

debates
debates
debates

teoria da
literatura

tzvetan todorov
**INTRODUÇÃO À
LITERATURA
FANTÁSTICA**



EDITORA PERSPECTIVA

DIGITALIZADO POR



<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>

TZVETAN TODOROV

INTRODUÇÃO

À

LITERATURA

FANTÁSTICA

Título original: *Introduction a litterature fantastique*.

Tradução do francês p/ espanhol: Silvia Delpy

Primeira edição: 1980

Segunda edição: 1981

© Editions du Seuil

© PREMIA editora de livros, S.A para a edição em língua espanhola.

RESERVADOS TODOS OS DIREITOS

ISBN 968-434-133-4

ISBN —2.02.004374—2 da edição original publicada pelo Editions du Seuil

Premia editora de livros S.A

C. Moréia 425 A, México 12, D. F.

Impresso e produzido no México

Versão brasileira à partir do espanhol : DIGITAL SOURCE

1

¹ Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.

Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

Índice

1. Os gêneros literários
 2. Definição do fantástico
 3. O estranho e o maravilhoso
 4. A poesia e a alegoria
 5. O discurso do fantástico
 6. Os temas do fantástico: introdução
 7. Os temas do *eu*
 8. Os temas do *você*
 9. Os temas do fantástico: conclusão
 10. A literatura e o fantástico
- Biografia do autor
Bibliografia do autor
Obras citadas

1. OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Estudar a literatura fantástica implica saber o que é um “gênero literário”. — Considerações gerais a respeito dos gêneros. — Uma teoria contemporânea dos gêneros: a de **Northrop Frye**. — Sua teoria da literatura. — Suas classificações em gêneros. — Crítica de **Frye**. — **Frye** e seus princípios estruturalistas. — Balanço dos resultados positivos. — Nota final melancólica.

A expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário. O exame de obras literárias do ponto de vista de um gênero é uma empreita muito particular. O que aqui tentamos é descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de “obras fantásticas” e não o que cada um deles tem de específico. Estudar *A pele de onagro* do ponto de vista gênero fantástico, não é o mesmo que estudar este livro em si próprio, no conjunto da obra *balzaquiana*, ou no da literatura contemporânea. O conceito de gênero é, pois, fundamental para a discussão que iniciaremos. Por tal motivo, é necessário começar por esclarecer e precisar este conceito, mesmo que um trabalho desta índole nos afaste, aparentemente, do fantástico em si.

A idéia de gênero implica acima de tudo diversas perguntas; felizmente, algumas delas se dissipam assim que as formulam de maneira explícita. Está aqui a primeira: temos o direito de discutir um gênero sem ter estudado (ou pelo menos lido) todas as obras que o constituem? O universitário que nos formula esta pergunta, poderia adicionar que os catálogos da literatura fantástica compreendem milhares de títulos. Dali, não há mais que um passo até a imagem do estudante laborioso, sepultado sob uma montanha de livros que deverá ler a razão de três por dia, açoitado pela idéia de que sem parar, se seguem escrevendo novos textos e que sem dúvida, nunca chegará a absorver todos. Mas um dos primeiros traços do método científico consiste em que este, não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para poder descrevê-lo. Proceda-se melhor por dedução. De fato, destaca-se um número relativamente limitado de ocorrências, extrai-se delas uma hipótese geral que logo se verifica em outras obras, corrigindo-a (ou rechaçando-a). Qualquer que seja o número de fenômenos estudados (neste caso, de obras), não estaremos autorizados a deduzir deles leis universais; o pertinente não é a quantidade de observações, se não, exclusivamente a coerência lógica da teoria. Como escreve **Karl Popper**: “De um ponto de vista lógico, não temos por que inferir proposições universais a partir de proposições singulares, por muitas que sejam estas, pois toda conclusão assim obtida, sempre poderá resultar em falso: pouco importa o número de cisnes brancos que tenhamos podido observar: Isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes são brancos (pág. 27) . Pelo contrário, uma hipótese fundamentada na observação de um número restringido de cisnes, mas que nos permitiria afirmar que sua brancura é consequência de tal ou qual particularidade orgânica, seria perfeitamente legítima. Se nos voltarmos de cisnes às novelas, advertimos que esta verdade científica geral se aplica não só ao estudo dos gêneros mas também ao de toda a obra de um escritor, ou ao de uma época, etc.; deixemos, pois, a exaustão para os quem se contentam com ela.

