

LEYENDO HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

por FRANTIŠEK VRHEL
(Praga)

En el epílogo a su colección de ensayos *Otras inquisiciones* Jorge Luis Borges caracteriza su actitud artística como una tendencia de estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético, haciendo subrayar lo que encierran de singular, de extraordinario y de maravilloso. Así, el encanto de *Historia universal de la infamia*, cubierta de una auréola grotesca que entona las realidades completamente amorales, consiste, lo más probable, en la concepción borgeana de la infamia como un fenómeno artístico. Al analizar el texto, podríamos indudablemente „preparar“ una imagen de la omnipresencia de la infamia humana, sin tomar en cuenta lugares y tiempos, igual que sus formas variadísimas, sin exceptuar las exóticas; hasta podría parecerse que el autor haya optado por ofrecer algo así como una clasificación linnéana de asesinatos, matanzas, abyecciones, robos chantajes, mentiras, imposturas, ingraticudes, amenazas, depravaciones, ultrajes, vicios vilezas, traiciones, crímenes, denigraciones, deshonras, ofensas, bellaquerías, monstruosidades o desdoras.

Sin embargo, la visión borgeana de la infamia debe en primer lugar recordar la definición de Thomas De Quincey del crimen „considerado como una de las bellas artes“ (*On Murder Considered as One of the Fine Arts, 1827—1854*), vale decir, desprovista de toda implicación ética o valoración moral. De este modo, la misión básica de *Historia universal de la infamia* no estriba en armar un escándalo moral, sino más bien un asombro, porque los relatos de Jorge Luis Borges sobre la infamia son, igual que cualquier ficción policial digna de este nombre, un *jeu d'esprit*; el relato de infamia borgeano intenta entretener al lector suspendiendo sus criterios del bien y mal, convirtiendo actos viles en pretextos de carcajada y transformando lo abominable y condenable para nuestra civilidad en risible caricatura. Por eso Borges advierte en el prólogo: „El hombre que ejecutó este libro era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores“ (Alazraki, p. 409). Las actividades condenables de desesperados, pistoleros, impostores, asesinos o ladrones se convierten en una ironía llena de sonrisas, la abyección llega a ser una parodia.

Como lo hizo notar Emir Rodríguez Monegal (p. 409), la carnavalización en la obra de Jorge Luis Borges es el resultado de un proceso extremadamente elaborado

de parodia de la cultura occidental. Ya en los años veinte (por lo menos diez años antes de Alejo Carpentier) una revaloración del folklore del Río de la Plata se puede observar en la obra de Borges: las orillas de Buenos Aires eran la matriz donde él encontró los restos corrompidos de una tradición gauchesca (el jinete de la pampa se había convertido en el compadrito o el cuchillero del suburbio); restos que se habían mezclado, incómodamente con el ambiente prostibulario del que saldría el tango y su letra, sentimental y cínica a la vez. A uno de esos poetas del suburbio y del tango, Evaristo Carriego, dedicaría J. L. Borges (ya en el año 1930) una biografía curiosamente reticente, pero en la que ya está la coreografía entera de una subsociedad carnavalesca. Pero pronto Borges se cansó de este tipo de juego turístico (el tango ya había triunfado, en París y había sido desinfectado de su crápula por Ricardo Güiraldes y Rodolfo Valentino). Abandonando los temas, pero no el tono, Borges descubrió que en la parodia podía encontrar una manera de desacralizar tanto los modelos por los escritores del oficialismo (llámense Enrique Larreta o Eduardo Mallea). Precisamente una serie de ejercicios narrativos, recogidos en el año 1935 bajo el título chillón de *Historia universal de la infamia*, iniciaron una revolución total de la narrativa hispanoamericana. Habían transformado no solamente la técnica narrativa, sino también el horizonte del tono paródico. La carnavalización (en su sentido bakhtiano), sin duda, puede delinearos la relación de *Historia universal de la infamia* con la obra borgeana anterior, pero para entender de su puesto y significación en el contexto de toda la creación de Jorge Luis Borges parece ser evidentemente insuficiente, ante todo al tomar en cuenta la relación a la obra posterior, en especial a la creación cuentística, mundialmente reconocida.

