

TERRITORIOS

Agente 2000

El Post-Detective Paranoide

•••

JERRY ALINE FLIEGER

Para cuando la manzana de plata caiga sobre Times Square en la medianoche del año 2000, tal vez habremos alcanzado ya un consenso sobre lo que *fue* el postmodernismo. Pero en el siglo XX, a punto de convertirse en “el difunto” siglo XX, todavía estamos siguiéndole la pista al término y a sus implicaciones, como una función de lo que Theresa Brennan, Jean Baudrillard, Slavoj Zizek y otros han caracterizado como la Era de la Paranoia. Con toda seguridad, la escritura postmoderna parece testimoniar la presencia de un Otro fiscalizador, un ojo en el cielo que rastrea nuestros movimientos, quizás una reflexión de la realidad en el nuevo orden mundial (banco de datos, satélite espía, corporación global), quizás una proyección fantasmal de las ansiedades de la vida *en-línea* postmoderna, premilenaria, para-modem, en el borde del precipicio, en peligro. Quiero sugerir que este sentimiento de un Otro vigilante refleja una sensibilidad “proyectiva” en el núcleo de la estética literaria postmoderna, manifiesta en dos modalidades narrativas: una temática y estructura paranoide; y una obsesión con la búsqueda problemática de respuestas, evidente en el tema de la búsqueda de la verdad que emprende el detective a través de la razón (sin duda un síntoma de la nostalgia por el tiempo cuando las cosas eran “elemental, querido Watson”, o fácilmente reducibles a “sólo los hechos, señora”).

La novela postmoderna implica a los personajes del detective, el paranoide y el espía/aventurero de los cuentos de espionaje, que toma prestados de las convenciones ilustres de la novela de misterio/detectivesca. A veces el protagonista postmoderno es una especie de espía, investigando a otros (Oedipa Mas en *The Crying of Lot 49* de Pynchon); a veces el post-protagonista se siente espiado, perseguido, objeto de la vigilancia o la conspiración global (el

clásico ciberdetective de Gibson, apropiadamente llamado Case, en *Neuromancer*). En los textos milenarios más futuristas, este motivo del “espía” sufre otra mutación o injerto, transformándose en un *tecno-thriller* o en una especie de ciberaventura, al corriente de la era de la información. En todos estos avatares, el protagonista paranoide se identifica, por proyección, con el “otro” persecutorio que éste persigue, su *alter ego*; el post-detective trata de pararlo (pararse) en su camino.

I. SIGUIENDO LA PISTA DE LO POSTMODERNO

Pero, para discutir lo postmoderno en la ficción, primero debemos intentar definirlo (todavía una vez más), investigando las pistas de la “post”-estética que ha sido el lugar común de tanto comentario y debate. Podemos asumir una aproximación como la de “¿Quién está enterrado en la tumba de Grant?” y decir simplemente que el postmodernismo es la sensibilidad que sigue al modernismo y que ha influenciado a la mayor parte de la producción literaria de la segunda mitad del siglo. El postmodernismo, como algo más problemático, es a la vez una ruptura con y una reverencia al modernismo, evocando las distintas connotaciones de la palabra “post”. (El término post-impresionismo, por ejemplo, no connota ningún tipo de animosidad, sugiriendo una progresión adeudada a su progenitor; el término post-feminismo indica una reacción de oposición al que lo precede). Desde mi propia posición aventajada, tomaré prestada una máxima simple y útil: William Kerrigan y Joseph Smith (en la introducción que realizaron al *Mes Chances* de Derrida) afirman que el postmodernismo literario es “el abrazo de las incertidumbres del discurso”. Jean

François Lyotard (*La Condición Postmoderna*) también designa el postmodernismo como un efecto de incertidumbre o escepticismo: el postmodernismo es “la falta de creencia en la metanarrativa” (sistemas metafísicos totalizantes, como el Marxismo, el Idealismo o incluso el psicoanálisis). A pesar de sus énfasis diferentes, estas fórmulas –la celebración de la desconfianza del discurso, y la falta de creencia en una metanarrativa autoritaria y garantizada– son consistentes con una cierta visión paranoide. Porque el paranoide, inmerso en una trama alternativa, refuta la versión “normal” consensual de la realidad.