O nível de generalização em que se localiza tal ou qual gênero, suscita uma segunda pergunta: existem tão somente alguns gêneros (épico, poético, dramático) ou muitos mais? O número de gêneros é finito ou infinito? Os formalistas russos se inclinavam para uma solução relativista; **Tomachevsky** afirmava que: “As obras se distribuem em classes amplas que, à sua vez, diferenciam-se em tipos e espécies. Desse ponto de vista, ao descender pela escala dos gêneros, chegaremos das classes abstratas às distinções históricas concretas (o poema de **Byron**, o conto de **Chejov**, a novela de **Balzac**, a ode espiritual, a poesia proletária) e até às obras particulares (págs. 306-307). Como veremos mais adiante, esta frase suscita, por certo, mais problemas dos que resolve, mas já pode aceitá-la como idéia de que os gêneros existem em níveis de generalidade diferentes e que o conteúdo desta noção se define pelo ponto de vista que se escolheu.

O terceiro problema pertence à estética. Tem-se dito que é inútil falar dos gêneros (tragédia, comédia, etc.) pois a obra é essencialmente única, singular, vale pelo que tem de inimitável, por isso a distingue de todas as demais e não por aquilo que a torna semelhante a elas. Se eu gostar da *Cartuxa da Parma* (**Stendhal**), não é porque se trate de uma novela (gênero) mas sim porque é uma novela diferente de todas as demais (obra individual). Esta

resposta conota uma atitude romântica em relação à matéria observada. De um ponto de vista rigoroso, tal posição não é falsa, mas sim, simplesmente está desconjurado. Uma obra, nós podemos gostar por tal ou qual razão; entretanto, não é isto o que a define como objeto de estudo. O móvel de uma empresa de saber não tem por que ditar a forma que esta, terá que tomar posteriormente. Por outro lado, não abordaremos aqui o problema estético, não porque não exista, mas sim, por ser muito complexo e superar de longe nossos meios atuais.

Entretanto, esta mesma objeção pode formular-se em termos diferentes, através dos quais se torna muito mais difícil de refutar. O conceito de gênero (ou de espécie) está afastado das ciências naturais; por outro lado, não é casual que o pioneiro da análise estrutural do conto (narrativa), **V. Propp**, utilizasse analogias com a botânica ou a zoologia. Agora bem, existe uma diferença qualitativa quanto ao sentido dos termos “gênero” e “espécime” conforme aplicamos aos seres naturais ou às obras do espírito. No primeiro caso, a aparição de um novo exemplar não modifica teoricamente as características da espécie; por consequência, as propriedades do primeiro podem deduzir-se à partir da fórmula desta última. Se souber o que é a espécie tigre, podemos deduzir as características de cada tigre em particular; o nascimento de um novo tigre não modifica a definição da espécie. A ação do organismo individual sobre a evolução da espécie é tão lenta que na prática pode fazer-se abstração deste elemento. O mesmo acontece,- embora em menor grau - com os enunciados de uma língua: uma frase individual não modifica a gramática, e esta deve permitir deduzir as propriedades daquela.

Mas não acontece o mesmo no campo da arte ou da ciência. A evolução segue aqui um ritmo muito diferente: toda obra modifica o conjunto das possibilidades; cada novo exemplo modifica à espécie. Poderia dizer-se que estamos frente a uma língua na qual tudo o que é enunciado torna-se àgramatical no momento de sua enunciação. Ou, dito de maneira mais precisa : só concebemos à um texto o direito de figurar na história da literatura, na medida em que modifique a idéia que tínhamos até esse momento de uma ou outra atividade. Os textos que não cumprem esta condição, passam automaticamente a outra categoria: a da chamada literatura “popular”, “de massa”, no primeiro caso; a do exercício escolar, no segundo. (impõe-se então uma comparação: a do produto artesanal, do exemplar único, por uma parte; e a do trabalho em cadeia, do estereótipo mecânico, por outra). Para voltar-mos ao nosso tema, só a literatura de massa (cria novelas policiais, folhetins, ficção científica, etc.) deveria exigir à noção de gênero, que seria inaplicável aos textos especificamente literários.

