

## César Aira: Performance do cotidiano

Tener un proyecto puede ayudar a hacer visible la vida y no importa que sea un proyecto loco e irrealizable, al contrario, porque entonces su acción será abarcadora y prolongada. (Aira. El pequeño monje Budista, 2005:9)

Se na obra de Lamborghini os elementos performáticos e conceituais apareciam de forma fragmentada e tumultuada, em César Aira estas características são mais evidentes e, às vezes, até com melhor acabamento. Nasceu em Coronel Pringles (província de Buenos Aires), em 1949. Até o momento tem publicados mais de 80 títulos, entre romances e alguns ensaios. Trata-se, na sua maioria, de um fluxo contínuo de romances desopilantes, nos quais permanentemente se associam personagens e ações delirantes, que somente é interrompido momentaneamente por finais abruptos, até que a próxima entrega apareça em algum lugar do mercado editorial. A obra de Aira é vasta e, por se tratar de um autor vivo, ainda está em desenvolvimento. Uma das características que mais chamam a atenção na sua obra é a combinação manifesta entre literatura e mercado que resiste às práticas tradicionais. Neste sentido, a obra de Aira se parece com a dos artistas conceituais que têm as suas obras expostas simultaneamente em diversos espaços culturais.

Desde o princípio, Aira trabalhou a sua obra como se fosse um projeto artístico que não se encerra com a escrita, mas que se completa com a publicação e com a circulação do texto em formato de livro. Cabe esclarecer que Aira publica tudo o que escreve, pois é com a circulação que se constrói a autonomia da progressão de textos. A série está composta principalmente por romances, mas também há ensaios, conferências e até entrevistas realizadas ao longo destes anos. Um dos aspectos mais interessantes da sua obra é que podemos encontrar séries dentro das séries, como no conjunto de romances nos quais Aira trabalha uma mesma temática, ainda que seja sempre uma nova história para contar. Aira, como ele mesmo menciona, utiliza um procedimento de escrita para trabalhar as suas *novelitas*, o que inclui uma relação com o mercado editorial que, inclusive, chega

a sugerir de forma explícita em alguns títulos nos quais o sistema em si forma parte da trama. Alguns destes romances são: *Varamo* (2002), *El Mago* (2002), *El pequeño monje Budista* (2006), *La Princesa Primavera* (2003), *Parmênides* (2006), *La Nueva Vida* (2007) y *El congreso de literatura* (1997).

Em relação aos ensaios, até agora Aira escreveu em torno de oito, muitos deles publicados na editora Beatriz Viterbo, de Rosário. Frequentemente, trata-se da compilação de conferências que Aira realizou em alguma ocasião. Entre as que mais chamam a atenção estão as dedicadas a Copi e a Alejandra Pizarnik, de quem foi amigo pessoal. Estes escritores, junto com outros, formam uma constelação que Aira chama de “monstros” da literatura. Seu interesse neles concentra-se no fato de que suas obras foram construídas com uma marca própria ou têm sido revalorizadas em torno do que ele chama de “mito pessoal do escritor”. Isto é algo que o interessa para fazer uma releitura sobre os escritores que conseguiram se instalar no campo literário com um estilo pessoal e peculiar e, também, pela estratégia que utilizaram no momento de criar as suas próprias obras. Nestes ensaios, propõe uma releitura dos seus trabalhos, nos quais inclui o elemento genealógico, aquelas questões que envolvem o nascimento do estilo e o processo através do qual se desenvolvem as literaturas. Também dá ênfase àqueles fatores que ajudam a forjar a obra destes escritores, em que se manifesta a figura do artista e a sua vocação, criando assim um mito.

A brevidade dos seus textos, sejam romances, sejam ensaios, parece ser uma das marcas pessoais que Aira imprime a sua obra. Pois, a partir dessa brevidade, dirá Aira no ensaio sobre Pizarnick (2004): “se garantiza la pureza que (a su vez) garantiza la calidad” (Aira,2004:24). Pode-se afirmar que o que Aira produz com uma velocidade assombrosa são *nouvelles*, textos que estão na fronteira entre o conto e o romance em si. Com uma prosa clara, dinâmica, de ritmo acelerado e linguagem culta, ainda que simplista, Aira nos revela, história após história, que “la ficción del procedimiento (de escritura) es indisociable de la novela”, tal como indica Sandra Contreras em *Las vueltas de César Aira* (2008). É através desta combinação entre ficcionalização do procedimento e, em alguns casos, também do autor, que Aira parece estar construindo o seu próprio mito de escritor. Foi amigo e “discípulo” de Osvaldo Lamborghini, dele tomou alguns dos recursos presentes na sua obra e os levou a outro nível e a outra escala no seu

