

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el Cine Negro de Melville

Autor/es:

Pérez, Pablo

Citar como:

Pérez, P. (1993). Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el Cine Negro de Melville. Nosferatu. Revista de cine. (13):58-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40873>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



J.P. MELVILLE

Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el Cine Negro de Melville

Pablo Pérez Rubio

La secuencia introductoria de *Laura* (*Laura*, 1944; Otto Preminger) es un ejemplo esclarecedor de los métodos seguidos por el cine negro norteamericano para hacer irrumpir al personaje del detective en el relato. Un sugestivo *travelling lateral* describe con elegancia una suntuosa, casi aristocrática habitación llena de objetos preciados, mientras la voz en *off* comienza en tono evocador: "Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura. Un

sol plateado ardía en el cielo como una enorme lupa. El domingo más caluroso que recuerdo. Me sentía como el único ser en Nueva York. A causa de la horrible muerte de Laura, yo estaba solo. Yo, Waldo Lydecker, era el único que la conocía realmente. Acababa de empezar a escribir su historia cuando otro de esos detectives vino a verme. Le hice esperar. Podía observarle a través de la puerta...". El movimiento de cámara se interrumpe al centrar en el encuadre

al teniente McPherson (Dana Andrews), que observa la estancia con perplejidad; cuando se acerca a un estante y toma en sus manos uno de los objetos que en él se encuentran, la voz de Lydecker le reprime: "¡No toque eso! ¡Tiene un gran valor!".

La aventura del héroe del cine negro americano comienza en el momento en que se introduce en un universo que le es social y culturalmente ajeno. En el caso de *Laura*, los pretenciosos e iró-

nicos comentarios de Lydecker (que ostenta el punto de vista de la narración durante la primera parte de la misma) y el sofisticado entorno convierten a McPherson, a los ojos del espectador, en un ser lleno de vulgaridad, en un advenedizo que además, y tal como se anticipa, pretende también irrumpir en el monopolio sentimental que Lydecker ostenta sobre Laura Hunt. Podría decirse, por tanto, que la inmersión del detective (pensemos, por extensión, en el caso mítico y paradigmático del personaje casi serial de Humphrey Bogart) supone la entrada de un elemento que siembra el caos en un mundo cerrado y perfecto cuya única fisura ha sido tapada -artificialmente- mediante la comisión de un crimen. Habitualmente, el éxito del profesional dependerá de su habilidad para saber desenvolverse en el nuevo medio, asumir sus leyes internas y triunfar a fuerza de salvar sus diferencias iniciales. Pero ello no obsta para que en algunas ocasiones, este peculiar héroe sea, más que nada, el "lector" de su propia aventura, ya que siempre camina detrás de ella.

En el contexto del cine negro, el inicio de **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*, 1967) presenta un panorama bien diferente. Bajo los títulos de crédito, una poco perceptible y "opaca" imagen muestra una sórdida y lúgubre habitación en la que se intuye la presencia de una figura humana tumbada en la cama, sólo puntuada por el impertinente canto de un colibrí y por la célebre cita pretendidamente extraída del *Bushido*: "No hay soledad más grande que la del samurai, excepto la del tigre en la jungla". Efectivamente, la palabra refuerza el valor de la imagen para describir la principal característica moral del personaje. Dos metáforas aparentemente paradójicas (pájaro enjaulado y

tigre en la jungla) ejercen el papel de sembrado de información, que se verá reafirmada cuando Jeff Costello (Alain Delon) se levante y muestre su presencia elegante, altamente coqueta, frente al espejo que devuelve su imagen mientras retoca la posición de su impecable sombrero. Algo parece, en principio, no cuadrar: estamos ante un personaje que aparenta ser un "desplazado", un hombre colocado en un mundo que no es el suyo, un preso de su propia existencia. El hecho de que el realizador recurra a la proyección especular anticipa el carácter espectral de un personaje presentado, así, como un calco de sí mismo. La comunión entre los héroes del cine negro de la última etapa de Melville -la que se anticipa en **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), comienza en 1965 con **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième Souffle*, 1966), y discurre hasta el final de su filmografía con **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), con el relativo paréntesis de **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969)- y el mundo que les rodea es prácticamente inexistente; pero, a diferencia del detective que, por propio interés, se adentra en un mundo ajeno hasta que consigue dominarlo, Costello -como también Gustave Minda (Lino Ventura), Coleman, Corey (ambos Alain Delon)...- hace de su imposible y probablemente indeseada adaptación, de su soledad de samurai, su único mecanismo de defensa.