Esta posição nos obriga à explicitar nossas próprias bases teóricas. Frente à todo texto pertencente à “literatura”, será necessário ter em conta, redobrada exigência. Em primeiro lugar, não se deve ignorar o que manifesta as propriedades, o que compartilha com o conjunto dos textos literários, ou com um dos subconjuntos da literatura (que recebe, precisamente, o nome de gênero). É difícil imaginar que na atualidade seja possível defender a tese segundo à qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, feito que não guarda nenhuma relação com as obras do passado. Em segundo lugar, um texto não é tão somente o produto de uma combinação preexistente (combinação esta, constituída pelas propriedades literárias virtuais), mas também uma transformação desta combinação.

Podemos então dizer, que todo estudo da literatura terá que participar, querendo ou não, deste duplo movimento: da obra para a literatura (ou o gênero) e da literatura (do gênero) para a obra; é perfeitamente legítimo, conceder provisoriamente um lugar de destaque à uma ou à outra direção, à diferença ou à semelhança. Mas há mais. Pertence à natureza (mesma) da linguagem mover-se na abstração e no “genérico”. O individual não pode existir *na linguagem, e em nossa formulação da especificidade de um texto, se converte automaticamente na descrição de um gênero, cuja única particularidade consiste em que à obra em questão, seria seu primeiro e único exemplo. Pelo mesmo fato de estar feita por meio de palavras, toda descrição de um texto é uma descrição de gênero. Não é esta uma*

afirmação puramente teórica; a história literária nos brinda sem cessar com vários exemplos, do momento em que os epígonos imitam precisamente o que tinha de específico no iniciador.

Não é possível, por conseguinte, “rechaçar a noção de gênero”, como o pretendia **Croce**, por exemplo. Este rechaço implicaria na renúncia à linguagem e, por definição, seria impossível de formular. É importante, em troca, ter consciência do grau de abstração que se assume e da posição desta abstração frente à efetiva evolução, que se inscreve assim em um sistema de categorias que a fundamenta e, a mesmo tempo, depende dela.

Entretanto, hoje em dia, a literatura parece abandonar à divisão em gêneros. **Maurice Blanchot** escrevia, já faz dez anos: “Só importa o livro, tal como é, fora dos rótulos, prosa, poesia, novela, testemunho, sob os quais resiste à ser localizado e aos quais nega o poder de lhe fixar um lugar e determinar sua forma. Um livro já não pertence à um gênero; todo livro depende exclusivamente da literatura, como se esta possuísse por antecipado, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, únicos em conceder ao que se escreve, realidade de livro” (*O livro que virá*, págs, 243-244). por que então voltar a expor problemas superados? **Gérard Genette** respondeu acertadamente: “O discurso literário se produz e se desenvolve, segundo estruturas que nem sequer pode transgredir, pela singela razão de que se encontram, ainda hoje, no campo de sua linguagem e de sua escrita”. (*Figure II*, pág. 15). Para que haja transgressão, é necessário que a norma seja sensível.

Por outro lado, é duvidoso que a literatura contemporânea careça por completo de distinções genéricas; o que acontece, é que estas distinções já não correspondem às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Não estamos, por certo, obrigados às seguir; mais ainda: volta-se evidente a necessidade de elaborar categorias abstratas suscetíveis de ser aplicadas às obras atuais. Dito em termos mais gerais: não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura.