Dejaré al lector la tarea de darle cuerpo a estas pistas, e iré directamente al grano, presentando mi propia “resolución” del enigma de lo postmoderno: en literatura, creo que puede ser asumido con un ramillete de características: 1) La escritura postmoderna es conscientemente reiterativa, estimulada por la compulsión a repetir, obsesionada con la cita y la narrativa recurrente; problematiza orígenes y lo original. 2) Está preocupada con la consecuencia, el recordatorio, el exceso, el fragmento, el estilo convencional de la cita y el cliché, con volver a desplegar artefactos culturales; o su detritus cultural parece ser testigo de una catástrofe global, psicológica, histórica o estética, incluyendo el resquebrajamiento del sujeto cartesiano. 3) La post-escritura refleja una crisis profunda de legitimización, incluyendo la autoridad del lenguaje como referente, cuestionando su capacidad para dar cuenta del mundo que simultáneamente crea y confronta. 4) La post-ficción gravita hacia el modo cómico; sus resbaladizas extravagancias lingüísticas socavan a menudo la autoridad (muchos textos postmodernos son decididamente retorcidos, cuando no realmente divertidos). 5) La narrativa postmoderna refleja una paranoia pandémica en su tema, en su estructura y en su configuración (donde el lector nunca está seguro de lo que “es testigo”).

Todas estas características convergen alrededor del motivo del detective/misterio/espía; aunque a primera vista pueda parecer sorprendente que la literatura postmoderna elija citar una forma “moderna” como la novela criminal, que enaltece la capacidad de la razón y la del razonador e implica el descubrimiento de una verdad o un hecho subyacente a través de la deducción. Pero es esta capacidad para las soluciones hacia lo que gravita y en lo que se concentra precisamente el postmodernismo, a través de su cita “no-original” de la forma de la novela de misterio; a través de la narración recurrente y la repetición (el detective descubre que el criminal que está siguiendo no es otro que él mismo); a través de la preocupación con el exceso (el post-detective se pierde en un laberinto de proliferadas pistas); a través de la ironización o el humor (la novela de crimen postmoderna es, con frecuencia, un re-

tozo que hace estragos con la razón que putativamente honra). Y el detective es el paranoide por excelencia, que sospecha de todo el mundo y construye una narrativa final que explica lo que “realmente” ha sucedido. El postmodernismo, entonces, roba la forma de la ficción detectivesca, incluso mientras le da la estocada a la mismísima noción de la certidumbre epistemológica o *telos* (al reservarse el ¡Ajá! que resuelve el caso).

Encontramos una temática paranoide en muchos escritores postmodernos, obvia en el trabajo de autores como Pynchon, Auster, Eco, Murakami; el protagonista se siente vigilado, examinado por un monitor, en el puño de una conspiración inefable de proporciones globales, o perseguido por el parloteo del “ruido blanco” (título de DeLillo) de procedencia invisible. A diferencia de sus predecesores modernos, los post-escritores no recitan las vicisitudes de la auto-referencialidad. En vez de estar absorbidos en lo sublime de sus propios mundos interiores –no importa lo atormentados que sean–, los post-protagonistas de estos escritores parecen amenazados desde fuera, perseguidos por personajes crípticos, a la vez ubicuos y exasperadamente elusivos, sombras siniestras que el héroe apenas sí puede entender o apuntar con certeza. Las mentes de estos protagonistas lamentan el acertijo de la vida, y se sienten perseguidas por éste, pero no con una náusea metafísica moderna sino con la compulsión detectivesca de resolver las cosas. Pero esta misma necesidad de un sistema, esta necesidad de clasificar, de descubrir, de tomar nota, provoca que la investigación pierda su rumbo, y con ello el escenario novelístico o teatral. El historiador literario de Julian Barnes (en *Flaubert’s Parrot*) descubre que el icono de Flaubert tiene una innumerable serie de “originales”; y el *Amédée* de Ionesco tiene un cadáver gigante envuelto en el armario, que irrumpe de repente en los momentos menos oportunos. El héroe liliputiense de Barthelme (en *The Dead Father*) arrastra el cadáver gigante de su padre a través de todo el país, alimentándose de éste en el camino. Ajá, un cadáver paterno: el psicoanálisis establece el escenario para la ecena postmoderna paranoide. Pero ¿qué es la “paranoia”?