Sin exageración alguna se puede hacer constar que este primer conjunto de relatos de Jorge Luis Borges anticipa por su carácter temático, estético y narrativo en una medida notable toda la obra posterior. Jaime Alazraki (p. 407) ha escrito que lo cierto es que esa primera colección prefigura al Borges más tardío y que a ella se puede aplicar la noción de texto precursor en el sentido empleado por el propio Borges en su memorable, y ya axiomático, ensayo dedicado a *Kafka y sus precursores*. Parafraseando este *locus classicus*, podría decirse que en cada uno de los textos que componen *Historia universal de la infamia* está la idiosincrasia de Borges, en grado mayor o menor, pero si Borges no hubiera escrito los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. Si es así, apenas pueda sorprendernos de encontrar el tema de la infamia en una serie de cuentos posteriores. Sin embargo, hay una diferencia grave: mientras que en *Historia universal de la infamia* la visión borgeana de la abyección se puede calificar como un tipo del ejercicio estético, como si fuera del bien y el mal, en la obra posterior los actos de infamia alternan con la justicia, el heroísmo, lo sagrado, la vergüenza, el ideal, la fe y, en resumen, con la virtud, como si desde esa compensación de contrarios Borges reformulara la vieja noción de Plotino: „Todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol“ (citado por Borges en su *Nota sobre Walt Whitman*). „El mundo — dice el narrador de *El inmortal* — es un sistema de precisas compensaciones,“

para luego explicar: „En el plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas... Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez... Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien.“ Esta coexistencia del bien y el mal, de clara prosapia panteísta, impregna gran parte de su ficción tardía y es de una sola pieza con la noción kabalista de „la ruptura de los Vasos“ expuesta por Isaac Luria (ver también Gershom Scholem *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, original 1957).

Según esa doctrina, estos Vasos (*kelim*) contenían la luz divina o semilla cósmica de la cual nació o creció el mundo visible, pero las cortezas (*kelipot*) de esos Vasos contenían a su vez las fuerzas del mal, en existencia aun antes de su ruptura. Cuando los Vasos se rompieron, semejante a la ruptura de las membranas amnióticas antes del parto, la luz divina se dispersó junto a las fuerzas del mal desprendidas de los fragmentos de cortezas. „De esta manera, escribe Gershom Scholem, los elementos positivos (el bien) del orden divino se mezclaron con los negativos (el mal).“ Esta explicación kabalística de la coexistencia del bien y el mal, de la virtud y la infamia, encuentra eco en la prosa breve *Paradiso*, XXXI, 108, donde Diodoro Sículo „refiere la historia de un dios despedazado y disperso“ y Borges agrega en *El hacedor*: „Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hecho de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio.“ Así, el insistente interés de Borges en la infamia se prolonga en sus relatos posteriores pero sin el espíritu socarrón y paródico de las historias de infamia. La letra está presente pero el espíritu ha cambiado. La infamia ha dejado de ser un mero exceso burlesco para convertirse en un personaje o elemento más de un drama narrativo más complejo y abarcador (Alazraki, pp. 410 y 411).

El rasgo conspicuo del estrato estilístico de *Historia universal de la infamia* viene dado por una ocurrencia notable de varias figuras; entre ellas descuella el oxímoron cuyo alcance nos parece más profundo, al tomarse en cuenta que los relatos *Hombre de la esquina rosada* y *El brujo postergado* (al último ver también el estudio penetrante *El ejemplo XI de El Conde Lucanor* de Lía Noemí Uriarte Rebaudi, in: *Filología*, Buenos Aires 1976—1977, Año XVII—XVIII, pp. 407—413) forman algo así como un contraste con las historias en que la infamia triunfa. Hay que recordar que Jaime Alazraki valora el oxímoron como el elemento estructural básico de la ensaística borgeana: El oxímoron es un intento por superar las estrecheces racionales del lenguaje, es un mentís a la realidad reglada conceptualmente por medio de las palabras. Este procedimiento es el que mejor define la técnica del ensayo borgeano, porque las ideas — lo sustantivo del ensayo — se estiman o califican con teorías que contradicen a las primeras en el sentido de despojarlas de todo valor trascendente respecto a la realidad histórica, pero a la vez (como el oxímoron) devuelven a esas ideas (a ese sustantivo que califican) el único valor que las justifica: su carácter de maravilla o de creación estética, conciliando, así, opuestos que sólo aparentemente se rechazan (y ésta y no otra es la función del oxímoron respecto al lenguaje); el ensayo de Borges no hubiera alcanzado la originalidad que indudablemente posee si hubiera procedido en los mismos términos de estructura discursiva del