próprio projeto. O universo ficcional de Aira espalha um compasso vertiginoso e espiralado de invenção no seu estado mais puro, assim como foi concebido pelas vanguardas históricas e, em especial, pelo surrealismo, através dessa espécie de escrita automática<sup>21</sup> que atualiza permanentemente a escrita, colocando-a em suspense num presente contínuo.

Aira professa que só se pode escrever o já escrito e que somente se avança em direção ao novo por meio da repetição. É por isso que utiliza um método de escrita em que primeiro escreve uma frase e logo outra e outra, até que começa a nascer uma série de anedotas, de eventos e de ações dos personagens. O que à simples vista parece ser somente um método de escrita esconde, na realidade, uma poética e um sistema sofisticado em que as suas influências literárias e artísticas terão um papel primordial. Para Aira, uma vez que a obra de arte foi materializada, deixa de ser arte para se transformar em documentação ou registro de um processo. Isto é relevante na medida em que, em “La nueva escritura”, ensaio de 1998, Aira propõe que os grandes artistas do século XX não teriam sido aqueles que realizaram obras, mas os que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas ou, de fato, não existiriam (Contreras, 2008:18).

O procedimento de Aira compõe-se por três partes fundamentais: por um lado, temos a invenção e o acaso como recursos de escrita e, por outro, a circulação proliferante como forma de resistência à tradição do mercado editorial; ao que se acrescenta um terceiro pilar: o método que Aira utiliza para mascarar o seu próprio pensamento e as suas reflexões sobre a arte em diferentes personagens da sua obra. À autofiguração, que evidentemente existe na obra de Aira, somam-se personagens com o seu próprio nome, o que produz algo ainda mais sofisticado, uma vez que cada um deles assume pontos de vista particulares, atravessados, em determinados momentos, pela voz soterrada do autor. Este não é um discurso diferente do já utilizado por tantos outros escritores, mas aqui, nesta obra, a proliferação é utilizada como um elemento de uma estética particular, que está vinculada à repetição, procurando levar a literatura ao infinito. No ensaio sobre Copi (2003), Aira diz:

---

<sup>21</sup> Não foram tempos fáceis para a Argentina após a turbulência provocada pelo Cámpora no poder (presidente por 49 dias) o que marcou o regresso de Perón ao país para o seu terceiro período presidencial. Ao morrer Perón em 1973, lhe segue na presidência a sua mulher, Isabel Perón, até que irrompe no cenário político argentino o golpe militar de 1976, que dá lugar a uma repressão sanguinária com mais de 30.000 desaparecidos.

La forma trascendente de esa ecuación es la sucesión lineal, que tiende del modo más obvio a un infinito virtual. Parece muy rebuscado, pero es muy simple: queremos que el cuento siga, y en ese instante el cuento se confunde con nuestro deseo, y eso basta para que siga eternamente, y no importa que se termine en la página siguiente. Por qué el cuento tiene que ser eterno? También es muy simple: para salir del círculo encantado de “lo que pasó”, del dibujo o mandala, y llegar al presente (es decir a la libertad) en que se lo escribe. Por otro lado, dada una cantidad infinita de hechos narrados, el relato podría llegar hasta el lector. Esa es la función del infinito en la literatura. (Aira, 2003:37)

Essa estética da repetição está relacionada também com o pastiche, com a invenção de múltiplos, algo muito próprio da estética barroca, assim como a entende Omar Calabrese (1999). A construção de séries de romances, a presença do melodrama, o cômico e o atroz misturados com o frívolo e o banal em muitas das suas temáticas, assim como a recriação de situações, personagens ou frases estereotipadas num contexto diferente. Esses são alguns dos elementos que nos fazem projetar Aira numa postura estética que deixa transparecer a carpintaria com que desenha a relação entre a produção criativa, a proliferação de textos e a circulação de romances como se fossem entregas periódicas, assim como o fazem os *comics*, nos que, inclusive, se vislumbra um determinado consumo ao criar – a partir da obra – o mito da figura do escritor.

