

LOS ARQUITECTOS DE LOS ILANOT

VÍTAL Y ZEMAH: EJECUTORES DE LA
COSMOGONÍA LURIÁNICA

APÉNDICE VISUAL
A LA SERIE SOBRE
LURIA, VITAL Y ZEMAH



DIAGRAMAS
DEL ARI



ADAM KADMON
Y LOS MUNDOS



TETRAGRÁMATON
Y SEFIROT



IMAGINACIÓN
CONTEMPLATIVA



ILANOT:
MAPAS VIVOS

EL CÍRCULO DE LOS ILANOT

Diagramas Luriánicos de Vital y la Tradición del Ari

Más que un mapa: una máquina contemplativa para participar en el drama de la creación.

1. ¿QUÉ ES ESTE DIAGRAMA?



Transmitido por Hayyim Vital, este diagrama circular representa la realidad divina antes del Tzimtzum (contracción).



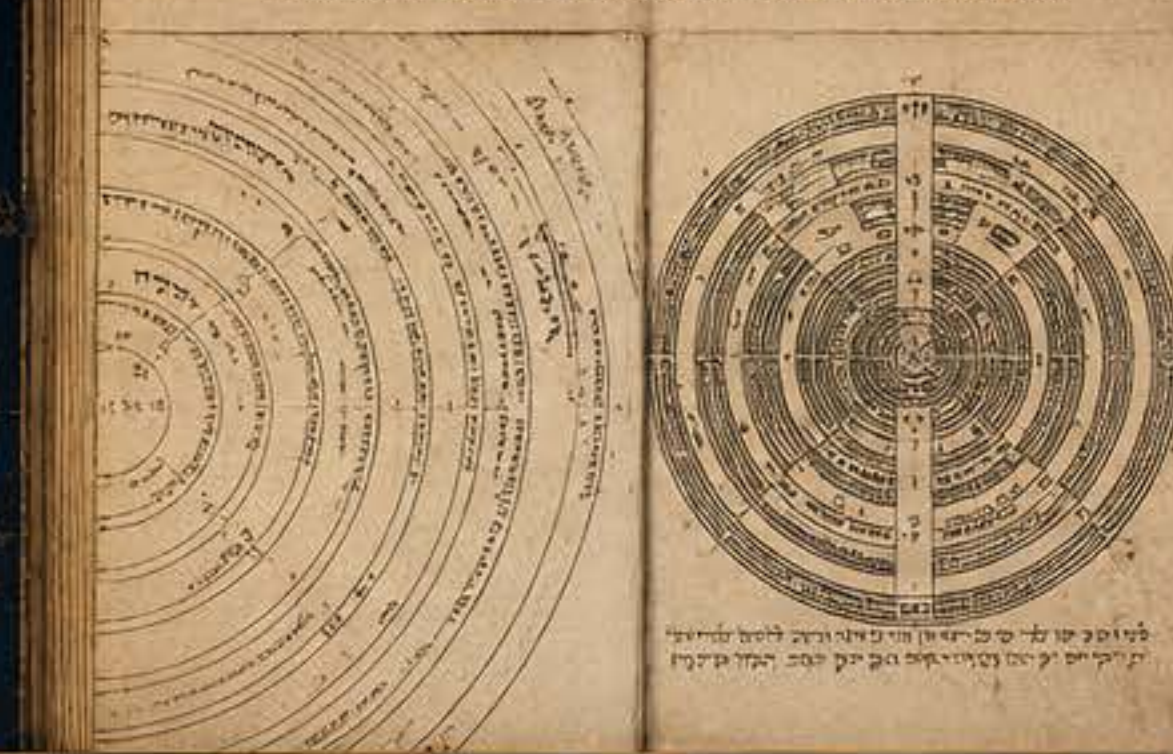
No es un mapa estático, sino un marco flexible para la contemplación y la imaginación cabalística.



Su propósito: activar en el corazón del contemplativo el movimiento desde el Ein Sof hasta el vacío, la ruptura de las luces y su restitución.

MANUSCRITO ORIGINAL

Biblioteca Nacional de Israel, Ms. Heb. 8815*28, 49b-50a.



"No son meros esquemas: son máquinas contemplativas que activan la imaginación y participan en el drama de la creación." — YOSHI CHAJES

2. HIPÓTESIS DEL AUTOR

El diagrama no exige precisión absoluta. Es un "campo de juego" mental y espiritual.



El texto proporciona vocabulario y gramática.



El diagrama proporciona el marco para la especulación contemplativa.



Debe ponerse en movimiento en el ojo interior del contemplativo.

NO ES UN "MAPA MUDO"



Un mapa mudo obliga a colocar etiquetas en lugares fijos. El mapa es estático.



Este diagrama es inestable: captura distintos estados dentro de un único glifo.

3. UNA TRADICIÓN EN DIÁLOGO: MANUSCRITOS Y VARIANTES

Los grandes cabalistas transmitieron, adaptaron, corrigieron o transformaron el diagrama según su comprensión y necesidad contemplativa.

COPIAS DE VITAL Y SUS DISCÍPULOS

Incluso en detalles aparentemente claros, como el canal horizontal, algunos copistas omitieron elementos.



El diagrama no requería precisión absoluta para ser útil como marco contemplativo.

MS COLUMBIA X 893 K11, 150a PRIMER INTENTO DE CORRECCIÓN

De Lonzano divide cada partsuf en dos con líneas horizontales.



Insatisfecho, anota en el perímetro: "Todo esto debo rehacerlo desde cero."

MS COLUMBIA X 893 K11, 28a SEGUNDA VERSIÓN

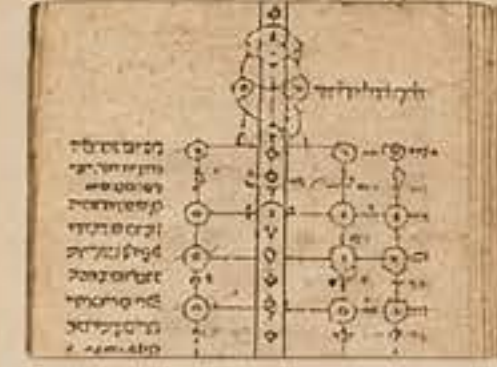
Solo dibuja el perímetro del círculo y deja el interior en blanco.



Prefiere el texto: el espacio vacío se usa para el argumento y la enseñanza.

NLI MS HEB. 287991, 10a NUEVO ENFOQUE ESQUEMÁTICO

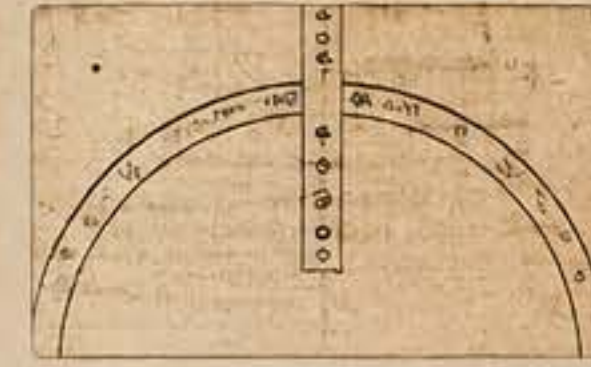
Presenta un esquema completamente nuevo para ilustrar las hitlabshuyot.



Permite representar más detalles y tomar posición sobre temas discutidos (ej. ombligo de ADAM KADMÓN).

NLI MS HEB. 287991, 86a VERSIÓN MINIMALISTA

Dibuja solo la mitad superior del círculo con un canal central y 10 nikudim.



Enfatiza lo esencial: el surgimiento de los nikudim. El resto del espacio se llena con texto.

LECCIÓN DE LA RECEPCIÓN

No todos entendieron el diagrama como Vital. Algunos esperaban un "mapa mudo" que clarificara el texto.

Las respuestas fueron dos:

- 1 Reemplazarlo por un diagrama más detallado y anotado.
- 2 Borrarlo, total o parcialmente.



De Lonzano, contemporáneo de Vital, buscó mejorarlo en lugar de simplemente copiarlo.

4. FUNCIÓN DEL DIAGRAMA

Una herramienta para la contemplación activa



Desde el Ein Sof (lo Infinito)



Hacia el vacío



Ruptura de las luces



Y su posterior restitución

Una sucesión de imágenes cosmogónicas entrelazadas que el contemplativo anima en su imaginación.

5. UNA PERSPECTIVA FINAL

Los diagramas no explican: actúan, abren realidades en quien sabe mirar y participar.