Como sugiere claramente el psicoanálisis, la paranoia difiere del temor o *Angst* en su mecanismo de identificación subjetiva, borrando la línea de división entre la fantasía y lo real, protagonista y antagonista, incluso lector y escritor (¿lo que veo es real o imaginario? ¿lo que está diciendo es verdad?).

II. SOBRE EL CASO DE SCHREBER

En su famoso análisis de la escritura del Doctor Schreber (1911), Freud nos cuenta que la paranoia es un estado narcisista por me-

dio del cual la libido de uno se vuelve hacia adentro o se fija en un objeto semejante. Esta es una estrategia de adaptación: la *psyque* desvía la atracción homosexual proyectando el impulso libidinal hacia afuera, de donde regresa transformado como agresión, en vez de como captura amorosa. Las fantasías persecutorias de Schreber están acompañadas de fantasías de omnipotencia, la compulsión a crear un sistema cosmológico completo, y un final de la fantasía mundial. En la narrativa de Schreber, el perseguidor es Dios mismo, que se comunica directamente con Scrubber, a quien toma primero como su concubina y luego como su víctima. Éste es un ejemplo clásico del pensamiento proyectado —la libido proyectada de Schreber regresa como energía hostil sistemática, en una fiesta cósmica de nervios y rayos.

Es interesante que nuestro universo postmoderno de medios de comunicación, vigilado por un “ojo” amonestador, sea tan sorprendentemente similar al construido y proyectado por el Doctor Scrubber, que durante horas se sienta inmóvil y transportado en un estado de intensa excitación mientras contempla la vasta cadena de nervios que él llama Dios. Y, atormentado por una artillería de voces internas, alucina un sistema cosmológico completo (de hecho, está “unido por cables”, en-línea, con Dios). En el caso de Schreber, “Dios” mismo es un *terminus* ligado al sujeto en éxtasis. Es un ojo vigilante siniestro y hostil, en vez del dador de la Ley o del valor. En verdad, muchos freudianos han enfatizado la *primacía* del pensamiento proyectado en la paranoia, más que el caso de la fantasía persecutoria, insistiendo en que la paranoia no es solamente una enfermedad, sino también un modo “normal” de percepción y pensamiento a través del que anticipamos y nos identificamos con las respuestas de los otros por adelantado. Ésta, por supuesto, es la técnica del detective —el archidetective Dupin de Poe (un icono postmoderno, gracias a Lacan) o la prominencia de Sherlock Holmes en la conciencia postmoderna—, pero también es la estrategia del escritor mismo. Lacan, en su tercer seminario, sugirió incluso que *todo* conocimiento tiene un registro paranoico. Porque aprendemos al identificarnos con los otros y de la percepción que tienen de nosotros, en un gesto mimético que proyecta nuestros pensamientos en ellos, e internaliza nuestras percepciones de las percepciones que tienen de nosotros. En otras palabras, la identificación proyectada nos permite pensar analógicamente, “como si” estuviéramos en el lugar del otro, viendo a través de sus ojos (Dupin, por ejemplo, ve la carta robada porque es capaz de pensar como su adversario).

En efecto, como señala mi breve ejemplo, todos los síntomas de Schreber persisten en la escritura postmoderna: las fantasías de persecución, la construcción de elaborados sistemas, la proyección

de la realidad interna. Vigilados por el ojo flotante, los post-héroes están estimulados por un impulso demoníaco a leer las pistas inscritas en el paisaje, y luego —quizás— a salvarse, o incluso a arrebatar el mundo de las garras de la conspiración global.

Entre las preocupaciones “paranoides” de la post-ficción encontramos: alucinaciones cosmológicas, o el fin de la fantasía mundial (como en *In the Country of Last Things* de Auster, *L'Écume des jours* de Vian, *Les Fleurs bleues* de Queneau; *Gravity's Rainbow* de Pynchon, *Fin de partie* de Beckett, *El Péndulo de Foucault* de Eco), la centralidad del perseguidor odiado que fue una vez amado (la madre ausente en *Vineland* de Pynchon; *The Dead Father* de Barthelme), la construcción de un cosmos o un sistema enciclopédico exhaustivo (*Alphabetical Africa* de Walter Abish, *Life: A User's Manual* de Perec, *The History of the World in Ten and a Half Chapters* de Barnes), una atención obsesiva al detalle y una proliferación de puros datos que se transforman en algo amenazante (como en el teatro de Ionesco, *V.* y *Gravity's Rainbow* de Pynchon, las descripciones compulsivas de Sarraute en *Planetarium*). En efecto, muchos post-protagonistas se sienten perseguidos por ruidos “de fondo” inexplicables (el tema de *White Noise* de DeLillo), que en realidad son ruidos internos proyectados (como el pulso de la mujer paranoide de *Frauds*, que confunde su propio orgasmo con el *clik* de una cámara escondida), el “parloteo” al que se refiere Beckett es el sonido de la propia rueda del post-héroe hilando.