Para construir o seu sistema, Aira primeiro busca reencontrar a autonomia com que as vanguardas conceberam a arte para, logo, trabalhar na institucionalização do seu projeto. Aira vive a escrita como uma experiência, que precisa de uma práxis permanente e que deve ser registrada e inclusive datada. Um ritual que Aira repete em cada uma de suas “novelitas” e que já aparecia em Lamborghini quando explicitamente colocava ao final da primeira parte de *Las Hijas de Hegel*: “las fechas importan” (*Cuentos y Novelas I*:212). Além disso, todos os textos de Lamborghini estão datados e até chegou a colocar o lugar onde foram escritos. Para Aira, a questão de especificar no tempo quando os seus romances foram produzidos é um pouco diferente, já que a introdução das datas ao final de cada texto insinua a abertura periódica de um diário, algo que pode ser percebido como um projeto em si.

Da mesma forma que o fez Lamborghini, Aira se coloca no que Florência Garramuño chama de experiência opaca no seu livro homônimo de 2009. Uma literatura que pressiona os limites ao se fundar na noção de autonomia das vanguardas, na qual “estar al margen es estar afuera” e na qual “la desestabilización de los géneros marca el hibridismo de estas construcciones que constantemente están interpeladas como una verdadera “esencia”, ahistórica, del arte y la literatura” (Garramuño, 2009:87). Não obstante, diferente de Lamborghini, Aira foge do fragmentário e se apega ao contínuo nos seus relatos, como já o faz no exercício da escrita, atualizando a proposta vanguardista ao procurar na utilização diferenciada do mercado literário uma manifestação de resistência, esburacando o mercado desde o seu interior. Segundo Sandra Contreras, o “caso Aira” é um fenômeno editorial:

... desde 1990 publica y escribe a razón de dos, três y hasta cuatro novelas por año ... publica en editoriales grandes como Emece o como Mondadori al mismo tiempo que en editoriales pequeñas como Beatriz Viterbo o Interzona y algunas de menor circulación como Vanagloria, Belleza y Felicidad o Eloisa la Cartonera, lo cual ... constituye un fenómeno único en el contexto de la narrativa argentina. ... desde el margen editorial la ficción de Aira satura el mercado con textos marca “Aira”. (Contreras, 2007:74)

Aira costuma comentar, nas suas entrevistas, que quase nunca conhece de antemão a trama da novela que irá escrever. Parte de uma ideia, ou de um personagem e, a partir daí, começa o seu procedimento: escreve frase após frase em algum caderno de capas e folhas agradáveis e com uma pena confortável. Um método através do qual desenha a obra de arte no texto, percebendo-se aqui a influência de Copi de escrita veloz. Aira não corrige seus romances, porque – segundo ele diz - depois de lê-los não consegue encontrar algo que precise de correção. A escrita foi uma experiência, um simulacro. E como tal, se houve algo que falhou, sempre existe a possibilidade de escrever outro romance para melhorar a trama ou a escrita, como se se tratasse de um simulacro ininterrupto.

O seu interesse por escrever o já escrito aparece em várias novelas como em *La princesa primavera* (texto datado em fevereiro de 2000), bem como em

*Parmênides* (texto de 2004 publicado em 2006). A primeira conta a história de uma princesa num castelo em uma pequena ilha da América Central. O mundo microscópico de vestidos vaporosos de tule – obsessão nada compatível com a realidade de uma princesa de clima tropical – limita-se a largos passeios pelo jardim e à tradução de literatura de entretenimento, ou subliteratura, ao espanhol, cujo estilo responde a uma “receita de sentido comum e previsibilidade”. Moldes estes que pareciam já estar “preparados en el lecho del lenguaje” para editoras piratas do Panamá que costumavam não pagar pelos direitos autorais e que apostavam no livro como produto de proliferação rápida e de baixo preço. Seu ofício, ser uma tradutora de “luxo” que cumpria com precisão seus prazos, era um ato repetitivo que sabia fazer muito bem, pois assim que terminava um livro, rapidamente começava outro. A princesa, à semelhança de Aira, constrói um procedimento de trabalho. Uma linha de montagem de romances que saem de sua pena um atrás do outro, todos iguais, todos distintos “en esa inofensiva combinatoria de lo ya sabido, parecia como si no fuera a terminarse nunca” (Aira, 2004:19).