ensayo tradicional. Al escribir Borges sobre el reglamento, redactado por la viuda Ching, que „su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial“, expresó al mismo tiempo su punto de vista. Era precisamente este estilo que Jorge Luis Borges buscaba y que en sus relatos acerca de las historias de la infamia había logrado; el mismo aparece con una intensidad aún más grande en la tercera parte, en *Étcétera*, en que ya se hace valer lo conciso, lo sobrio, lo preciso que prefigura en este sentido ambas colecciones del Borges tardío, a saber *El informe de Brodie* y *El libro de arena*.

Por fin, la anticipación se puede registrar también en la manera borgeana de narrar. En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* se habla de tres procedimientos narrativos; las enumeraciones dispares y atributos que se pueden estimar como la fuente del punto de vista paródico de Borges. El segundo procedimiento consiste en la aplicación de transformaciones rápidas y extraordinarias, en soluciones bruscas, hasta paradójicas, más tarde plenamente desarrolladas en la ensaística de Jorge Luis Borges; se la puede considerar la fuente de la visión borgeana de lo fantástico. El último procedimiento estriba en reducir la vida del protagonista a unos pocos momentos o escenas, sin que se tratara de un acceso psicológico. Es precisamente esta reducción que puede calificarse como el principio básico de la narración borgeana, la que conocemos a través de todas las colecciones cuentísticas posteriores. Al mismo tiempo es posible observar en *Historia universal de la infamia* varias formas originales de la intertextualidad de las ficciones tardías (ver al respecto en especial la interesante obra de Cristina Háulică, 1981), tan típica para toda la creación de Jorge Luis Borges. La misma se puede concebir como el mecanismo de su obra futura: citas, traducciones, versiones desviadas, falsificaciones. Pero en la intertextualidad como si se manifestara el derecho de lengua sobre las historias universales: China, Japón, Persia, el oeste y el sur americanos son tratados a partir del castellano de Buenos Aires. Y el cuento *Hombre de la equina rosada* puede aparecer a la luz de la obra posterior (*Historia de Rosendo Juárez*, escrita treinta y cinco años más tarde) como una mera variante o esbozo. De este modo ya en *Historia universal de la infamia* se puede identificar aquella dimensión básica de la técnica narrativa de Jorge Luis Borges, vale decir, la destrucción de cualquier tipo del texto canónico, sea el suyo o ajeno. En el ensayo *Las versiones homéricas* Borges había escrito que „el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio“.

Historia universal de la infamia consiste en tres partes. La primera está compuesta de siete relatos, el cuento *Hombre de la esquina rosada* puede considerarse como una parte autónoma, la tercera (*Étcétera*) se compone de ocho narraciones breves, „traducciones“ o analectas (las tres últimas *Un doble de Mahoma* en que se indica la infamia del islám, *El enemigo generoso* deja entrever la infamia del orgullo, mientras que *Del rigor en la ciencia* demuestra más bien la estupidez de una consecuencia lógica, no componían la edición originaria). Como lo hizo notar Yu. I. Levin en su análisis formal de la obra cuentística de Borges, *Historia universal de la infamia* se destaca por la misma construcción formal como *El libro de los seres imaginarios* o *Libro de sueños*, entre otras, manifestando el