"El conocimiento no es información, sino transformación."

— YOSHI CHAJES

6. ¿POR QUÉ SON IMPORTANTES HOY?



Conectan estudio e imaginación sagrada.



Revelan la cosmología dinámica de la Cábala luriánica.



Invitan a participar contemplativamente en el drama de la creación.



Son puentes entre texto, imagen y experiencia interior.

SERIE COMPLEMENTARIA

Este apéndice acompaña nuestra serie sobre:

- Isaac Luria (el Ari)
- Hayyim Vital
- Jacob Zemah
- Los Ilanot cabalísticos
- Y la transformación de la Cábala en cosmología visual

"Debes saber que dentro de esta Emanación existen mundos infinitos... pero no te es posible comprenderlos a todos, porque tu cuerpo no es capaz de soportarlo." — HAYYIM VITAL, INTRODUCCIÓN A ADAM KADMÓN

J. H. (Yossi) Chajes

PENSAR IMAGINATIVAMENTE CON UN DIAGRAMA LURIÁNICO

Edición académica en español

Basada en J. H. (Yossi) Chajes, «Imaginative Thinking with a Lurianic Diagram», *The Jewish Quarterly Review* 110.1 (invierno de 2020): 30–63. DOI: <https://doi.org/10.1353/jqr.2020.0001>

Edición de estudio, aparato editorial y notas: Beit *Ein Sof* Academy

NOTA EDITORIAL BESA

El presente volumen es una edición académica de estudio en español del artículo de J. H. (Yossi) Chajes «Imaginative Thinking with a Lurianic Diagram». No es una traducción oficial autorizada ni una reproducción íntegra del artículo. Se conserva la traducción BESA existente, revisada mediante intervenciones locales contra el original inglés y restituciones selectivas de pasajes de valor argumentativo o documental.

La introducción recuperada presenta una síntesis editorial BESA de las secciones I y II y del comienzo de III (Chajes, pp. 30–40). Combina paráfrasis, traducciones adaptadas y citas breves localizadas. No debe leerse como traducción continua ni como prosa original de Chajes.

El cuerpo principal continúa desde «Comenzamos por lo que podemos ver...» (Chajes, p. 40). Ofrece una traducción revisada con adaptaciones locales y restituciones selectivas; no se afirma una correspondencia mecánica oración por oración. La primera persona reproduce la voz de Chajes. Los pasajes entrecomillados conservan sus atribuciones: cuando Chajes cita a Vital, Luria u otros autores, la versión española se realiza a través del texto inglés de Chajes, no mediante una nueva traducción independiente de esas fuentes. Las elipsis se indican con [...]; se conservan también los cortes ya presentes en las citas del artículo.

Las 34 notas BESA constituyen un aparato selectivo con numeración propia y llamadas enlazadas desde el texto. Cada nota distingue sus referencias al artículo y a las fuentes que este proporciona; algunas reúnen varias notas de Chajes por su relación con un mismo problema. No se reproducen las 73 notas originales. Las páginas indicadas como «Chajes» o en las remisiones de la introducción son las páginas impresas 30–63 del artículo; la paginación de este volumen es independiente.

Las doce figuras se localizan mediante referencias a la publicación original y una lista final; no se reproducen aquí. Las referencias no acreditan permisos de reproducción. Cualquier incorporación futura de imágenes deberá gestionarse según los derechos correspondientes.

Las infografías BESA «Los arquitectos de los *ilanot*», «El círculo de los *ilanot*», «El círculo del todo» y «El círculo dividido» son material editorial independiente y no se incorporan a esta edición ni se atribuyen a Chajes. Tampoco se incorporan como citas auténticas las frases de esos materiales que la edición anterior declaró no verificadas en el artículo.

NOTA SOBRE TRANSLITERACIÓN

Se mantienen las convenciones de Chajes y las soluciones BESA defendibles, con unificación tipográfica local: Cabalá, Adam Kadmon, Hayyim Vital y A"K en el discurso español; las graffas de títulos bibliográficos se conservan como tales. Se distinguen *nikudim*, *nekudot* y *nikud*; *partsuf* y *partsufim*; 'Atik y 'Atika Kadisha. Se conservan Ḥ, ḥ y los signos de transliteración. Se utiliza ' para 'ayin y ' para álef donde la forma de la fuente permite distinguirlos. La raíz *ts-y-r* sigue la forma de *tsiyur* y *letsayer* empleada en la edición.

Las glosas editoriales no certificadas se identifican expresamente. Las firmas de manuscritos se conservan documentalmente; la nota previa a la lista de figuras explica las formas NLI heterogéneas. «Rollo» traduce *rotuli* para evitar confundir el soporte material con rótulos o etiquetas.

INTRODUCCIÓN / CONTEXTO RECUPERADO

(Síntesis editorial BESA basada en Chajes, «Imaginative Thinking with a Lurianic Diagram», pp. 30–40, secciones I, II y el tramo inicial de la sección III del original. Este apartado no es una traducción continua sino una reconstrucción académica del argumento, con citas breves señaladas expresamente entre comillas y su página de origen.)

I.

Chajes abre su artículo con una imagen: la fachada occidental de la catedral de Chartres y su célebre rosetón, ante el cual los visitantes se han maravillado durante casi un milenio. En el interior del templo, bajo la representación del Juicio Final en ese mismo rosetón, se conservan —contra todo pronóstico— tres paneles de vidrio románico de hacia 1145 que representan la Infancia de Cristo, la Pasión y el Árbol de Jesé; este último presenta el linaje de Cristo mediante un esquema arbóreo (p. 30).^[1]

Chajes advierte que, si la belleza de las vidrieras de Chartres disimula en parte su condición diagramática, el caso resulta más evidente en un manuscrito de mediados del siglo XIV que representa la Genealogía de Jesús conciliando a Mateo y Lucas: la *Postilla litteralis super Bibiam* de Nicholas of Lyra [fig. 1] (pp. 30–31).^[2]

Este ejemplo cumple una función argumental precisa: se trata del árbol genealógico de Jesús, es decir, expresamente no de un árbol cabalístico, lo cual —observa Chajes— «debería servir para establecer que los esquemas diagramáticos son significantes altamente versátiles y plásticos, no investidos de significados fijos» (p. 31). Los diagramas arbóreos, recuerda, figuraron en una plétora de formas, medios y funciones en la cultura culta de la Plena Edad Media, desde vitrales hasta los manuales estándar de lógica, retórica y filosofía natural. Cita a este propósito a Pippa Saloni y Andrea Worm, para quienes los diagramas arbóreos «expresaban jerarquía y coherencia en términos visuales e ilustraban relaciones conceptuales entre los distintos componentes individuales y el todo», volviendo así accesibles a su público conceptos intelectuales difíciles, al tiempo que interpretaban el orden que representaban como un orden natural, implicando crecimiento y prosperidad; los árboles son, en ese sentido, «símbolos polivalentes que estimulan el pensamiento en distintos niveles de asociación» (p. 31).^[3]

Más pertinente aún para el árbol cabalístico, señala Chajes, es el auge en el siglo XII del *Arbor Porphyriana* como esquema diagramático preferido para presentar la «escala del ser» propuesta por Porfirio en su introducción (la *Isagoge*) a las *Categorías* de Aristóteles: diagramas de este tipo mostraban cómo la sustancia más elevada (*summum genus*) se diferencia hasta llegar a las especies más bajas (*infimae species*) (pp. 31–34). La Cabalá misma, recuerda Chajes, surgió en la

Provenza del siglo XII, «un centro del renacimiento filosófico y científico que hizo un uso sin precedentes de los diagramas» (p. 32); los códices cabalísticos más tempranos, de finales del siglo XIII, ya contienen diagramas, aunque el árbol sefirótico icónico tal como hoy se lo reconoce solo se habría consolidado un siglo más tarde. El bibliógrafo bohemio Moritz Steinschneider llegó a describir un diagrama arbóreo hallado en un manuscrito cabalístico como un *Porphyriusbaum*;^[4] con el tiempo, los propios cabalistas adoptaron el término hebreo *ilan* («árbol») para referirse a estos esquemas (p. 33).^[5]

El árbol cabalístico, explica Chajes, unió las resonancias mitopoéticas de los árboles bíblicos del conocimiento y de la vida con el «Árbol Que Es Todo» (*Ilan she-ha-kol*, glosa BESA; véase nota 6), figura cósmica primordial del *Sefer ha-bahir*, texto cabalístico fundacional del siglo XII. El surgimiento del diagrama arbóreo como algo más que un simple recurso organizativo —como una figura óptica pensada para reflejar la estructura oculta de la creación misma— parece haber sido producto de la convergencia entre los esquemas diagramáticos prominentes de la época y este imaginario mitológico (pp. 33–34).^[6] Chajes subraya que tanto en ámbitos cristianos como judíos los diagramas arbóreos podían alejarse mucho de imágenes figurativas reconocibles de árboles, hasta volverse una metonimia de todo el espectro de esquemas diagramáticos empleados por los cabalistas —incluidos círculos, tablas y, a partir del siglo XVII, figuras antropomórficas—. Hacia el siglo XV, *ilan* pasó a designar específicamente los pergaminos sobre los que se inscribían diagramas sefiróticos, constituyendo un género en sí mismo; para el siglo XVI, esos rollos *ilanot* combinaban esquemas diversos con abundante material textual incorporado (p. 34).