En estas películas negras de Melville no puede hablarse, pues, de ambigüedad moral. Si ésta presidía, de una u otra forma, a los protagonistas de filmes tan diferentes como **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946), **El último refugio** (*High Sierra*, 1941) o **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) es difícilmente asu-

mible por los personajes del cineasta francés. Realmente, es complicado apelar al concepto de "moral" como valor universal en películas como **El silencio de un hombre**, **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) o **Crónica negra**. Desde luego, los héroes de unas y otras cintas no pueden ser considerados estándares y defensores de los principios fundamentales de la moral social, como ya señalara Alberto Fernández Torres en un viejo trabajo sobre la subversión de la ética en el género (1), pero en el caso de Melville esta consideración se ve acentuada por el hermetismo consustancial a los seres que pueblan sus fotogramas.

La propia inercia del relato y los códigos genéricos marcaban las intenciones últimas del teniente McPherson (proceder a una ordenación lógica de los acontecimientos pasados en busca de la verdad objetiva); por el contrario, es difícil encontrar en los primeros modos de actuación de Jeff Costello, por ejemplo, rasgos de su verdadera personalidad. Es más: su familiar iconografía (gabardina, sombrero, revólver), su retórica forma de moverse, sus actos rituales que adquieren maneras litúrgicas, hacen pensar en un héroe manierista que sigue modos de comportamiento adquiridos, casi mecánicamente, de quienes le han precedido en las pantallas, fundamentalmente desde Hollywood. Estamos, en suma, ante un estereotipo, ante una sustancia puramente fílmica.

El héroe de Melville es un hombre sin motivaciones, sin causas ni objetivos y -lo que es más atípico- sin debate moral interno alguno. Como sucede en muchos personajes de *westerns*, sólo la venganza parece enturbiar la total negación de sentimientos; ya sea gángster o policía, actuará de forma violenta contra quienes han roto un código tácito: Mau-

rice (Serge Reggiani) contra Silien (Jean-Paul Belmondo) porque piensa -equivocadamente- que le ha tendido una trampa y le ha delatado a la policía (**El confidente**); Gustave contra sus socios traidores (**Hasta el último aliento**); Costello contra sus propios clientes morosos (**El silencio de un hombre**), etc... Pero, en ninguno de los casos se trata de un sentimiento patológico y obsesivo, al modo de los vengadores justicieros del Oeste, sino de una simple reacción automática impulsada por la lógica ética del personaje. Al margen de la cita literaria inicial, lo que realmente puede definir a Costello como samurai es, más que su soledad y su desplazamiento social, su impecable, férreo y clausurado sentido del "honor".

El hecho de que el honor prime por encima de la moral confiere al personaje ese carácter de tremendo distanciamiento, a través del cual la identificación es tarea casi imposible. El cine de Melville es uno de esos casos en que identificación y punto de vista narrativo no coinciden, y ello es sin duda debido al carácter absolutamente "necesario" de los actos del protagonista: para que exista la identificación, además de una cesión del punto de vista, tiene que aparecer en el relato la sombra de una duda con respecto a los modos de actuación del personaje. El terrible sentido de la objetividad de Melville confiere a sus relatos un carácter de mera sucesión de acontecimientos, en la que, como ya hemos visto, el único punto de vista asimilable es el del narrador omnisciente que selecciona las parcelas de realidad que le interesa mostrar.