mismo „design“ básico, formalizado por Levin (p. 58) de la manera siguiente: $A: (A^1: (S^1), \dots, A^n (S^n))$, siendo A^i — los autores del texto interno, y S^i — los temas correspondientes; S^i están emparentados entre sí, vale decir, tienen un „architema“ en común. La estructura „enciclopédica“ o „catalógica“ parece evidente. Mientras que en la primera y la segunda parte se pueden encontrar distintas formas e imágenes de la infamia, aparecen en la tercera parte también varios momentos mágicos. Sin embargo, la presente modalidad triple es hasta cierto punto convencional, porque observación un poco más detallada puede descubrir dos discrepancias en la organización global de la obra. La primera se puede hallar en la parte segunda en que, después de los relatos de infamias vividas por personajes legendarios — orientales, ingleses, norteamericanos — hay uno protagonizado por compadritos del arrabal porteño y cuyo destino no tiene la connotación infame, y sí la del honor. Como dijera Amado Alonso, ésta es „una historia sin infamia“. La segunda incongruencia es la inclusión de un relato incorporado por el Infante don Juan Manuel, a la literatura occidental: „De lo que contesció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo“ (texto incluido en el *Libro de Patronio* o *Conde Lucanor*, de 1335) y que en el libro de Borges adopta el título *El brujo postergado*. Como lo señala Amado Alonso en su comentario de 1935, esta narración es incorporada por Borges a través de la literatura española, y no la inglesa, como es el caso general del resto. La transformación del título original a *El brujo postergado* es también un gesto enigmático que parece corresponder al objetivo estructural que organiza el libro (Lagos, p. 110 y 111). La misma autora hace constar que ambos relatos, es decir *Hombre de la esquina rosada* y *El brujo postergado*, ilustran el mismo tema: el castigo del incumplimiento de la promesa, vivir y ejercer la vida contada y cumplir la palabra contraída.

Desde un punto de vista más general *Hombre de la esquina rosada* igual que *El brujo postergado* ejemplifican la destrucción de la verosimilitud. Sin embargo, lo verosímil no se entiende aquí en su concepción ingenua de „lo conforme a la realidad“, sino con lo que la gente cree que es lo real, con la opinión pública (Lagos, p. 115). De este modo ya se hace una referencia al momento que caracteriza *Historia universal de la infamia* como un todo: una contradicción entre vida contada, verbalizada (generalmente falsa, pero aceptada y sancionada por la sociedad) y vida vivida (generalmente el exacto opuesto de la verbalización social y la farsa planificada para ejercer la infamia, el uso del dolor y la esperanza). Como continúa escribiendo Ramona Lagos (p. 131): „La vida vivida es la dimensión criminal, la idiotéz o la lepra instrumentalizados y enmascarados para ejercer el poder social o político, signos todos ellos de lo real y monstruoso, son el reflejo caricatural de la biografía hermosamente comunicada.“

El contraste entre la vida verbalizada y la vivida adquiere a través de los relatos varias formas e intensidad, pero se puede observar en toda la colección, del modo más conspicuo quizás en el relato sobre Lazurus Morell. El hiato que separa la vida verbalizada (salvación de los esclavos) de la vida vivida luce más bien nítido, como si gradualizado, al tenerse presente distintas consecuencias. Como lo escribe Ramona Lagos, para la historia de la esclavitud humana, Morell perdura con dos imágenes. La reden-