Los diagramas de círculos concéntricos, continúa Chajes, no eran menos frecuentes en los manuscritos cabalísticos. Este esquema, familiar desde la Antigüedad, era central en la tradición astronómico-astrológica; los cabalistas simplemente afirmaron la continuidad de ese principio estructural más allá de los cuerpos celestes, extendiéndolo a los firmamentos bíblicos (*reki'im*), a los intelectos filosóficos (*sekhelim*) y a las *sefirot*, las diez emanaciones divinas luminosas que los cabalistas consideraban el «ADN» de la creación (pp. 34–35). El esquema arbóreo tenía, en cambio, una genealogía muy distinta: a diferencia de los círculos concéntricos, el árbol no era icónico, en el sentido de asemejarse a aquello que significaba. Con el tiempo, sin embargo, los cabalistas enfatizaron y desarrollaron cada vez más el esquema arbóreo, llegando a fusionarlo con una de sus metáforas centrales para la Divinidad; al hacerlo, «ontologizaron y divinizaron» efectivamente el *Arbor Porphyriana*, que —como los círculos concéntricos— pasó también a representar la estructura misma de la Divinidad (p. 35).

Árboles y círculos fueron, concluye Chajes esta primera sección, los esquemas que los cabalistas se apropiaron con más entusiasmo de las tradiciones cultas de la filosofía natural y la astronomía para visualizar la cosmología cabalística. ¿Cómo funcionaban esos esquemas cuando se convertían en las imágenes epistémicas desplegadas por cabalistas de distintas escuelas, a través de culturas, siglos y continentes? Retoma para ello la definición de Christoph Lüthy, según la cual una imagen epistémica es aquella «elaborada expresamente para acompañar, o incluso reemplazar, explicaciones transmitidas verbalmente» (p. 35).^[7] Dada la desconcertante variedad de imágenes epistémicas —y la imposibilidad de establecer una taxonomía atemporal—, Chajes concluye que solo pueden abordarse de manera significativa de forma discreta, en sus contextos históricos específicos, y anuncia el proyecto que articula todo el artículo: «Lo que sigue, entonces, es el estudio de un caso: un diagrama. Mi esperanza es que su examen detenido arroje comprensiones de un alcance sorprendentemente amplio» (p. 35).

II.

La segunda sección sitúa el diagrama de estudio en el contexto de la Cabalá luriánica. Chajes recuerda que la Cabalá basada en las enseñanzas de R. Isaac Luria (1534–72), tal como se desarrolló hacia mediados y fines del siglo XVI, no es sencilla; y que Ḥayyim Vital (1542–1620), el discípulo más prominente de Luria, no exageraba al escribir que los sistemas cabalísticos anteriores podían dominarse en pocos días, mientras que el de su maestro poseía una complejidad sin precedentes (pp. 35–36).^[8]

Chajes sugiere que si un estilo discursivo espacializador y objetivista había caracterizado buena parte de la Cabalá desde sus orígenes, el lurianismo llevó esta tendencia a nuevas alturas: «el eros zohárico dio paso a la anatomía luriánica, la bella doncella sometida a disección» (p. 36).^[9] El giro mecanicista del lurianismo —ocurrido aproximadamente en el mismo período en que Leonardo da Vinci comprendía y exponía gráficamente el cuerpo como la máquina suprema— convirtió al diagrama en un rasgo inevitable e indispensable de su transmisión. Esto no significa, aclara Chajes, que los diagramas fueran exclusivos ni ubicuos en los manuscritos luriánicos: determinadas obras podían incluir imágenes abundantes, incluso estéticamente elaboradas, en copias producidas en un contexto, y ninguna en absoluto en las producidas en otro —una situación que recuerda, y quizá esté culturalmente emparentada con, la diversidad observable en los manuscritos científicos medievales, donde los testimonios del Occidente latino ofrecen muchas más imágenes que sus contrapartes bizantinas y árabes (p. 36).^[9]

El lenguaje del lurianismo lo situó, además, de lleno en el dominio de la filosofía natural temprano-moderna: era, desde un punto de vista moderno temprano, «científico», y se complementaba adecuadamente con diagramas, ni más ni menos que los libros de astronomía o de geometría. En efecto, como estas dos disciplinas científicas, la Cabalá buscaba visualizar lo invisible. Sin embargo —precisa Chajes—, las cuestiones epistemológicas que enfrentaban los cabalistas estaban más cerca de las que afrontaban los geómetras que las que afrontaban los astrónomos, pese al mayor impacto de estos últimos sobre los modelos diagramáticos cabalísticos. Los geómetras debatían el estatus epistemológico de los diagramas dentro de la tradición euclidiana: la opción misma de diagramar estaba ligada a la propia filosofía de las matemáticas. Algunos —de Leibniz a Russell— sostenían que las matemáticas se comunicaban mejor sin imagen alguna, incapaces estas de argumentar, y mucho menos de demostrar, cuando no de confundir directamente; otros —de Platón a Kant— creían que las imágenes podían despertar una comprensión intuitiva y a priori, restaurar un conocimiento olvidado o, cuando menos, «permitir que el estudiante viera un concepto con claridad allí donde una andanada de palabras solo lo desconcertaría» (p. 37).

III. (tramo inicial)

Chajes anuncia entonces su método: aunque los paralelismos son sugerentes, el mejor camino es examinar un único diagrama luriánico e interrogar sus dimensiones epistémicas. Presenta primero un diagrama sencillo de círculos concéntricos atravesados por un eje vertical, frecuente en los manuscritos luriánicos, incrustado en el relato de Vital sobre el comienzo de la emanación [fig. 2 — MS Nueva York, Jewish Theological Seminary 1985, 1b]: la creación, explicaba Vital, comenzó con la emanación de luces circulares/esféricas (*igulim*) hacia el espacio dejado vacante por la retirada (*tsimtsum*) del Infinito (*Ein Sof*); posteriormente, luces lineales (*yosher*) fluyeron dentro de estas esferas anidadas desde arriba —«arriba» se define aquí tautológicamente como su punto de entrada—. Para que el lector visualizara esto, Vital esbozó un diagrama aclaratorio con la indicación «como este dibujo» (*ke-tsiyur ha-zeh*); este diagrama, comúnmente reproducido, era conocido simplemente como *igulim ve-yosher*, «círculos y [canal] lineal» (pp. 37–38).^[10]

El diagrama que Chajes efectivamente estudiará en el resto del artículo es, por contraste, gráficamente más complejo, y no está presentado de un modo que sugiera que se pretendía clarificar la discusión textual inmediatamente circundante. Este «modesto diagrama» [fig. 3 — Jerusalén, Biblioteca del Rabino Y. M. Hillel, MS 572, 54a] fue inscrito en un manuscrito del *Sefer ha-drushim* de Vital, copiado durante su vida —en su entorno de Damasco— hacia 1600; existen otras copias, pero Chajes se concentrará en la versión de este manuscrito de Jerusalén, cuyo escriba fue R. Efraim Penzieri (o su asistente), quien pudo incluso haber copiado el autógrafo bajo la supervisión personal de Vital (pp. 38–39).^{[11][12]}

Se trata, señala Chajes, de un diagrama importante por varias razones: la Cabalá luriánica es «un sistema diagramático por excelencia», y este diagrama exhibe la complejidad luriánica dentro de los límites manejables de una única página dedicada —a diferencia de los cada vez más intrincados rollos diagramáticos (los *ilanot* luriánicos en el sentido genérico) que, hacia mediados de siglo, adquirirían tal complejidad que volvería efectivamente imposible cualquier análisis sucinto de conjunto—. El diagrama de estudio tiene además la ventaja de permitir iluminar el lugar del diagrama dentro de la nueva Cabalá que pronto alcanzaría una hegemonía casi total en el mundo judío (pp. 39–40).