Interrompamos aqui nossas leituras heterogêneas. Escolhamos, para dar um passo à adiante, uma teoria contemporânea dos gêneros submetamo-a à uma discussão mais rodeada (por cima). Desse modo, à partir de um exemplo, se poderá ver com mais claridade, que princípios ativos devem guiar nosso trabalho e quais são os perigos que têm que ser evitados. Isto não significa que, com o passar do trajeto (tempo) não tenham que surgir princípios novos a partir de nosso próprio discurso, nem que irá deixar de aparecer, em múltiplos pontos, obstáculos imprevistos.

A teoria dos gêneros que se analisará detalhadamente é a de **Northrop Frye**, tal como está formulada, em especial, no livro: *Anatomia da crítica*. Esta eleição não é gratuita: **Frye**, ocupa na atualidade um lugar de privilégio entre os críticos anglo-saxões e sua obra é, sem dúvida alguma, uma das mais notáveis na história da crítica depois da última guerra. *Anatomia da crítica* é de uma vez uma teoria da literatura (e por conseqüência e dos gêneros) e uma teoria da crítica. Dito em termos mais exatos, este livro se compõe de duas classes de textos: umas de ordem teórica (a introdução, a conclusão e o segundo ensaio, “**Ethical Criticism: Theory of Symbols**”) e outros de índole mais descritiva, nos que se descreve o sistema dos gêneros próprio de **Frye**. Mas para compreender este sistema, é necessário não isolá-lo do conjunto; por tal razão, começaremos pela parte teórica.

Eis aqui seus trechos principais:

1. Os estudos literários devem ser levados a cabo com a mesma seriedade e o mesmo rigor com que se encaram as outras ciências. “Se a crítica existir, deve consistir em um exame da literatura em função de um marco conceitual proveniente do estudo indutivo do campo literário. (...) A crítica contém um elemento científico que a distingue, por uma parte do parasitismo literário, e por outra, da atitude crítica que lhe parafraseiem” (P. 7), etc.

2. Uma consequência deste primeiro postulado é a necessidade de eliminar dos estudos literários todo julgamento de valor sobre as obras. Frye é bastante rígido no referente a este ponto. Seu veredicto poderia ser matizado dizendo que a avaliação se levará a cabo no campo da poética, mas que, por agora, referir-se a ela seria complicar inutilmente as coisas.

3. A obra literária, assim como a literatura em geral, forma um sistema; nela nada se deve ao azar. Ou, como o afirma Frye, “O primeiro postulado desse salto indutivo que nos propõe dar é igual ao de toda ciência: é o postulado da coerência total” (P. 16).

4. É preciso distinguir a sincronia da diacronia: a análise literária exige a realização de cortes sincrônicos na história, e é precisamente dentro deles que se deve *começar* a procurar o sistema. “Quando um crítico trata uma obra literária, o mais natural é que proceda a “congelá-la” [*to freeze it*], a ignorar seu movimento no tempo e a considerá-la como uma configuração de palavras, cujas partes existem simultaneamente”, escreve Frye em outra obra (*Fabulas de identidade*, P. 21).

5. O texto literário não mantém uma relação de referência com o “mundo”, como freqüentemente o fazem as frases de nosso discurso cotidiano; só é “representativo” de si mesmo. Neste sentido, a literatura se parece, mais que à linguagem corrente à matemática: o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim, não pode ser válido mais que com relação a suas próprias premissas. “O poeta, como o matemático, depende, não da verdade descritiva, mas sim da conformidade com seus postulados hipotéticos” (P. 76). “A literatura, como a matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si mesmo não representa nenhuma verdade, embora possa subministrar o meio para expressar um número ilimitado de verdades” (P. 354). Por isso mesmo, o texto literário participa da tautologia: significa-se a si mesmo. “O símbolo poético se significa essencialmente a si mesmo, em sua relação com o poema” (P. 80). A resposta do poeta a respeito do que significa determinado elemento de sua obra deve ser sempre: “Sua significação é ser um elemento da obra” (“*I meant it to form a part of the play*”) (P. 86).