tora, alimentada precisamente por aquellos a quienes Morell usó. La atroz, infame, por el mismo Morell, quien, en los términos del discurso narrativo, deja su biografía criminal. Lo que el relato de Jorge Luis Borges propone, en última instancia, es que el motor y la dinámica de la historia no son los hechos, sino la versión lingüística y verosímil de ellos: su versión ideológica. Desde el punto de vista de la verosimilitud del relato, Morell es, efectivamente, un redentor. Desde el punto de vista que rompe el verosímil, Morell es atroz. Esto explica, entonces, el título oximorónico del cuento: „atroz redentor“. Borges incluye los dos posibles en el relato y los maneja simultáneamente. A la luz de esta imagen doble, la mención del famoso defensor de los indios Bartolomé de Las Casas adquiere una connotación maliciosa, porque también Las Casas de repente aparece como „un redentor atroz“. Y la comparación entre él y Lazarus Morell nos lleva a una paradoja chocante. Las Casas cree estar obrando con justicia cristiana y es víctima de su propia ideología, la cual, por supuesto, como tal ideología, es ciega y no problematizada. Él propone una solución „cristiana“ para unos, y una abominable para otros. Viceversa, la acción y actividad lingüística de mala fe de un criminal tan monstruoso como Lazarus Morell, da origen a una alternativa positiva: la conciencia de que la libertad mediante la sublevación es posible. Conforme a la actitud básica de Borges, el relato no muestra interés explícito en una elección de posibles, ni adopta una actitud moral o doctrinaria frente a los hechos. Incluye todos los posibles de la redención y del crimen, incluye la doble dimensión atroz y redentora de Las Casas y Lazarus Morell, dejando en claro que no es la intención consciente de los hombres la que mueve la historia, sino la forma de su discurso ideológico, su capacidad manipulativa y política. En su penetrante ensayo sobre la abyección (*Pouvoirs de l'horreur*, 1980) Julia Kristeva ha escrito sobre los hechos de Lazarus Morell: „Imaginer cette machine imaginaire transformée en institution sociale, et vous avez l'infamie du... fascisme“ (p. 33).

Igual que Lazarus Morell, también el impostor exótico de Jorásán refleja en sus actividades la contradicción básica: por una parte la apariencia epifánica, extraordinaria; y por la otra la de su condición de leproso. Leemos: „Parecía buscar el peligro: la noche que unos detestados leprosos rondaron su palacio, les ordenó comparecer, los besó y les entregó plata y oro.“ Efectivamente, escribe Lagos (p. 129), un hombre tocado por la divinidad, de acuerdo al verosímil de la vida contada, no tiene por qué temer el peligro, menos la lepra. Al mismo tiempo, el comportamiento de un leproso con otro (aspecto que sólo el narrador y el lector conocen) avala el beso y la protección material. Comportamiento sobrehumano para sus seguidores que lo reverencian con „desesperado fervor“; natural, y teatral, para el lector que sabe que el beso ha sido un contacto físico entre leprosos. Igual que los demás „redentores“ de *Historia universal de la infamia*, también Hákim de Marv debe abdicar finalmente ante el poder de la realidad trivial. Su cosmogonía, de inspiración gnóstica permite, como escribe Leo Pollmann (p. 472) adivinarlo (es quizás este hecho que nos deja entrever del modo ejemplar un refinamiento casi diabólico de Borges), pues es expresión del escepticismo teológico más absoluto. Al principio de esta cosmogonía hay un dios sin origen, nombre ni rostro

e inmutable, un dios, por tanto, como el de los cristianos y judíos. Pero según la teogonía de Hákim de Marv, este dios inmutable se ha convertido en nueve sombras, que crearon el primer círculo celeste y que proyectan a su vez nueve sombras, y así sucesivamente hasta llegar a las 999 sombras. El Señor del Cielo, bajo el cual viven los hombres, dispondría como „sombra de otras sombras“ de solamente una fracción de divinidad cercana al cero. Por último, la tierra en la que habitamos sería „un error, una incompetente parodia“. Como no rememorar lo que Jorge Luis Borges escribe en su famoso ensayo dedicado al gnosticismo *Una vindicación del falso Bastlides*. Resumiendo la cosmogonía „melodramática“ de Valentino, Borges escribe: „Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual.“