(Aquí, en el original, comienza el análisis visual directo del diagrama —«Comenzamos por lo que podemos ver...»—, punto en el que empalma la traducción BESA que constituye el cuerpo principal de esta edición, a continuación.)

CUERPO PRINCIPAL

(Traducción BESA revisada del cuerpo de Chajes, con adaptaciones locales y restituciones selectivas. La primera persona corresponde a Chajes. Las citas de fuentes se vierten a través de su versión inglesa y llevan localizadores; las elipsis se señalan con [...]. Las notas numeradas son editoriales BESA y remiten al aparato original.)

III. (continuación)

Comenzamos por lo que podemos ver: seis círculos concéntricos, dispuestos de manera asimétrica y con mayor peso visual en la parte inferior, son atravesados desde arriba por un canal tripartito. El amplio canal central está salpicado de pequeños círculos, puntos huecos de dos tamaños distintos. Tras atravesar los tres círculos exteriores, el canal es interceptado y dividido por los tres círculos interiores. De estos trazos se constituyen una serie de zonas o espacios: seis entre los círculos, y un séptimo por encima y alrededor de ellos; el área del canal, cuya mitad inferior está dividida en tres secciones; y las cavidades de los puntos que llenan el canal. Treinta y cuatro de estos puntos ocupan el canal: dos en cada uno de los dos anillos exteriores, diez en el gran espacio del tercero, y veinte más pequeños debajo, divididos por el cuarto y quinto círculo en dos conjuntos de diez. En una curiosa asimetría inclinada hacia la izquierda, el círculo más interno revela un estrecho canal horizontal. El diagrama no contiene textos internos, inscripciones ni etiquetas.

Si es fundamental comenzar por aquello que podemos ver, no es menos crucial subrayar el error metodológico de asumir que los diagramas poseen un significado intrínseco que pueda inferirse únicamente a partir de sus formas. Los círculos concéntricos pueden significar literalmente cualquier cosa, y la única manera de saber qué significan en un caso específico es explorando los textos adyacentes y los contextos más amplios en los que aparecen.

Nuestro diagrama, por ejemplo, guarda un parecido sorprendente con otro aparecido en la obra *Harmonia macrocosmica* de Andreas Cellarius, publicada en 1661 [fig. 4].^[13] Sin embargo, aunque todavía no hayamos interrogado la imagen luriánica, el lector puede estar seguro de que, a diferencia del diagrama de Cellarius, esta no representa los tamaños relativos de los cuerpos

celestes. Los círculos concéntricos asimétricos y con mayor peso visual en la parte inferior de Cellarius representan cuerpos que van desde el diminuto Mercurio hasta el enorme sol. Y aquello que los atraviesa desde arriba es... un termómetro. La semejanza formal, por impactante que resulte, es un indicador poco fiable de significado compartido, tal como ya hemos visto anteriormente.

Vale la pena insistir sobre este punto, pues constituye precisamente la debilidad del ensayo pionero de Michael Evans sobre los diagramas premodernos.^[14] Así, aunque los esquemas fueron apropiados por los cabalistas desde disciplinas como la filosofía natural y la astronomía, la semejanza entre diagramas cabalísticos y científicos oculta sus significados y funciones marcadamente diferentes. Para comprenderlos, necesitamos texto y contexto.

IV.

¿Cuál es entonces el texto y el contexto de nuestra imagen? El diagrama está inserto en una breve enseñanza (*drush*) sobre Adam Kadmon (lit. «Adán primordial») —término que aquí designa el mundo más elevado y la primera expresión de la creación positiva, o más precisamente de la emanación, diferenciada del Infinito simple en sentido filosófico. Adam Kadmon (en adelante, como en las fuentes, abreviado A"K) es, simultáneamente, la primera creación y el locus mismo de esa creación: se lo representa como una compleja jerarquía de luces que generan y penetran los niveles inferiores de la existencia.

Sus luces reciben nombres tomados de referencias verdaderamente diversas y eclécticas, extraídas de un amplio abanico de fuentes y revestidas de significados novedosos. Entre ellas aparecen los cuatro elementos de la escritura hebrea: los signos de cantilación, las vocales, las coronas y las letras. También están las luces nombradas a partir de las ovejas del sueño de Jacob: «anilladas, moteadas y jaspeadas» ('akudim, *nikudim* u-brudim; en la King James Version: ringstraked, speckled, and grised). Asimismo, encontramos las luces que fluyen desde los tres orificios principales del rostro —oídos, nariz y boca— a las cuales se añaden los ojos y la frente, así como los poros de la piel y el ombligo. Los niveles inferiores son expresados como mundos: los cuatro mundos de Emanación (Atsilut), Creación (Bri'ah), Formación (Yetsirah) y Acción ('Asiyah). Sin embargo, el interés aquí recae principalmente en el primero, el mundo de la Emanación. Estos niveles también son concebidos como «rostros» (*partsufim*), configuraciones de las *sefirot* posteriores a la ruptura cósmica primordial (shevirat ha-kelim), que median y atenúan progresivamente el flujo a medida que este desciende por la cadena emanativa.

La divinidad también se encuentra estratificada a través del Nombre, en forma de cuatro expansiones del Tetragrámaton, cada una con vocalización y numerología propias, correspondientes a esos cuatro mundos. Finalmente —al menos para los fines de esta exposición preliminar— se superponen jerarquías antropológicas en cinco estratos del alma, tanto humana como divina. La tarea de Hayyim Vital no consistía simplemente en disponer estos diversos sistemas, sino también en explorar y explicar las correspondencias entre ellos. Así, una forma expandida del Tetragrámaton podía corresponder a un miembro particular de A"K; a las *sefirot* concebidas como luces «anilladas», «moteadas» o «jaspeadas»; a un elemento de la escritura; a un mundo; a un estrato del alma; y así sucesivamente.

Las luces de A"K, sus fuentes y flujos, así como sus patrones de interacción —sus integraciones y correlaciones superpuestas— están gobernados por un dualismo general de carácter marcadamente geométrico: existen luces circulares y luces lineales. Las luces circulares originarias asumieron esta forma al aproximarse a la convergencia con el umbral esférico del vacío posterior al *tsimtsum*. Los impulsos iniciales de la creación fueron anidando

progresivamente esferas de luz primordial unas dentro de otras: esferas dentro de esferas. La más exterior, casi tocando el Infinito, era la más divina; la más interior, la más alejada de Él.

El punto en el que la esfera del vacío se abría hacia el Infinito para recibir su flujo —llamado la «ventana»— era también la parte superior o la «cabeza» del canal finísimo, semejante a un cabello, a través del cual resplandecía la emanación lineal. La luz del Infinito fluyendo por este canal implicaba que, desde la perspectiva lineal, lo más interno era lo más divino, mientras que lo más externo quedaba a mayor distancia.

La emanación lineal es descrita antropomórficamente: A"K como macántropo.^[14] En términos geométricos, el canal lineal exhibe ahora derecha, izquierda y centro, y por supuesto arriba/abajo y delante/detrás. Las cualidades, direcciones y secuencias de las emisiones que brotan desde las distintas aperturas de A"K dan origen a las sucesivas expresiones atenuadas de la divinidad: los *partsufim*, los mundos inferiores y, finalmente, las esferas planetarias, los elementos y la tierra. El proceso avanza con la regularidad sistemática de una ley natural, conforme a principios establecidos.^[14]

V.

¿Qué mejor manera de exponer las correspondencias estratificadas de estas redes que mediante un diagrama? Estas relaciones podrían haberse vuelto inmediatamente evidentes si hubieran sido presentadas en forma tabular, como ocurre a menudo en las ediciones impresas modernas [fig. 5]. Sin embargo, Hayyim Vital no recurrió a un esquema clarificador de ese tipo, sino que eligió uno que probablemente confundía o incluso desconcertaba a su lector.

El impacto acumulativo de la narración —lo que hoy llamaríamos una «sobrecarga de información»— no debía ser suavizado mediante una infografía útil, sino desplegado como una especie de «marinado mental» destinado a preparar el trabajo posterior del contemplativo.