6. A literatura se cria a partir da literatura, e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. “Só se podem fazer poemas a partir de outros poemas, novelas, a partir de outras novelas” (P. 97). E em outro texto, *The Educated Imagination*: “O desejo de escrever, próprio do escritor, não pode provir mais que de uma experiência prévia da literatura... A literatura não tira suas forças mais que de si mesmo” (págs. 15-16). “Todo o novo em literatura não é mais que material antigo voltado a forjar-se... Em literatura, a expressão de si mesmo é algo que nunca existiu” (págs. 28-29).

Nenhuma destas idéias é absolutamente original (aquí, a rara vez em que Frye cita suas fontes): as pode encontrar, por uma parte, em Mallarmé ou Valéry assim como em uma das tendências da crítica francesa contemporânea que continua esta tradição (Blanchot, Barthes, Genette); por outra, e profusamente exemplificada, entre os formalistas russos; e, por fim, em autores como T. S. Eliot. O conjunto destes postulados, válidos tanto para os estudos literários como para a literatura em si, constituem nosso próprio ponto de partida. Mas tudo isto nos afastou dos gêneros. Passemos pois à parte do livro de Frye que nos interessa de maneira mais direta. Ao longo de sua obra (não pode esquecer que está formada por textos que tinham aparecido em forma separada), Frye propõe diversas séries de categorias que

permitem sempre a subdivisão em gêneros (embora é certo que Frye aplica o termo “gênero” a uma só dessas séries). Não é minha intenção as expor em profundidade. Como o que aqui se pretende é levar a cabo uma discussão puramente metodológica, me contentarei mantendo a articulação lógica de suas classificações, sem dar exemplos detalhados.

a) A primeira classificação define os “modos da ficção”. Estes se constituem a partir da relação entre o herói do livro e nós mesmos ou as leis da natureza. Ditos os “modos da ficção”. Que são cinco:

1. O herói tem uma superioridade (de natureza) sobre o leitor e sobre as leis da natureza; este gênero é o *mito*.

2. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor e as leis da natureza; é o gênero da *lenda* ou do *conto de fadas*.

3. O herói tem uma superioridade (de grau) sobre o leitor mas não sobre as leis da natureza; estamos frente ao *gênero mimético elevado*.

4. O herói está em uma posição de igualdade com respeito ao leitor e às leis da natureza; é o *gênero mimético baixo*.

5. O herói é inferior ao leitor; é o *gênero da ironia* (págs. 33-34).

b). Outra categoria fundamental é a da verossimilhança: os dois pólos da literatura estão constituídos então pelo relato verossímil e o relato no que tudo está permitido (págs. 51-52).

c). Uma terceira categoria põe a ênfase sobre duas tendências principais da literatura: o cômico, que concilia o herói com a sociedade, e o trágico, que o separa dela (pág. 54).

d). Para Frye, a classificação mais importante parece ser a que define arquétipos. Estes são quatro (quatro *mythoi*) e se apoiam na oposição entre o real e o ideal. Deste modo, o autor caracteriza o “*romance*”* (no ideal), a ironia (no real), a comédia (passou do real ao ideal), a tragédia (passou do ideal ao real) (págs. 158-162).

e). Segue logo a divisão em gêneros propriamente dita, que se apoia no tipo de auditório que as obras deveriam ter. Os gêneros são os seguintes: o drama (obras representadas), a poesia lírica (obras cantadas), a poesia épica (obras recitadas), a prosa (obras lidas) (págs. 246-250). A isto se adiciona a elucidação seguinte: “A distinção mais importante se relaciona com o fato de que a poesia épica é episódica, em tanto que a prosa é contínua” (pág. 249).

f). Na página 308 aparece uma última classificação que se articula ao redor das oposições intelectual/pessoal e introvertido/extrovertido, e que se poderia representar esquematicamente da maneira seguinte:

	intelectual	personal
introvertido	confesión	“romance”
extravertido	“anatomia”	novela

*

*(Trad.) **coluna 1**: introvertido, extrovertido; **coluna 2**: Intelectual, confissão, anatomia; **coluna 3**: pessoal, romance, novela.

São estas algumas das categorias (e também dos gêneros) propostas por Frye. Sua audácia é evidente e elogiável; será necessário ver o que é, e o que contribui.