De manera similar, la capacidad de prestar atención al detalle es obsesiva en la post-ficción, y es la plaga de muchos post-héroes, como el detective de Robbe-Grillet (*Les Gammes*) o el periodista investigador de Auster (*New York Trilogy*), o el ojo narrativo sin cuerpo de Perec (*Life: A User's Manual*), una especie de cámara flotante que entra en un laberinto lingüístico mientras describe los contenidos de varios apartamentos unidos por una escalera, y explora el entrelazado rompecabezas de las vidas personales de los inquilinos. Los edipos tardíos de todos estos escritores realizan un extraño descubrimiento, descifrando pistas que se inscriben a menudo en la escritura: finalmente descubren, en formas diferentes, que el culpable que persiguen en el codificado laberinto urbano, el sospechoso del que sospechan, no es otro que ellos mismos. Aquí el investigador es de hecho un detective (un ojo privado), un perseguidor cuya mirada inculpanse se vuelve contra sí mismo.

III. EL “YO”(OJO) PRIVADO POSTMODERNO

Poco nos sorprende, pues, que el detective postmoderno haya perdido su vanagloria; trabaja con una cierta humildad, como el au-

to-deleble Detective Colombo, simplemente dividiendo su atención, compartiéndola con sus objetos de estudio, viendo a través de sus puntos de vista. El sujeto dividido del postmodernismo puede ser el más agudo de los detectives porque es *solamente* una perspectiva o punto de vista: no hay mucho que sea idiosincrático en el Agente 2000. En cualquier caso, a juzgar por la perenne popularidad de los equivalentes de Carver o Christie, nuestra especie continúa abrigando una antigua proclividad al misterio: *Oedipus Rex* puede que sea la primera obra de misterio.

De hecho, podemos detectar una resonancia de Edipo en muchos enigmáticos cuentos postmodernos, donde un padre muerto o silencioso –Godot o Knott– preside o ronda, ya sea en ausencia, sobre los eventos de la novela, o la falta de éstos. En términos psicoanalíticos, este otro revoloteador casi se parece al residuo del super-ego, el recordatorio del padre asesinado, el cadáver paternal que rehúsa marcharse incluso cuando su Ley ha sido detonada, eludida, o peor, reemplazada, por un código postmoderno libre de valor o las reglas cibernéticas de pura representación. Es como si este padre perdido, este ancla, hubiese sido expulsado del sujeto, en un acto de repudiación o arrojado (Freud's *Verwerfung*), sólo para regresar como una amenaza acechante, un ojo revoloteador que inspecciona la escena, en el *panopticon*, el telescopio, el microscopio.

Pero incluso si la narrativa postmoderna es por naturaleza discutiblemente “edípica”, imitando las convenciones ya gastadas de las historias detectivescas, sin embargo difiere de sus modelos; porque en la ficción postmoderna, el énfasis está en el enigma, en el laberinto, no en su resolución. Un caso claro es la pavorosa novela *The Blindfold*, de Siri Huvstedt, que funciona como un cuento detectivesco en muchos niveles: cuando Iris, una estudiante graduada neoyorkina, es contratada por un tipo misterioso (Mr. Morning) para catalogar con minucioso detalle las posesiones de una mujer asesinada, aquella empieza a tener el incómodo sentimiento de estar trabajando para un criminal, no para un policía; y hay más que una simple insinuación de que lo que la está acechando es su propia culpa internalizada. Pero la paranoia es más que un recurso temático para Huvstedt; el texto mismo funciona como una alegoría del acto de escribir como pensamiento proyectado, anticipando y entreteniéndolo la respuesta del “otro” lector para crear su misterioso efecto en narrativas alternativas que conciernen a Iris y a su alter-ego Klaus (el personaje sádico en una novela que ella está traduciendo). Klaus se convierte en el otro nocturnal de Iris, mientras ésta se disfraya y ronda las calles de Nueva York vestida con un traje de los que llevan los tipos descamisados. Como una especie de soñadora, Iris vive en su creación onírica, en

una relación de identificación y agresividad que tiene una inconfundible resonancia paranoide.