Incluso si Vital hubiese alineado todas las correspondencias en una tabla ordenada, el verdadero trabajo difícilmente se habría simplificado demasiado. Ni siquiera etiquetó las distintas partes de nuestro diagrama. Sin embargo, sería engañoso dar la impresión de que simplemente dejó el etiquetado en manos del lector.

El verdadero desafío —y el propósito de lo que podríamos llamar «pensar con el diagrama»— consistía en conducir al lector hacia una comprensión e incluso una participación en el dinamismo viviente y evolutivo de la Divinidad. Disponer los sistemas de relaciones constituye apenas el primer paso de Vital; estos cobran vida cuando la Divinidad comienza a animarse.

La discusión de Vital está dedicada principalmente a narrar la dinámica de ese despliegue emanativo en un proceso continuo y profundamente sensible a la actividad humana.

Más matemático que mítico, el discurso luriánico es tan técnico que resiste toda popularización sencilla. Sin embargo, debemos examinar los textos que rodean nuestro diagrama para establecer su significado. Su mensaje general es que, sin importar cuán elevada sea una expresión de la divinidad —comenzando por A"K y continuando a través de las configuraciones de los *partsufim*— cada una se extiende hasta la *sefirá* más baja, Reino (Malkhut), mediante una serie de transposiciones conocidas como «vestiduras» o «revestimientos» (*hitlabshuyot*).

En estas transposiciones, una configuración superior se reviste dentro de otra inferior, de modo que los aspectos más bajos de la primera se alinean con los aspectos más altos de la segunda. Nuestro diagrama esboza visualmente esta secuencia arquetípica. Sin embargo, permanecen varias preguntas: ¿podemos proporcionar las «etiquetas faltantes» basándonos en los textos circundantes? ¿Podemos comprender qué esperaba Vital que el lector obtuviera del diagrama, y

de qué manera? Responder a la primera cuestión nos colocará en posición de abordar la segunda.

Algunos elementos del diagrama pueden identificarse simplemente a partir de los principios generales invocados en la discusión. El círculo más externo —su propia circularidad— está determinado por la perfecta esfericidad del vacío surgido tras la retirada divina primordial (*tsimtsum*). El canal de la emanación lineal también es claramente visible.

Aunque sin referirse directamente al diagrama, varios pasajes poseen una notable precisión espacial. Así, la emanación lineal es comparada con un hombre (Adam):

«[...] con cabeza, brazos y piernas [...] extendiéndose de extremo a extremo; su cabeza comienza desde el canal a través del cual la luz del *Ein Sof* es atraída hacia la emanación en el vacío. Este hombre se prolonga en la [emanación] lineal hasta abajo y atraviesa todos los círculos a semejanza de una única columna [...]

Sin embargo, el [aspecto] lineal de este Hombre no se extiende hasta el fondo de todos los círculos [...] sino solamente hasta el comienzo de la parte inferior de los círculos del *nefesh* —el nivel más bajo del alma— de 'Atik [la configuración suprema de los *partsufim*].

Esto significa que sus pies no se prolongan linealmente dentro de los círculos de 'Atik que están por debajo de sus pies, aunque evidentemente sí atraviesa la parte superior de los círculos de 'Atik» (Vital, citado por Chajes, p. 45).^[15]

Las cabezas, brazos y piernas no aparecen en ninguna parte de nuestro diagrama y, de hecho, las representaciones antropomórficas de A"K solo comenzarían a surgir en los diagramas luriánicos hacia mediados del siglo XVII.

Lo que sí vemos es el canal que se extiende desde la abertura situada en la parte superior del círculo más externo hasta la base compartida por los cuatro círculos interiores. Los dos anillos que el canal no atraviesa serían, entonces, el «círculo de 'Atik», rodeado a su vez por el círculo de A"K.

Ḥayyim Vital pasa luego a tratar las luces circulares que irradian desde los ojos de A"K; estas reciben el nombre de *nikudim*, una expresión peculiar que evoca tanto el término de los puntos geométricos (*nekudot*) como el de las vocales hebreas (*nikud*). Estos *nikudim* son las *sefirot* primordiales que surgieron en el canal lineal.

«Estos círculos de *nikudim* separan la luz envolvente de la luz interna dentro del [canal] lineal, en el secreto de la linealidad, junto con los recipientes de este Adam. Así, los círculos [concéntricos] rodean completamente los recipientes de este Adam.

La [luz] envolvente de la [emanación] lineal de este Adam rodea y circunda entonces estos círculos de *nikudim*. Dentro de estos círculos se encuentra la linealidad de los *nikudim*, del mismo modo que la linealidad de A"K se encuentra dentro de sus círculos [concéntricos] [...]

[Estos *nikudim* emergen] desde Netsah, Hod, Yesod y desde la mitad de Tiferet de este Adam hacia abajo» (Vital, citado por Chajes, p. 46).^[15]

Este pasaje nos permite identificar los puntos dentro del canal central como *nikudim*, y comprender además que emergen desde la región media de A"K. También podemos entender por qué algunos de esos puntos aparecen ahuecados: del mismo modo que el canal lineal rodeado por círculos, los puntos huecos representan las *sefirot*-recipiente que separaban la luz interna de la luz que las rodeaba dentro del canal de *yosher* (rectitud o linealidad).

Ḥayyim Vital explica luego que existen nueve *nikudim*, consistentes en «las nueve vocales (*nekudot*), siendo estas cinco reyes y cuatro servidores, como es sabido.^[16] Las dos vocales

superiores, kamats y pataḥ, son [las *sefirot*] keter y ḥokhmah, que no murieron; las siete restantes murieron» (Vital, citado por Chajes, p. 46).^[15]

Los nueve pueden dividirse, por tanto, en cinco y cuatro, o bien en dos y siete, evocando a los siete reyes que murieron según Génesis 36:31–39. Estos fueron reinterpretados en la cosmogonía luriánica como los recipientes quebrados, es decir, las siete *sefirot* primordiales inferiores.

Los puntos huecos de la mitad superior del diagrama representan así el estado previo a la ruptura. Sin embargo, al contarlos, surge un problema: nuestro diagrama no solo contiene una cantidad distinta de *nikudim*, sino que otras copias tempranas —incluida una realizada por el mismo escriba— presentan aún más diferencias respecto al texto adyacente.^[17]

Ha aparecido entonces la imposibilidad de correlacionar con precisión texto e imagen. Como veremos, aceptar esta disonancia será fundamental para comprender cómo debía interactuarse con el diagrama.

El diagrama y los textos de Vital que lo rodean más directamente fueron transmitidos exclusivamente en manuscritos —hasta la edición impresa de *Sefer ha-drushim* en 1996— que incluían alguna versión de este mismo diagrama, testimoniando así su conexión intrínseca; constituyen una unidad integrada. El texto inseparable de nuestro diagrama comienza anunciando las intenciones del autor: «Y ahora, con gran brevedad, aclararé cómo los mundos se revisten unos en otros; comprende bien todo esto» (Vital, citado por Chajes, p. 47).^[18] El tema central de esta unidad son, por tanto, estas *hitlabshuyot* o «revestimientos»/«vestiduras»:

«Sabe que [...] el *Ein Sof* se reviste en A"K, el cual luego se reviste en 'Atika Kadisha; y 'Atika Kadisha se reviste en Arikh Anpin, conocido como Nada (Ayin). Y este es el orden del revestimiento:

Ḥokhmah y Binah de Arikh son vestiduras de Ḥesed y Gevurah de 'Atika Kadisha; y Tiḥeret de Arikh Anpin es la vestidura de Da'at de 'Atika Kadisha.

Netsaḥ, Hod y Yesod de A"K son las vestiduras de Ḥesed, Gevurah y Tiḥeret de Arikh Anpin.

Ḥesed y Gevurah de Arikh Anpin visten a Aba e Ima; Tiḥeret de Arikh Anpin se reviste en Ze'ir; y Yesod y Malkhut, que son Yesod y 'Atarah de Arikh Anpin, se revisten en la Nukba de Ze'ir [...]» (Vital, citado por Chajes, p. 47).^[18]

Luego continúa enumerando los círculos:

«A"K: diez envolventes, diez círculos. Diez círculos de 'Atik con Malkhut. Hasta aquí, el ombligo de A"K. Diez círculos [de Arikh Anpin] hasta Malkhut. Diez círculos de Aba hasta Malkhut. Diez círculos de Ima hasta Malkhut. Diez círculos de Ze'ir hasta Malkhut. Hasta aquí, los pies de Aba, Ima y Ze'ir. Diez círculos de Nukba hasta Malkhut. Hasta aquí, el torso de Ze'ir» (Vital, citado por Chajes, p. 47).^[18]

Sabiendo ahora que nuestro diagrama es una visualización esquemática de este proceso, podemos intentar añadir algunas «etiquetas» ausentes. La página en blanco sobre la que está inscrito el diagrama corresponde al *Ein Sof*. Las zonas internas del diagrama corresponden a A"K y a los *partsufim*.