I. As primeiras e mais fáceis observações que teremos que formular se apoiam na lógica, por não dizer no sentido comum (esperemos que sua utilidade para o estudo do fantástico apareça mais adiante). As classificações de Frye não são logicamente coerentes: nem entre si, nem dentro de cada uma delas. Em sua crítica ao Frye, Wimsatt já tinha assinalado com razão a impossibilidade de coordenar as duas classificações principais (resumidas no A. e d.). Para fazer aparecer as incongruências internas bastará uma rápida análise da classificação 1. Ali se compara uma unidade, o herói, com outros dois: *a*) o leitor (“nós mesmos”) *b*) as leis da natureza. Além disso, a relação (de superioridade) pode ser qualitativa (“de natureza”) ou quantitativa (“de grau”). Mas se esquematizarmos esta classificação, advertimos que há um grande número de combinações possíveis que não figuram na contagem do Frye. Digamos imediatamente que há assimetria: às três categorias de superioridade do herói não corresponde mais que uma só categoria de inferioridade; por outra parte, a distinção “de natureza de grau” se aplica uma só vez, quando, pelo contrário, poderia aparecer em cada categoria. É possível evitar a acusação de incoerência postulando restrições suplementares, capazes de reduzir o número dos possíveis: dirá-se por exemplo, que, no caso da relação do herói com as leis da natureza, a relação se dá entre um conjunto e um elemento, e não entre dois elementos: se o herói obedecer essas leis, já não pode falar-se de diferença entre qualidade e quantidade. Da mesma maneira, se poderia assinalar que se o herói for inferior às leis da natureza, pode ser superior ao leitor, mas que a situação inversa não se cumpre. Estas restrições suplementares permitiriam evitar incongruências, mas é absolutamente necessário as formular. Sem isso, dirigimos um sistema não explícito e ficamos no terreno da fé, quando não no das superstições. Uma objeção a nossas próprias objeções poderia ser a seguinte: se Frye não enumerar mais que cinco gêneros (modos) de treze possibilidades teoricamente enunciadas, é que esses cinco gêneros existiram, enquanto que não pode afirmá-lo mesmo em relação aos oito restantes. Esta observação nos leva a uma distinção importante entre os dois sentidos que se atribuem à palavra gênero; para evitar toda ambigüidade, terei que falar por uma parte de *gêneros históricos* e por outra, de *gêneros teóricos*. Os primeiros resultariam de uma observação da realidade literária; os segundos, de uma dedução de índole teórica. O que nos ensinaram na escola dos gêneros se refere sempre aos gêneros históricos: fala-se de uma tragédia clássica, porque houve, na França, obras que manifestavam abertamente sua pertença a esta forma literária. Em troca, nas obras dos antigos teóricos da poética, encontram-se exemplos de gêneros teóricos; assim por exemplo, no século IV, Diomedes, seguindo Platão, divide todas as obras em três categorias: aquelas nas que só fala o narrador; aquelas nas que só falam os personagens; e, por fim, aquelas nas que falam narrador e personagens. Esta classificação não se apoia em uma comparação das obras através da história (como no caso dos gêneros históricos) a não ser em uma hipótese abstrata que postula que o sujeito da enunciação é o elemento mais importante da obra literária e que, segundo a natureza desse sujeito, é possível distinguir um número logicamente calculável de gêneros teóricos.

Agora bem, tanto o sistema do Frye como o do teórico antigo, estão constituídos por gêneros *teóricos* e não *históricos*. Existe um determinado número de gêneros, não porque não se observaram mais, mas sim porque assim exige o princípio do sistema. Portanto, é necessário deduzir todas as combinações possíveis a partir das categorias escolhidas. Poderia inclusive dizer-se que, se uma destas categorias não se manifestou nunca de maneira efetiva, deveríamos descrevê-la com maior interesse ainda: assim como no sistema de Mendeleiev (químico russo), é possível descrever as propriedades dos elementos ainda não descobertos, neste caso, descreveriam-se as propriedades dos gêneros — e por conseqüência das obras — por vir.

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