Es evidente que los conocidos juegos formales del realizador contribuyen a esta disensión: progresivamente, y cada vez más, el cine negro de Melville se irá convirtiendo en una ceremonia litúrgica en la que importan

más las descripciones minuciosas (2) de los acontecimientos del relato que los motivos de actuación de los personajes. Hay ocasiones (recuérdese, como caso extremo, la larga secuencia del robo en el tren de **Crónica negra**, en la que tiempo real y tiempo fílmico coinciden de forma absoluta) en que la "reificación" se convierte casi en una obsesión: un sombrero, un manojo de llaves, un agujero en el suelo, un fajo de billetes, un taco de billar o un espejo adquieren el rango de verdaderos personajes. Y si, en sentido contrario, atendemos a ciertas estrategias de puesta en escena y de planificación, ¿no es cierto que ciertos personajes tienen un tratamiento fílmico similar al de los objetos citados? Transformado el héroe en "cosa", en máquina automática, el relato ha perdido su interés como tal y se ha convertido en un brillante ritual consabido y desplegado en torno a la idea de autoinmolación del personaje.

Casi todos los argumentos del último cine de Melville están contruidos en forma de itinerario fatalista que conduce al suicidio del héroe. La idea de la muerte voluntaria está presente ya en las citas que abren varios filmes: "*Hay que elegir: morir o mentir*" (**El confidente**) o "*En el momento de su nacimiento, se le da al hombre un único derecho: la elección de su propia muerte. Pero si esta elección está dominada por la aversión a la vida, entonces la existencia no habrá sido más que un puro escarnio*" (**Hasta el último aliento**). Para un hombre cuya existencia está predeterminada y apenas tiene sentido, para un héroe que parece haber leído a Albert Camus, cada película parece, en el fondo, la minuciosa preparación de la muerte, que responde nuevamente a los códigos del honor: más vale morir de pie que vivir de rodillas. Así, el Maurice de **El confidente** cae

en la trampa que él mismo ha preparado para su amigo Silien, creyéndolo un traidor; Costello (**El silencio de un hombre**) y Simon (Richard Crenna en **Crónica negra**) provocan conscientemente su muerte al amenazar respectivamente a sus oponentes con un revólver sin balas uno y totalmente desarmado el otro; mientras, Gustave (**Hasta el último aliento**) conserva cierto hálito romántico y fatalista y muere, como James Cagney en varios de sus filmes sobre el mundo del hampa, acribillado a balazos en la cima de su propia miseria.

A diferencia del héroe del relato clásico de aventuras, del género bélico o del *western* -e incluso del cine negro del periodo norteamericano de esplendor-, no hay en el personaje melvilliano el carácter teleológico que suele condicionar los relatos clásicos de acción (3), en los que el protagonista persigue un objetivo inicial y despliega toda su imaginación para conseguirlo. Toda historia criminal es, en el fondo, la historia de una persecución, pero en el caso de Melville suele ser una persecución de ida y vuelta, en la que el planteamiento inicial se vuelve en contra de los personajes.

Como tantas veces se ha repetido, la información verbal que sobre ellos se ofrece es prácticamente nula: debe ser intuida más que conocida o sobreentendida. Nada sabemos de su pasado, aunque se atisban en él las huellas de una grave carencia -al estilo del melodrama-, de un irreparable dolor. Pero esas turbias dolencias jamás afloran en el discurso presente del relato, permanecen dormidas (no olvidadas); de Gustave sólo se dice que, en un pasado remoto, llegó a ser un hombre rico, pero el único hecho que realmente conocemos de él es que acaba de huir de la cárcel. Algo parecido



sucedía ya con Maurice, cuando las primeras imágenes de **El confidente** nos lo mostraban a través de un lóbrego corredor carcelario, irrumpiendo en la vida real tras un largo periodo de reclusión; nada lo revela de manera explícita, pero se intuyen en su comportamiento, y sobre todo en los matices de su mirada, la herida y el dolor de una vieja traición.

De su carácter, apenas se advierten rasgos a través de su exasperante laconismo (un ejercicio de determinismo: hablar no sirve para alterar el curso de los hechos) y de su comportamiento austero, y los muy escasos comentarios que sobre él se oyen vienen a redundar en esas características ya sabidas sin apuntar nuevos datos o impresiones (4); dos policías conversan sobre Jeff Costello: "*Es un lobo solitario*". "*Es un lobo herido. Y va a dejar huellas*" (5).