A ideia do contínuo é um elemento recorrente na produção em série dentro do que se denomina “literatura má”. Estes romances são vistos como um produto no qual não tem importância o autor ou a história, mas simplesmente precisam ser fabricados a partir da “deshistorização”, da convencionalidade e da previsibilidade. Precisamente, Aira fura com premeditação este último elemento na sua recriação da má literatura, com os giros desopilantes das suas tramas. Este relato em especial – assim como acontece em tantos outros – deixa entrever uma autoficcionalização, já que por muitos anos o próprio Aira foi tradutor de *best-sellers*, trabalho com o qual ganhava a sua vida e também com o que somava “horas de voo” para melhorar o seu próprio estilo de escrita. Talvez se esconda aí, o prazer do autorreconhecimento que o mesmo Aira descreve no romance como “leerse a si mismo, y reencontrar fuera de uno todo lo que uno era” (Aira, 2004:22). Em *La Princesa Primavera*, encontra-se boa parte de todos os elementos do procedimento e cosmovisão da literatura airana. Fala do livro como um fetiche para aquelas pessoas que consomem de forma voraz a literatura de entretenimento. Menciona o contínuo como um tempo sempre presente, sem passado nem futuro, no qual se fabrica a tradição destas histórias. Trata também da fabulação num espaço diferente, como a possibilidade de criar mundos

povoados de figuras representativas. Um segundo mundo que pode emular ou não a realidade, mas que se coloca sob o primeiro como se “en la pequeña distancia entre uno y otro hubiera tiempo libre para crear otras vidas” (82). Encontramos, aqui, uma definição fantástica de ficção.

Nesse processo de dar continuidade à fabulação, o romance desenvolve-se com moldes surrealistas nos quais se espalha – da metade do relato até o final – uma história totalmente delirante, se levarmos em conta que a ilha da princesa será invadida por personagens inverossímeis: o General Invierno, que tem como chefe de estratégia Arbolito de Navidad (um monstro com intenções obscuras e malévolas, cujas forças concentram-se num punhado de agulhas de plástico verde-escuro) e outros personagens como Ama de Chaves (uma servidora que se caracteriza por ser “un mamarracho horrible”) ou Helado Parlante (Sorvete Falador). O mundo dos contos infantis é misturado com uma visão sobre a literatura, transformando o romance num experimento, num ensaio sobre a própria escrita e, como tal, com a duração de um instante. Um experimento que, como dirá Aira, “se termina en el mismo movimiento que se produce” (94), ainda que esteja condenado à proliferação, já que dentro de cada experimento há outro experimento e assim até o infinito. A escrita de Aira, como também a da princesa, é conduzida pela política da ação. É ela quem decide o que seguirá. Um mecanismo com o qual as tramas dos seus romances se produzem, deixando que a ação e o acaso decidam o próximo passo dentro da história. *La princesa primavera* funciona como um dos tantos *ready-made* criados por Duchamp. Uma obra que parte de uma materialidade convencional, mas que, a partir da invenção que altera a sua significação coletiva, vira outra coisa, arte, uma espécie de manifesto sobre o ato de criação das suas novelas, em particular, e da sua obra, em geral.

O procedimento da escrita transforma-se na premissa da trama de *Parmênides* (2006), a história de um *ghost writer*, Perinola, que é contratado por um hierarca grego do século V a.C. para quem escreve um livro indefinido que trata de tudo e de nada, da natureza, do homem e do universo. Uma tarefa que se prolonga no tempo, pela qual Perinola é pago com pontualidade e que vai se desenvolvendo à medida que se perfila um método:

... toda enumeración es un relato en potencia, y no hay más que darle una función activa a algunos elementos, y remitirse a los otros como objetos auxiliares y adversos, para que la historia aparezca. (Aira, 2006:41).

Ao escrever para outro, o autor se apaga e se desfaz de toda responsabilidade. A imaginação levanta voo, criando uma sorte de procedimento de escrita incessante no qual “quizás escribir era siempre escribir, y la calidad se decidia en otra órbita” (Aira, 2006:46). O que interessa é a invenção, diz um narrador em terceira pessoa, pois seria esta o único que têm os artistas e os sábios, pois ao não possuir muita memória, são obrigados a criar e a recriar os mundos na sua mente. Aparece, aqui, o esquecimento como uma categoria ou um motor cuja velocidade leva o relato sempre adiante com a intuição de permanecer criando novas histórias.