Incluso el antiguo protector y mentor de Iris parece empujado a imitar las proyecciones sádicas de ésta, finalmente vendándole los ojos y violándola. Y al final de la novela, Iris, una vez más, alcanza a ver fugazmente al siniestro personaje que no tiene nombre real y que parece presentarse en cualquier sitio donde ella está, una encarnación sardónica de todos los hombres que han abusado de ella, y una proyección de su propio deseo culpable.

Como tanta ficción postmoderna, esta novela no consigue proveer una salida lineal que resuelva el misterio. En efecto, la novela *comienza* con una escena del *resultado*, sumergiéndolo al lector en el ambiente de un siniestro efecto-posterior: “A veces, incluso ahora, creo que lo veo en la calle o de pie en una ventana o inclinado sobre un libro en una cafetería”. Esto sugiere cómo la paranoia entra en la dinámica de la lectura misma, arrastrando al lector en una psicosis espeluznante. La pesadilla vira hacia lo fantástico sin advertencia y no obstante es completamente absorbente –independientemente de la cuestión de “la realidad”. Como sugiere Mr. Morning, el primer sombrío jefe de Iris: “Quiero decir que tú misma inventaste la historia. Te pertenece a tí, no a mí. Tú ya has elegido un final, una salida”.

Iris sobrevive, en efecto, a estos eventos: el hecho de que el descenso sea mitigado como narrativa, transmitido a un “otro” lector, evoca el concepto afirmativo del “conocimiento paranoide” de Lacan, sugiriendo que porque siempre somos conscientes de estar en el campo de visión del otro, podemos “conocer” nuevos ángulos.

IV. MISTERIOS MILENARIOS

¿Cuál es entonces el estatus del detective en el momento milenario, en el post-postmodernismo? Necesitamos señalar la nostalgia que reside en el término “postmoderno”, que ya es mirar hacia atrás: El siglo que se enorgulleció de su Modernidad, y para quien el siglo XXI parecía como el más lejano de los horizontes futuristas, está realmente llegando, para su propio asombro, a su final –el 2000 acecha, cercano y ominoso. Pero el menguante siglo postmoderno lanza una mirada hacia atrás incluso mientras se encuentra al borde del futuro.

Porque nuestro momento milenario tiene también una estética futurista, orientada hacia adelante, con sus problemas incluidos. Bruce Sterling comentaba que la generación ciberpunk es la primera en vivir en una era donde la ciencia ficción puede reali-

zarse no mucho después de ser escrita; parece llegar con fecha de caducidad (como la revista *Mondo 2000*). El año de *Bladerunner* está a menos de dos décadas, el año de la *Odisea Espacial* de Kubrick está en los talones del milenio. (Algunos todavía recordamos cómo 1984 tenía un timbrillo apocalíptico). Vivimos en un mundo de ciencia ficción, donde los descubrimientos diarios gritan para atraer nuestra atención y reconfiguran nuestras vidas, contribuyendo al crecimiento exponencial del tecno-entorado. En este mundo siempre cambiante estamos “medidos” (hacia afuera o hacia adentro) por lo infinitamente vasto, como en la aventura espacial, o por lo infinitamente diminuto, como en la misión nanotécnica (donde partículas diminutas entran en el cuerpo en una “odisea espacial” infinitesimal).