Sin embargo, componentes fundamentales del sistema no están representados gráficamente. Las *sefirot* internas de cada *partsuf*, que gobiernan las alineaciones de las transposiciones, no aparecen en ninguna parte. Tampoco vemos los diez círculos de cada uno de los *partsufim*.

Esta segunda sección sí proporciona, no obstante, posiciones relativas para los distintos *partsufim*. Aun así, asignarlos a las distintas zonas del diagrama sigue siendo problemático.

En términos simples: vemos seis zonas delimitadas por seis círculos, y estas deberían corresponder a seis *partsufim*. Pero el texto nos da posiciones para A"K, 'Atik, Arikh, Aba, Ima, Ze'ir y Nukba.

Si realmente existen posiciones fijas para los *partsufim* dentro del diagrama, mi mejor hipótesis es que las dos bandas más externas correspondan a A"K y 'Atik, seguidas por la gran zona superior de Arikh. Quizás Aba e Ima compartan el primero de los tres círculos más pequeños, que contendría los otros dos, correspondientes respectivamente a Ze'ir y Nukba.

El ombligo de A"K podría entonces alinearse con la parte superior de Arikh, una interpretación que puede leerse en el texto, aunque de ningún modo resulta evidente por sí misma. Vital no ha hecho sencilla la tarea de correlacionar texto y diagrama.^[18]

Ḥayyim Vital alcanza su punto más lacónico en las frases fragmentarias que preceden inmediatamente a nuestro diagrama. En estas líneas simplemente enumera las correspondencias entre A"K, los mundos y los cinco estratos del alma, humana no menos que divina.

A"K abraza y penetra todos los niveles de la realidad, fusionando antropología y cosmología. Esta fusión, sugeriré, constituye la base teórica para la identificación entre el contemplativo y el objeto de contemplación, identificación que resulta clave para la ejecución práctica del diagrama.

La lógica interna de las transposiciones de un nivel a otro es indiscutible, pero también lo es la complejidad arcana —incluso confusa— del sistema. ¡Si tan solo Vital hubiera hecho este diagrama más detallado y añadido algunas etiquetas!

Pero Vital no dibujó este diagrama para clarificar las ideas de su texto, como sí hizo en el caso de *'igulim ve-yosher*. En sus últimas palabras antes de presentar el diagrama, le dice al lector algo completamente distinto: la imagen misma generará el entendimiento necesario.

«Y ahora», escribe, «dibujaré para ti un círculo; a partir de él comprenderás aquello que necesitas comprender» (Vital, citado por Chajes, p. 48).^[18]

Inmediatamente después del diagrama, el texto continúa con la única referencia directa a un elemento gráfico específico en toda su discusión: «El canal recto en la parte inferior son los pies de todos, revestidos unos dentro de otros, expandiéndose hasta el final de la emanación inferior; y la luz del *Ein Sof* está dentro de ellos e ilumina también allí abajo, pues la abertura existe solamente arriba» (Vital, citado por Chajes, p. 48).^[18]

El canal recto horizontal es inmediatamente reconocible en el diagrama del MS Jerusalem Hillel 572, en el círculo más interno que parece una lupa suspendida sobre el límite inferior de los *partsufim*.

Dado que existe una referencia directa a un elemento diagramático, podríamos asumir que los copistas se habrían asegurado de incluirlo. Sin embargo, ocurre exactamente lo contrario. El MS 572 es el único manuscrito que presenta esta característica; incluso el MS Bar Ilan 1068 [fig. 6] —copiado en el mismo período, por el mismo escriba, y que contiene la misma referencia textual al canal horizontal— no lo incluye.

¿Por qué? Hemos visto repetidamente la dificultad de correlacionar texto e imagen con seguridad, y mucho menos con precisión. Cada elemento del diagrama seguramente significa algo dentro de la enseñanza de Vital, pero en muchos casos el significante permanece incierto.

Además, los propios copistas cabalistas expertos modificaron el diagrama, descartando de hecho la posibilidad de establecer correlaciones estrictas con el texto.

Y por si esto no fuera suficiente, estamos ante un texto que despliega una lluvia torrencial de sistemas paralelos, con referencias simultáneamente cuasi pitagóricas y cuasi bíblicas.

Si uno quisiera diagramar plenamente todo eso, un simple círculo no bastaría. Y, sin embargo, un círculo es precisamente lo que Vital dibujó.

¿Cuál es entonces la implicación de esta disparidad incontrovertible entre texto e imagen? ¿Qué significa que el texto sea incapaz de explicar completamente la imagen o de dar cuenta de ella?

El texto es indispensable, pero rara vez susceptible de una correlación inequívoca con la imagen. Vital era perfectamente capaz de realizar diagramas extremadamente detallados y meticulosamente etiquetados, como sabemos por los manuscritos de *Mavo she'arim*. R. Jacob Zemah, quien estudió con Samuel Vital —hijo de Ḥayyim Vital—, los copió fielmente junto con sus propios esfuerzos diagramáticos, distinguiéndolos cuidadosamente [fig. 7 — The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 8815°28, 49b–50a].^[19]

La austeridad de nuestra imagen parece, entonces, haber sido deliberada. Pero aun si lo fue, Vital nunca explicó por qué.

A mi entender, el texto detallado estaba destinado a proporcionar al estudiante un trasfondo rico para la contemplación exigida por Ḥayyim Vital. El texto no puede atomizarse en simples etiquetas destinadas a ser inscritas sobre un «mapa mudo».^[20]

Un «mapa mudo» obliga al estudiante a encontrar un lugar para cada elemento de su lista; el mapa es estático. En nuestro diagrama, en cambio, no existe un lugar evidente para muchos de los elementos que deseáramos etiquetar, y la propia imagen es inestable, capturando distintos estados dentro de un único glifo.

Más que verlo como un «mapa mudo», propongo entender nuestro diagrama como un marco flexible dentro del cual el contemplativo debía operar: un campo de juego mental y espiritual. El texto proporciona vocabulario y gramática, pero el diagrama exige que uno comience a conversar.

Debe ponerse en movimiento, animarse como una sucesión de imágenes cosmogónicas entrelazadas. La animación del diagrama en el ojo interior del contemplativo recrea el movimiento desde el Infinito hacia el vacío y, dentro de él, la ruptura de las luces y su posterior restitución. Volveré más adelante sobre este compromiso performativo con el diagrama.

Teniendo presente esta hipótesis, resulta interesante comparar los manuscritos que contienen los textos resumidos hasta ahora junto con alguna forma de nuestro diagrama. Ya hemos visto que incluso en una cuestión aparentemente clara —como el canal horizontal mencionado en el texto adyacente— un cabalista trabajando prácticamente en el entorno inmediato de Vital lo omitió en una de las dos copias que realizó, supuestamente tomadas del autógrafo de Vital.

Y en efecto, si esta hipótesis es correcta, tal imprecisión no habría sido motivo de preocupación, porque el diagrama no requería precisión absoluta para proporcionar un marco para la especulación contemplativa.

El hecho de que nuestro diagrama aparezca únicamente en manuscritos raros e inéditos copiados por destacados cabalistas —quienes además consideraron apropiado modificarlo libremente— también es significativo. Evidentemente, pensaban que hacerlo era legítimo y quizá incluso deseable.

Dicho esto, la historia de recepción de este diagrama muestra que no todos los cabalistas compartieron esta comprensión. Existieron, de hecho, cabalistas que esperaban que este diagrama funcionara como un verdadero «mapa mudo». Para ellos, modificar algunos detalles

no era suficiente. Había dos opciones: reemplazarlo por un diagrama mucho más detallado y abundantemente inscrito, o borrarlo, al menos en parte.

Ambos enfoques fueron adoptados por Menachem de Lonzano en manuscritos copiados por él mismo. De Lonzano fue contemporáneo de Vital y conocido como un erudito cabalista especializado en la masorah bíblica y en la literatura midráshica.^[21]

Pensador independiente, no dudó en criticar a Vital, pese a su enorme interés por la Cabalá luriánica desde sus comienzos.