A invenção literária inclui uma estética e, portanto, uma ética. Disso se trata o procedimento airano, de desenvolver uma ética da arte e da criação artística dentro de um sistema de escrita. Essa invenção está associada ao acaso e à incerteza, outorgando à ficção o livre-arbítrio para chegar até onde puder e queira. Uma anatomia total e absoluta do processo criativo que se expande logo à circulação desse relato. Nesse plano transcorre o centro desta novela, entre a idealização do projeto encarnado por Perinola, o escritor contratado, e a política da ação concedida por Parmênides, o rico que proporciona os meios para por em ação a ideia e o projeto. Dois personagens que, na realidade, formam um só: o artista ou, neste caso, a figura do escritor, que conflui na construção de uma ideia sobre a literatura.

Ao longo de seus romances, Aira deixa claro que todo escritor possui seu particular sistema de escrita, assim como ele possui o seu. Não obstante, recomenda que, uma e outra vez, tal sistema seja explicitado. Como se quisesse nos mostrar em cada relato, em cada ficção e em cada olhar sobre os escritores dos seus ensaios um ângulo com o desvendar da literatura. Um ângulo que parece olhar a superfície, mas que, na realidade, penetra a estrutura da literatura. Como se nos deixasse ver o esqueleto de um corpo, retirasse-lhe a carne, os músculos, os tendões, etc. e nos fizesse ver os ossos, a estrutura que sustenta todo o volume corporal. Dentro desta estética da repetição cabe perguntar o porquê desta insistência em nos entregar um *ready-made*. Para nos fazer enxergar o quê?



Observamos através de Aira, assim como acontecia com Lamborghini, o volume e o vazio. Sentimos o relato e, ao mesmo tempo, por ser somente presente, algo efêmero, vemos também como ele nos escapa das mãos e, por isso, talvez, tenhamos que esperar até o próximo romance aparecer para completar novamente essa ideia de vazio que fica no ar, personificado nos finais abruptos que parecem querer interromper a narração. Um movimento constante de fluxo e refluxo, de continuidade, que está ligado à retração.

Necessariamente, isso nos leva ao “efeito Duchamp” na obra de Aira, que faz com que se projete escrever uma arte geral, de invenção pura, que não permita um olhar retrospectivo. Uma metodologia que Aira percebe na perspectiva que Alejandra Pizarnik tinha da poesia. Conta Graciela Speranza, em *Fuera de Campo* (2006), a história do primeiro ensaio do romance que Aira<sup>22</sup> realiza na sua infância, do qual somente escreveu o prefácio, uma espécie de carta de intenções, na qual encontrou a fórmula de escrever o mundo (ou seja, a ficção) sem ter que escrevê-la porque já estava tudo escrito.

Outro recurso presente em Aira é o anacronismo das suas histórias, que provoca a inexistência de verossimilhança histórica, denotando um abandono voluntário aos moldes convencionais. Tal anacronismo faz-se evidente, ainda que existam elementos que nos situem num mundo atual, tais como a menção à sorveteria Freddo, às motos de deliveries ou à cadeia argentina já extinta de fast-food, em *Las noches de Flores* (2004). O melodrama, a velocidade da narração, a associação das ações em que podemos encontrar vínculos com o molde televisivo ou cinematográfico e a questão do gênero e da infância se desenvolvem romance após romance. Aira começa a improvisação da técnica de montagem<sup>23</sup> até que a trama se desdobra e se desvia em direção ao inesperado: eis que surge uma segunda história, aparentemente nascida de um total desvario. O que não deixa de ser coerente com a opinião de Aira sobre os gêneros, “ellos existen con la función de darle al escritor un motivo concreto para abandonarlo”. Essa ideia de continuo literário, assinala Speranza, foi tomada de George Bataille para quem a ideia da “experiência interior” como fuga para frente se produz a partir de uma operação

---

<sup>22</sup> A citação do texto de Aira realizada pela Speranza é o ensaio de “Particularidades absolutas” publicado no jornal *El Mercurio* de Chile, o 29 de outubro de 2000, logo publicado na revista *Nueve Perros*, ano 1, n.1, dezembro de 2000.