En cualquier caso, la narrativa del detective/espía sigue pegando fuerte mientras nos encaminamos hacia el tercer milenio, como evidencia la prominencia del motivo en los clásicos futuristas como *Bladerunner* (a partir de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick) y *Neuromancer* de William Gibson (donde dos *cyborgs*-humanos programados para investigar irrumpen en un recinto del ciberespacio y descubren una conspiración global). La tonalidad paranoide está realmente reforzada por la adición de la tecnología no familiar, que hace imposible mantener la cuenta de quién es “real” y quién es “replicado”, qué es imagen y qué materia en el ciberespacio. Las cosas se complican todavía más para el ciberdetective con los viajes a través del tiempo, como en *The Difference Engine*, de Bruce Sterling (donde el viaje a través del tiempo permite a la era del ordenador aparecer en medio de la revolución industrial, creando confusión y caos; los *chips* de los ordenadores son objetos por los que “alguien” está dispuesto a matar). En obras como *Attis*, de Tom Holland, o *The Dechronization of Sam Magruder*, de George Gaylord Simpson, los post-milenarios viajan desde el futuro, enviados por sus jefes para resolver un misterio o desentrañar una pista, a menudo se entrometen con la historia. (Como en el *thriller* político *Looking for the Mahdi*, de Kay Bee Sulaiman, donde espías *cyborgianos* son por definición agentes dobles, robóticos y humanos).

¿El *tecno-thriller* milenario participa en el cambio epistémico postmoderno, cuestionando la misma autoridad narrativa? Creo que no: aunque los *tecno-thrillers* reflejan escenarios “paranoides” (el replicante ni siquiera puede fiarse de su memoria, implantada en *chips*), la novela “propiamente” postmoderna generalmente es más radical en *forma*, sugiriendo y a la vez estableciendo un escepticismo hacia las soluciones; poniendo en primer plano desechos culturales reciclados, incluso cuando su contenido se mantiene deliberadamente mundano. (No obstante, las compli-

caciones formales abundan: *If on A Winter's Night A Traveler* de Calvino hace de usted, el lector, un personaje, persiguiendo seis hilos narrativos en busca de una “trama”; *Snow White* de Barthelme inserta un cuestionario a la mitad, preguntándole a los lectores lo que piensan del libro hasta ese punto). La forma postmoderna es performativa, estableciendo una crítica del orden mismo, en algo así como *A Wild Sheep Chase*, de Murakami, que elude el cierre de la solución definitiva. Como muestra la narrativa de rompecabezas de Perec (*Life: A User's Manual*), la resolución del rompecabezas siempre deja fuera una pieza crítica.

La contorsión postmoderna llega en un cambio epistémico perceptible del positivismo a la “diferencia”, donde los fines, tales como son, se vuelven a rizar a los comienzos, rehusando cerrar el caso: el postmodernismo asume un deleite endiablado en embarrullar las certidumbres del método. Nada fue nunca menos elemental, querido Watson.

Pero el *tecno-thriller* postmoderno crea una interesante de-cusación con la novela postmoderna. Los clásicos milenarios —como *Neuromancer*, *The Difference Engine*, las historias en *Mirrors-hades*— están compuestos de motivos hiperbólicos futurísticos, balanceándose entre lo suficientemente familiar y lo raro o disparatado (Case, el cibercowboy de *Neuromancer*, todavía se hospeda en el hotel Hyatt). En el *tecno-thriller* incluso la temática paranoide es una función de lo que se describe, no cómo es descrito. La narrativa representa temas antiguos: la búsqueda del auto-conocimiento, la búsqueda del amor en todos los lugares equivocados, o la odisea teleológica, que busca un hogar en los espacios extraños.

El Nuevo Mundo Valiente fomenta una atmósfera paranoide de desorientación: como las lentes de espejos de Molly en *Neuromancer* (“las gafas de sol” del *Ulysses*), el ciberespacio es un elaborado enrejado que se auto-perpetúa con direcciones a cualquier parte y a ninguna. Pero la narrativa tiene su comienzo, su medio, y siempre existe también un final, por muy desesperanzado que sea. Todas las innovaciones aparentes son simples escaparates de las perennes actividades humanas que tratan de averiguar quién lo hizo, quién va a hacerlo y quién quiere hacerlo. Tal vez en esta era de incertidumbre queremos que la ficción nos diga que Kasparov puede ganarle al ordenador Big Blue, que podemos volver a nuestra “página de casa”. Así que los detectives de la ciencia ficción moderna “se encuentran a sí mismos”, culpables como ya se suponía, en los objetos que persiguen. El cazador replicante “encuentra” un pasado que no existía, implantado, del mismo modo que Edipo aprende que su niñez en Corinto fue, en cierto sentido, “escenificada”. Como los antiguos griegos de la polis, el ciudadano milenario del universo descubre que la lupa del espía es un espejo.