De Lonzano nunca copió el diagrama de la misma manera dos veces. Consideraba que su tarea consistía en mejorarlo, y realizó repetidos esfuerzos en ese sentido. En el manuscrito MS Columbia X893 K11 encontramos un intento suyo de reemplazarlo por un diagrama anotado que incorporaba elementos gráficos únicos [fig. 8 — Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, MS X893 K11, 28a].

El texto había señalado que cada *partsuf* estaba dividido en dos; en consecuencia, de Lonzano trazó una línea horizontal en cada uno de sus *partsufim*. Pero finalmente el crítico quedó insatisfecho incluso con su propia versión y anotó, en un comentario hoy apenas visible sobre el perímetro del círculo exterior: «Todo esto debo rehacerlo desde cero» (Lonzano, citado por Chajes, p. 53).^[21]

Más adelante, en el mismo manuscrito, de Lonzano copió una versión ligeramente diferente del texto; esta también incluía alguna forma del diagrama. Allí, sin embargo, simplemente dibujó el perímetro del círculo y dejó completamente vacío su interior [fig. 9 — Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, MS X893 K11, 150a].

Un segundo intento de «corregir» el diagrama aparecería más tarde en otro manuscrito conservado como NLI MS Heb. 287991. Allí también encontramos dos versiones del texto y dos nuevas oportunidades para presentar una versión del diagrama.

En una página dedicada exclusivamente a ello, de Lonzano ofreció un enfoque esquemático completamente nuevo, ahora capaz de ilustrar las transposiciones de las *hitlabshuyot* [fig. 10 — The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 7991°28, 10a]. Este nuevo diagrama le permitió representar más detalles, y además se permitió anotar la página con su interpretación de la enseñanza de Vital, tomando posición, por ejemplo, respecto de la discutida ubicación del ombligo de A"K.

En este manuscrito, al igual que en el testimonio previo de Columbia, el segundo diagrama era minimalista. Esta vez, sin embargo, de Lonzano dibujó únicamente la mitad superior del círculo, cuyo arco era interrumpido por un canal descendente centrado. Dentro del canal trazó diez puntos huecos [fig. 11 — The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 7991°28, 86a].

La sugerencia gráfica de de Lonzano bastaba para enfatizar aquello que consideraba esencial: quedaba establecida la discutida ubicación del surgimiento de los *nikudim*. A diferencia del círculo vacío del MS Columbia X893 K11, aquí de Lonzano utilizó el espacio restante para escribir texto. Quizá esto constituyera una suerte de compromiso entre su deseo de respetar el diagrama de Vital y su deseo de no desperdiciar papel.

De Lonzano compartía una opinión completamente comprensible y muy extendida: los diagramas debían servir para clarificar los textos. Y cuando no lograban hacerlo, debían ser corregidos o eliminados.

VI.

Después de la exposición ricamente detallada, multicapa y evolutiva del *cosmos*-divinidad primordial, Hayyim Vital dibujó un círculo. Y les dijo a sus lectores que ese círculo les permitiría comprender aquello que necesitaban comprender. El texto, implícitamente, no podía proporcionar el cuadro completo. ¿Y cómo podría hacerlo?

En otro lugar, al introducir A"K, Vital escribe: «Debes saber que dentro de esta Emanación existen mundos infinitos [...] pero podemos comenzar aclarando un elemento que incluye toda la realidad de este espacio del cual emergen todos los mundos [...] y esta es la realidad del primordial A"K» (Vital, citado por Chajes, p. 53).^[21]

La realidad que debía comprenderse era un tema infinito e inagotable de variaciones y modulaciones. A"K era su metonimia fractal: un prisma a través del cual ese todo inabarcable podía refractarse.

Por supuesto, mucho podía sugerirse mediante el texto, especialmente gracias a las eficaces estrategias discursivas de Vital. Pero, en definitiva, es mejor mirar a través del caleidoscopio que describirlo.

Esta transición de un modo de comunicar esta realidad infinita a otro implicaba algo más que detalles faltantes: suponía un cambio en la orientación misma del lector. Al exigirle comprender a partir de la imagen, Vital le estaba pidiendo que hiciera algo con ella.

Para reiterarlo: Vital no tenía ninguna objeción a elaborar diagramas al servicio de sus textos, fueran simples o complejos. Pero su apreciación del potencial de la imagen diagramática no terminaba allí. En este caso encontramos a Vital interesado no tanto en la visualización del conocimiento como en la visualización como conocimiento.

El término clave en este sentido es la raíz hebrea *ts-y-r*, que Vital utiliza con el sentido de «dibujar» al introducir el diagrama.^[22] En otros lugares emplea el infinitivo de esta raíz para referirse a «dar forma al feto» (*Sefer ha-drushim*, 21b, 106a y 121b), y también como sinónimo del verbo «crear» (*Sefer ha-drushim*, 67b). Este último sentido era precisamente el utilizado por los sabios rabínicos clásicos al imaginar a Dios como arquitecto del mundo.

En un pasaje que trata gran parte del mismo material discutido aquí, encontramos el uso más relevante: Vital le dice a su lector que, visualizando cuatro casas apiladas una sobre otra, comprenderá los cuatro mundos. «Dibujar la cosa en tu corazón» es la traducción literal de este llamado a visualizar (*Sefer ha-drushim*, 177a; Chajes, p. 57).^[22]

Sin emplear explícitamente la palabra, Vital estaba pidiéndole a su lector que imaginara. Y la imaginación era concebida, ante todo, como una actividad que operaba mediante imágenes evocadas en el ojo interior de la mente.

En sus escritos luriánicos, Vital rara vez habló de forma explícita sobre el papel de la imaginación en la comprensión y acción sobre los mundos superiores. Sin embargo, en *Sha'are kedushah* («Puertas de Santidad»), la imaginación aparece como elemento central de este proceso.^[23]

«La cuestión del despojarse de la materialidad (*hitpashtut*) consiste en despojarse completamente de los pensamientos y dejar de utilizar la facultad imaginativa (esto es, la facultad procedente del alma vital elemental) para imaginar, pensar o ponderar cualquier asunto relacionado con este mundo, como si su alma lo hubiera abandonado. Entonces la facultad imaginativa utilizará la mente para imaginar y dibujar (*ledamot u-letsayer*) como si ascendiera hasta la fuente de las raíces de su alma en los mundos superiores, de uno a otro,

hasta que la imagen de su imaginación (*tsiyur dimyono*) alcance su fuente suprema. Allí grabará imágenes de todas las luces en su mente, como si estuvieran dibujadas, y las verá mediante el poder de su imaginación para dibujar en la mente asuntos de este mundo que no ve realmente, como es sabido en la filosofía natural (*be-ḥokhmat ha-teva*).

Entonces pensará y orientará su intención a recibir luz de las diez *sefirot*, desde el punto al que está unida la raíz de su alma. Y deberá proponerse elevar diez *sefirot*, una hacia la siguiente, hasta *Ein Sof*, y atraer después hacia ellas iluminación desde allí hasta su extremo inferior. Cuando hace descender la luz hacia ellas, se regocijan con ella y resplandecen con esa luz que atrajo hacia la raíz de su alma, unida a ellas conforme a la porción que le corresponde. Y deberá proponerse hacerla descender de nivel en nivel hasta que esa luz y abundancia alcancen el alma intelectual (*nafsho ha-sikhlit*) en su cuerpo, y desde allí su alma vital y su imaginación. Allí estos asuntos quedarán dibujados como una imagen física en su facultad imaginativa, y los comprenderá como si verdaderamente los hubiese visto con sus propios ojos» (Vital, citado y traducido por Chajes, pp. 57–58; versión española BESA de ese pasaje).^[24]

Algo semejante a este ejercicio es casi con certeza lo que Vital esperaba que realizara su lector, utilizando el diagrama como marco operativo.

Las obras medievales y de la temprana modernidad rara vez ofrecían instrucciones explícitas sobre cómo debían utilizarse sus diagramas. La exigencia aparentemente autoevidente de Vital —usar el diagrama para generar una comprensión distinta de la que el texto solo podía ofrecer— colocaba sobre el lector la carga de descubrir cómo debía llevarse a cabo ese acto. Mary Carruthers, por ejemplo, ha mostrado que las inscripciones medievales sobre las alas cruzadas de figuras angélicas solo se volvían inteligibles cuando esas alas se descruzaban en el ojo de la mente. Esta manipulación era un requisito previo para emprender una actividad creativa ulterior con las figuras, pero no se explicaba: «quien comprende comprenderá» (*ha-mevin yavin*) (Chajes, p. 58).^[25]

¿Qué tipo de manipulaciones exigía nuestro diagrama? Recordemos que el diagrama es una visualización de estructuras-en-proceso. En él se yuxtaponen momentos sucesivos, tanto anteriores como posteriores a la ruptura de los recipientes. Si estas imágenes simultáneas del «antes» y el «después» sugieren la necesidad de pensar temporalmente con el diagrama, las simples estructuras de círculos y líneas no son menos evocadoras.