Según Borges, Hákim de Marv termina su vida „atravesado con lanzas“, pero el Hákim histórico, conocido ante todo bajo el nombre Al Moqanna, fue simplemente cercado y cogido prisionero de los ejércitos de Al Mahdí, transportado a Bagdad, donde lo ejecutaron a la orden directa del jalifa. Su doctrina que declara la inmanencia divina en Adán, en el precursor de Al Moqanna Abú Islám, y en él mismo y que no carece de varios elementos de una licencia sexual, fue condenada, como escribe B. S. Amoretti (*Sects and Heresies*, in: *The Cambridge History of Iran* 4, 1975), como una herejía. Hay que agregar que varios trabajos especializados describen el fin de Hákim de Marv del modo diferente; así según Sir Percy Sykes (*A History of Persia*, 1930³), citado por el mismo Borges en su índice de las fuentes para *Historia universal de la infamia*, „the veiled prophet of Khorasan“ había terminado su vida por un salto en el cubo de vitriola, mientras que Ignaz Goldziher en sus *Vorlesungen über den Islam* (1910) menciona una quema voluntaria. Lo mismo podemos encontrar en una elaboración novelística del escritor checo Jiří Weil (*Makanna, padre de milagros*, 1948, en checo). Al contrario en una edición de la *Enciclopedia Islámica* podemos leer que el Profeta sitiado se había envenando, y Richard Frye en su prestigioso trabajo *The Heritage of Persia* (1963) no menciona las circunstancias de la muerte de Hákim en absoluto. Así, la versión borgeana de la muerte del Profeta Velado aparece ni más ni menos arbitraria en comparación con las demás versiones, sin embargo a diferencia de ellas luce mucho más artística, y hasta dramática.

El doble carácter básico de los protagonistas de *Historia universal de la infamia* viene, lo más probable, ligado a la vaguedad de su identidad personal que se refleja guizás del modo más llamativo en la cantidad de sus nombres. Así, Arthur Orton será sucesivamente Tom Castro y Roger Charles Tichborne; Bill Harrigan pasará a ser Billy the Kid; la viuda Ching se transmutará en Brillo de la Verdadera Instrucción; Edward Ostermann será Monk Eastman pero también Edward Delaney, „alias William Delaney, alias Joseph Marvin, alias Joseph Morris, alias Monk Eastman“, con lo cual el propio nombre que será posteriormente dado como verdadero y nacido de la americanización de un apellido originalmente europeo, queda también en cuestión; Hákim de Marv será Al Moqanna, „el Profeta Velado“, el „Enmascarado“, „El Velado“ o utilizará la cabeza de toro como máscara visible. Lazarus Morell y el vengador de Asano Takuni no Kami — el

consejero Kuranosuké — se „enmascaran“ a través de sus acciones y su ubicuidad, aunque el primero morirá como Silas Buckley en el hospital de Natchez (ver también Barros-Lémez, p. 281). En la vaguedad de identidad personal se puede encontrar uno de los medios de creación y actualización de la tensión entre la vida vivida y la verbalizada, observable en distintas formas y grados de lo verosímil — político, social, religioso. Quizás precisamente en esta tensión, en este contraste, siempre naciente y esfumante, entre las *palabras* y las *cosas*, en sus cambios permanentes consiste no solamente una historia universal de la infamia, sino también toda la historia general de la humanidad.

(Traducción: el autor)

BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime, 1983³: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas — Estilo*. Apéndice VI: *Génesis de un estilo: „Historia universal de la infamia“*, pp. 407—427, Madrid: Gredos.

Barros-Lémez, Alvaro, 1987: *Las infamias de Borges*, in: *Jorge Luis Borges, el último laberinto*, pp. 277—294, Montevideo: Linardi y Risso.

Háulică, Cristina, 1981: *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*, București: Editura Eminescu.

Lagos, Ramona, 1986: *Jorge Luis Borges 1923—1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*, Barcelona: Edicions del Mall.

Levin, Yu. I., 1981: *Estructura narrativa como generador del sentido: texto en texto en la obra de J. L. Borges*, in: *Semeiotikè. Estudios sobre los sistemas semióticos*, 14 (Tartu 1981), pp. 45—64 (en ruso).

Pollmann, Leo, 1979: *El espantoso redentor. La poética inmanente de „Historia universal de la infamia“*, in: *Revista Iberoamericana*, Núms. 108—109, pp. 459—473.

Rodríguez Monegal, 1979: *Carnaval|Antropofagia|Parodia*, in: *Revista Iberoamericana*, Núms. 108—109, pp. 401—412.