Pero quizá la más precisa auto-definición corresponda al Coleman de **Crónica negra**; aunque aparentemente se dirige a un compañero de profesión, está

hablando realmente hacia el espectador: "*Este trabajo le convierte a uno en un escéptico, excesivamente escéptico. En el fondo, los dos únicos sentimientos que un hombre no ha sido nunca capaz de inspirar a un policía son la ambigüedad y la irrisión...*".

Tiene motivos Coleman para pensar así. Si hay algo que el código del honor no puede soportar, es la traición, y el policía de **Crónica negra** ha sido traicionado vilmente por una mujer, que se ha mantenido leal a su antagonista Simon. Porque si un elemento se coloca a favor del héroe de Melville es la fidelidad extrema con que es saludado por las mujeres, con las que mantiene de forma sistemática una turbulenta relación de índole romántica. Las palabras de Jane (Nathalie Delon) a Costello, cuando éste acude a explicarle su coartada ("*Me gusta que recurras a mí cuando realmente me necesitas*") reflejan hasta qué punto lo respeta y venera ciegamente. Tanto él como Silien o Gustave Minda son amados con profundidad y sin reticencia al-

guna. Héroes románticos por excelencia, lobos heridos y tigres de Bengala en una jungla urbana hostil, sólo el amor parece ser capaz de purificar sus existencias "equivocadas"; y la catarsis llegará al extremo de que, en definitiva, tanto unos como otros darán su vida por mantener a ultranza la fidelidad que los códigos del honor les obligan a desplegar.

En cualquier caso, la verdadera aportación de Jean-Pierre Melville al contramito cinematográfico del héroe moderno es su capacidad para combinar un feroz individualismo con el sentido de la amistad y el amor sin convertir a sus personajes en seres patológicos, con derivaciones neuróticas o esquizofrénicas (6). El sentido objetivo de la mirada del cineasta francés provoca la ausencia de juicios de valor y de un verdadero discurso ideológico que cimente la exposición y selección de los acontecimientos. Si algo caracteriza la situación mental de estos héroes sacrificiales es un profundo sentimiento de frustración ("*he jugado; y he perdido, nada más*", valora

Gustave en **Hasta el último aliento**); como advertía José María Latorre en una ocasión (7), "*los personajes carecen de objetivos; y no es extraño, por ello, que el final del film* (se refiere, por extensión, a todo el cine negro de Melville) *sea una acumulación de renunciaciones*". Efectivamente, Corey reniega de sus pretensiones profesionales; Costello no se atreve a cumplir su último contrato como mercenario, asesinar a la pianista negra; Maurice renuncia a vivir con tal de no llegar a cumplir su iniciada venganza contra su amigo Silien... Y todos ellos se ven obligados a sacrificar su (imposible) amor por una muerte tan inevitable como digna. En el caso extremo de Minda, muere con el nombre de su amada en los labios ("*Manouche!*"), y cuando ésta (Christine Fabrega) pregunta al inspector Blot (Paul Meurisse) si ha dicho algo al morir, él zanja la conversación con un lacónico y aparentemente humanista "*Nada. Absolutamente nada. Váyase a casa, Manouche*". Probablemente, ella cree (o sabe) que sí.

Pero el cine de Melville parece ilustrar continuamente las teorías de la relatividad (nunca, como se ha dicho, ambigüedad) moral del héroe. La verdadera acción heroica se sustenta y revalida en la idea del sacrificio; en el héroe moderno, el fin de éste es elegido por el propio interesado y no tiene por qué responder a los valores universales de la tradición. Costello, Gustave o Silien eligen morir por lo único que consideran sustancial en sus vidas: la fidelidad a un compromiso, sea cual sea su naturaleza. Si aceptamos, con Joseph Campbell, que "*el soldado alemán que muere es tan heroico como el norteamericano que fue enviado allí para matarlo*" (8), convendremos -de acuerdo también con Jean cuando definía el sentido de la amistad de Silien

en **El confidente**- que poco importa a qué lado de la ley se encuentre el personaje. La barrera moral entre ambos es prácticamente invisible, y se centra más en el terreno de los procedimientos, los métodos y la iconografía que en la sustancialidad ética de los comportamientos.

