Walter White as a Case Study." *Palabra Clave*, vol. 21, no. 2, 2018, 364–86, doi:10.5294/pacla.2018.21.2.5. P

Gelz, Andreas. "El esplendor del héroe: el héroe y su espacio." *El renacer del mito. Héroe y mitologización en las narrativas*. Coord. Ruth Gutiérrez Delgado. Salamanca: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones., 2019, 83-93.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Huerta Floriano, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos. Una introducción*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.

Leibrandt, Isabella. "Los contornos estéticos de Narciso: Reflexiones sobre la actualización de un anti-héroe y su transmisión a través de sus imágenes, valores y problemas." *El renacer del mito. Héroe y mitologización en las narrativas*. Coord. Ruth Gutiérrez Delgado. Salamanca: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2019, 95-114.

Pinilla, Sergio F. "Toro: barroquismo y saturación del color." *Cameraman. Revista Técnica Cinematográfica*, 2016, 6-22.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2010.

Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2001.

---. *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel, 2002.

Sangro, Pedro. *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis, 2011.

Tcherepashenets, Nataly. *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2008.

Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 2000.

Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.