<sup>23</sup> Procedimento que também é gerado pelas vanguardas históricas, especialmente pelos diretores do formalismo russo, como Sergei Einstein.

que se desenha como uma antiarquitetura e “que se opone con la misma violència performática a la “levita de las formas” (303).

Finalmente, é com a circulação – não somente local, mas também internacional – que se completa a autonomia da série de textos. Somente com ela a completa e se unifica como se se tratasse de uma esfera. Ocorre, às vezes, que um romance é lançado na Argentina e, simultaneamente, publicado por outra editora no exterior. Há mais de 20 selos editoriais que até agora têm publicado os relatos de Aira, e esta operação de autonomia traduz-se numa necessidade de proliferação do relato. Trata-se da mesma operação de continuidade mencionada anteriormente, à qual se soma a busca pela saturação do mercado com pequenos romances que saem em limitadas tiragens. É cada vez mais frequente que muitas destas já estejam esgotadas e que, talvez, dentro de não muito tempo, tornem-se objeto de culto, em que o valor de mercado não estará relacionado ao conteúdo, mas ao objeto em si<sup>24</sup>. Cria-se, assim, um mercado paralelo de livros usados, como mais uma forma de proliferação, paradoxalmente, numa escala cada vez menor. Trata-se de uma forma de manifestação. Uma performance que projeta o livro no centro da mercadoria como fetiche, não envolvendo em si somente um valor de câmbio, mas também evocando um valor de cultura, de legitimação de uma forma de exposição da arte e de manifestação de resistência a esse mesmo fato que se dá na proliferação.

Desta maneira, a “literatura má”, reivindicada por Aira a partir da sua ficção, se transforma numa máquina de invenções que pode consumir-se em séries, como capítulos de uma obra maior ou partes de uma coleção. A estratégia de publicação é um ato performático que se nutre da superprodução e dos efeitos de multiplicação. Cabe esclarecer que, na relação que Aira estabelece com a casa editorial, fica explícito que ele se reserva o direito de publicar com total liberdade títulos novos onde e quando quiser. Algo que fissa o mercado editorial, se considerarmos a política mais comum fixada com escritores latino-americanos da envergadura de Aira: normalmente, o autor assina um contrato de alguns anos de

---

<sup>24</sup> Numa conversação que tive a oportunidade de ter com o César Aira, pedi para ele que me dedicasse um dos seus livros que tinha levado especialmente para a ocasião. Aceitou muito gentilmente e se produz um momento singular, no lugar de assinar a primeira página, quis fazê-lo na segunda porque dessa forma – comentou ele literalmente- logo poderia vendê-lo como livro usado, com um valor superior. Informação esta que observado através do seu interesse especial por adquirir livros usados, raros e de difícil circulação.

exclusividade com a casa editorial para a publicação dos seus títulos durante esse período. Diz Contreras sobre isso:

Es cierto que el efecto de la multiplicación de novelitas en editoriales de escasa circulación es, también, el de cavar intersticios en la maquinaria cultura, y que ese efecto es simultáneo – lo cual no resulta accidental ni menor- al que producen esas mismas editoriales pequeñas con la propia proliferación y diseminación de sus catálogos: una suerte de micropolítica editorial entendida como la creación de vías de fuga por donde la máquina empieza a fallar. Pero si este es el efecto, en el gesto de Aira hay algo más que estrategia. Creo que hay que experimentar de verdad el arte como un acción continua para convertir a la publicación en un auténtico acto de aparición, aquí y allá, ahora y enseguida, cuando nada hace esperar, o antes de que lo esperemos ... (Contreras, 2007:75)

Não obstante, a qualidade é um fator preponderante no sistema airano, não pela apreciação da crítica, mas por ser uma estratégia performática do autor que domina e desenha sua própria obra, levando a ideia de Lamborghini e de Roussel a outro nível de sofisticação. A partir dos fatores que constituem o seu sistema de escrita, Aira propõe perfurar uma cultura editorial para poder criar outra, de tipo micro, mas por isso não menos poderosa que, como termina dizendo em *Yo era una chica moderna*, “Hay que mirar para adelante, y seguir intentándolo. Las cosas sólo salen bien por casualidad”.