En este sentido, hay una película peculiar que cobra un mayor relieve por ser la que cierra la filmografía de Melville. En **Crónica negra**, el realizador utiliza una estrategia que -aunque parcialmente ensayada ya en **El confidente** con los personajes de Maurice y Silien (9)- puede entenderse como una final declaración de principios por parte de un cineasta que a partir de **El silencio de un hombre** había entrado en un declive creativo en forma de repetición de modelos y estereotipos creados por él mismo. Durante la mayor parte del film, el decurso de los hechos y su selección y exposición por parte de Melville hacen pensar que es el policía Coleman el personaje que ostenta los "atributos" de héroe; conforme va avanzando el relato, éstos parecen ir desplazándose progresivamente hacia el delincuente Simon, con el que rivalizará también en el terreno amoroso. Hacia el centro de la película, el primero revela ciertas inclinaciones sádicas al descargar su latente agresividad en las carnes de uno de sus detenidos, poniendo de manifiesto que poco le importan los métodos de trabajo, por poco escrupulosos que sean, con tal de obtener su fin. Mientras, desde la ya comentada larga secuencia del robo en el ferrocarril, los actos de Simon van cobrando ese hábito litúrgico necesario para convertirse en materia atractiva. Un policía antipático y un gángster con un elevado sentido del honor y de la amistad no pueden conducir más que al único final necesario: que el segundo muera digna-

mente a manos del primero. Pero hay victorias que se vuelven casi insoportables.

Hemos dejado para el final el peculiar caso de **El ejército de las sombras**, película realizada por Melville en 1969 tras la plenitud de **El silencio de un hombre** y antes de abordar el amargo y derrotista dístico final de su carrera. Aunque contextualizado en los años de la ocupación de Francia por parte del ejército nazi, la estructura narrativa del film se mantiene fiel a los esquemas diseñados en **El confidente**, **Hasta el último aliento** y **El silencio de un hombre**. Estamos una vez más ante un grupo cerrado de hombres que luchan al margen de la ley establecida (aquí el ejército alemán; en los otros casos, la institución policial) al amparo de un código moral tácito que se erige en la máxima condición de su supervivencia: los traidores, aunque lo sean de forma involuntaria, son ejecutados; por los amigos se puede llegar a dar la vida. A diferencia del resto de protagonistas de Melville, este grupo humano comandado por Philip Gerbier (un magnífico Lino Ventura) lucha por unos ideales -la liberación de Francia del totalitarismo nazi- que pueden ser consensuados universalmente como altamente plausibles, pero sus leyes internas y métodos de comportamiento social dentro del cenáculo son similares a los de los círculos de bandas criminales de las otras películas. Todos ellos pueden ser definidos como *outlaws*; Gerbier es descrito en una ficha de la Gestapo como "*ingeniero de caminos y puentes, de espíritu vivo, carácter independiente, actitud irónica y distante, y sospechoso de gaullismo*", pero lo que verdaderamente lo avala, como al resto de sus compañeros, es nuevamente su espíritu de renuncia y de sacrificio, la pérdida de la propia personalidad en benefi-

cio del objetivo común. Héroes o suicidas, todos los miembros del comando de la Resistencia terminarán muriendo en cumplimiento de sus cometidos, y en muchas ocasiones por salvar o por no delatar a sus correligionarios. Contemplando **El ejército de las sombras**, aprendemos de manera definitiva que el motivo de lucha del héroe melviliano es, en todos los casos, la libertad.

Se ha comentado ya que los personajes de Melville no son valorados moralmente por el lado del sistema en que se sitúan o, más precisamente, han sido situados. El realizador no puede ocultar, empero, su simpatía por los que, desde el lado de la ilegalidad, libran una cruenta e individualista batalla por su dignidad y su libertad; un acercamiento, empero, que se ve fuertemente cercenado por su intento extremado de mantenerse al margen de la valoración de la materia narrada.

Romanticismo y objetividad buscan, pues, en Melville un difícil equilibrio. Y es en esta esquizofrenia donde se sustenta la mayor parte de su encanto y de su rareza. En patéticas imágenes como la de la mujer del empleado de banca en paro convertido en gángster contemplando cómo su marido se introduce en el cuarto de baño para dar fin a su vida. O, sin ir más lejos, en la que cierra la filmografía del realizador: ese turbador, larguísimo e inquietante primer plano sostenido de Coleman conduciendo su coche, mientras su rostro refleja una amargura impropia de un vencedor. Posiblemente porque en el cine de Melville sólo puede ser considerado héroe aquel que muere por serlo.

NOTAS

1. "Cine negro: la subversión de unos



valores", en *Film Guía*, número 15, marzo-abril de 1977, pp. 38-43. En este texto, escrito en pleno auge del "revival Bogart" y de reconsideración "progresista" de su mitología, el autor defendía la teoría según la cual en el cine negro ha desaparecido "todo principio moral, nadie es ya justo o injusto, cada cual actúa según sus propios intereses personales, para lo cual es imprescindible zancadillear al de al lado".

2. José María Latorre, crítica a **El silencio de un hombre**, en *Dirigido por...*, número 98, noviembre de 1982, pp. 14-18, analiza la relación del film con algunos modelos descriptivos y narrativos propios de la llamada "novela objetiva" derivada del *nouveau roman* francés: "(la película) podría ser un equivalente cinematográfico de dicho movimiento en cuanto está concebida como una cadena de grandes momentos, vistos unas veces desde fuera de la ficción y, otras, incluso desde el punto de vista de un pájaro enjaulado".

3. Jesús González Requena, "Cuerpo a cuerpo", en *Contracampo*, número 20, marzo de 1981, pp. 37-42: "...de ahí lo tautológico del devenir discursivo del relato clásico de acción, pues será siempre el devenir de la puesta en práctica -en escena, en representación- de unos atributos formulados, explícita o implícitamente, desde su comienzo".

4. En **El confidente** se anticipaba una representativa y certera definición del personaje, en aquel caso Silien: Maurice: "Había tomado a Silien por un traidor. Y lo he odiado. Si lo hubiera cogido antes de que me detuviesen, lo habría destrozado. Y en cambio él...". Jean: "Sí, no lo parece. No exteriori-

za nada, pero si tiene un amigo, hará cualquier cosa por él..., ya sea un delincuente o un policía".

5. Resultaría interesante en este sentido, aunque se escapa de los márgenes de este artículo, analizar las semejanzas entre el personaje del ciclo-Melville y el de la serie de *westerns* para la Ranown a cargo de Budd Boetticher.

6. Recuérdese el discurso moralizante de cierto cine de gánsters hollywoodiense que presentaba a sus personajes como víctimas de un ambiente social descompuesto; no resultaba extraño encontrarse incluso con explicaciones de tipo psicoanalítico, cuyo ejemplo máximo podrían ser las inclinaciones edípicas de Cody Jarrett en **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh.

7. "Todos los hombres son malos", reseña de un pase televisivo de **Círculo rojo**, en *Dirigido por...*, número 145, marzo de 1987, página 38.

8. *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991, p. 184.

9. Es curioso, porque además el realizador utilizaba aquí, por única vez, una estrategia narrativa que suele ser habitual en la novela y el cine negro; el espectador conoce los hechos de forma fragmentada y selectiva, de acuerdo con el punto de vista de Maurice, por lo que aflora el sentimiento de "duda" sobre su interpretación. Al final del film, y por medio de un largo *flash-back*, Silien relatará la realidad ofreciendo a Maurice -y, por extensión, al espectador- la interconexión de hechos que habían sido conocidos de forma aislada, componiendo así el "puzzle" por medio de una suma de piezas, unas ya conocidas y otras ignoradas.