Los círculos evocan su propio origen, como ondulaciones sobre la superficie de un estanque. Las líneas también cuentan una historia: la de luces precipitándose en una corriente cosmogónica. Más ampliamente, el diagrama entero está dedicado al mapeo espacio-temporal de las *hitlabshuyot* —los «revestimientos» o transposiciones estructurales— que simultáneamente producen y gobiernan la creación de arriba hacia abajo.

Y aunque el diagrama carezca internamente de texto, sus estructuras están saturadas de asociaciones provenientes de los textos que lo rodean. La ambigüedad y la incertidumbre de las correlaciones invitan precisamente a nuevas capas especulativas y nuevas asociaciones contemplativas.

En un nivel aún más básico, trabajar con el diagrama exigía visualización imaginativa. Fundamentalmente, los círculos y líneas bidimensionales debían ser contemplados como esferas y canales tridimensionales. Surge aquí también la cuestión de los límites mismos de la representación diagramática.

Un motivo recurrente en estas descripciones luriánicas de la emanación circular-lineal son sus propiedades inversas: en la dimensión circular —en realidad esférica— lo exterior es «más

alto», es decir, más cercano a lo divino, mientras que en la dimensión lineal lo interior es lo «más alto».

Si esta paradoja ya era difícil de visualizar, aún más arduo resultaba establecer el punto exacto de contacto entre ambos modos, el circular y el lineal. ¿Cómo se articulaban entre sí? El propio Vital confesó no estar seguro: «Y tengo otra duda [...] respecto a los círculos de A"K y su canal lineal. Mi maestro [Luria] no me aclaró cómo se conectan» (Vital, citado por Chajes, p. 59).^[26]

Ni siquiera la certeza habría bastado necesariamente para superar la dificultad de visualizar —y mucho menos diagramar— estas relaciones. Tal vez Vital esperaba que sus lectores utilizaran los contornos austeros del diagrama para explorar por sí mismos esas posibilidades.

Los ambiciosos esfuerzos de un cabalista-artista del siglo XVIII en Ámsterdam por establecer esas conexiones dentro de un único *ilan* [fig. 12 — Gross Family Trust MS 028.012.024] quizá no lograron resolver del todo la incertidumbre, pero sí testimonian la magnitud del desafío.^[27]

Pensar en los límites de la representación diagramática conduce además a otra pregunta: ¿qué estamos viendo exactamente cuando observamos este —o cualquier— diagrama cabalístico? ¿Cuál es la perspectiva implícita? ¿Y hasta qué punto debe esa perspectiva orientar la contemplación y el «pensar con» el diagrama?

Los cabalistas clásicos se preguntaban si la derecha y la izquierda del árbol sefirótico correspondían a la derecha e izquierda de Dios o a las del observador. Otra cuestión posible es si el diagrama presenta una vista frontal o una vista superior; es decir, si representa su objeto desde el costado o desde arriba.

El clásico árbol sefirótico arbóreo presenta claramente una vista frontal. Los círculos concéntricos, en cambio, parecen más cercanos a una vista superior. Una analogía quizá más adecuada sería pensar en madera cortada verticalmente frente a los anillos horizontales de un tronco.

Y sin embargo, tanto nuestro diagrama como el de *'igulim ve-yosher* parecen intentar mostrar ambas perspectivas simultáneamente. De hecho, Jacob Zemah comentó que el propio diagrama simple de *'igulim ve-yosher* constituía evidencia de la simultaneidad de las emanaciones circulares y lineales.^[28]

Y esto me lleva a mi punto final: el diagrama como imagen epistémica. Entendido en términos de la episteme foucaultiana de la temprana modernidad, el diagrama habría sido activado mediante identificación: *cosmos* era *anthropos*.^[29]

Significativamente, el texto cercano al diagrama correlaciona los grados del alma con los mundos mapeados en esos círculos y líneas. Conocer a partir de este diagrama, tal como Vital exige de su lector, requiere algo muy distinto del simple dominio textual. Se trata de un conocimiento performativo.^[30]

Ese conocimiento performativo es precisamente aquello que el adepto necesita comprender; es aquello que la imagen ofrece más allá del texto. El «pensar con» el diagrama, activo e imaginativo, involucraría al contemplativo en el propio dinamismo de la creación.

Recordemos que el diagrama representa la realidad cosmogónica tanto antes como después de la ruptura de los recipientes: desde el caos (*tohu*) hasta la reparación (*tikun*). Siguiendo esa trayectoria, el contemplativo participaría y contribuiría a la reparación misma de la Divinidad.

Y así como Vital era generalmente reservado respecto al uso explícito de la imaginación en esta labor, también rara vez exponía abiertamente su meta última: la adhesión a lo divino (*devekut*

be-ma'atsil). La imagen era una invitación a perseguir esa adhesión: un conocimiento más allá de las palabras.^[31]

El conocimiento no es información. Los textos que releemos una y otra vez no son «informativos».^[32] Como cantó alguna vez Elvis Costello: «Las noticias de ayer son el papel para envolver pescado y papas de mañana» (Costello, citado por Chajes, p. 62).

Vital invitaba a su lector a comprender mediante exploración imaginal. Y aunque nuestro diagrama estuviera inscrito sobre una simple página de códice, los cabalistas —antes y después de Vital— consideraban el rollo de pergamino como el medio ideal para un *ilan*. Al hacerlo, lo asociaban implícitamente con los únicos otros rollos de uso regular entre los judíos medievales y modernos tempranos: los rollos de la Torá y Ester, los tefilín y las mezuzot. Todos ellos eran utilizados ritualmente; todos eran performativos; todos, en cierto sentido, inagotables.^[32]

Gran parte de la historia posterior del diagramado luriánico podría escribirse como epílogo y expansión de este modesto boceto de Vital. En la primera mitad del siglo XVII, Jacob Zemah y su discípulo Meir Poppers intentaron diagramas mucho más ambiciosos de las *hitlabshuyot*. Sus esfuerzos produjeron los primeros grandes rollos cabalísticos desde los pergaminos italianos del Renacimiento de comienzos del siglo XVI, convirtiéndose en los bloques fundamentales de composiciones aún más extensas.

Al hacerlo, expandieron el repertorio de imágenes mediante las cuales los adeptos podían recordar, analizar, organizar, improvisar y visualizar esta compleja tradición. Y como recordó incansablemente Mary Carruthers, estas imágenes no eran meros depósitos de conocimiento, sino auténticos motores de producción de nuevo conocimiento.^[33]

Poner en práctica, ejecutar, activar un diagrama significaba participar en el potencial de recombinación creativa y, sin duda también —si se me permite combinar a Carruthers y Harold Bloom—, de malentendido creativo.

Pese a toda su variedad y complejidad, los diagramas luriánicos preservan, presentan y producen un conocimiento basado en la identificación entre *cosmos* y *anthropos*.

Hacia el año 200 e.c., Rabbi enseñó: «Mira tres cosas y evitarás el pecado: sabe qué hay sobre ti: un ojo que ve, un oído que escucha y todos tus actos inscritos en un libro» (m. Avot 2:1; citado por Chajes, p. 62).^[34]

Catorce siglos más tarde, en un lugar no muy lejano aunque perteneciente a otro mundo, Isaac Luria enseñaría su propia versión: «Tres cosas debe poseer el hombre: debe conocer y recibir de aquello que está por encima de él; debe conocerse a sí mismo; y debe dar a aquello que está por debajo de él» (Luria, transmitido por Vital y citado por Chajes, p. 63).^[34]

El diagrama de Vital era una herramienta epistemológica orientada precisamente hacia ese *telos*: reflejar y refractar el conocimiento de Dios y del sí mismo, modelando un ideal de existencia situado en el nexo mismo del flujo nutritivo de la creación, recibiendo y dando al mismo tiempo.

APARATO CRÍTICO EDITORIAL BESA

Numeración BESA continua. Las llamadas enlazan con estas notas. Entre corchetes se indican las páginas y notas del artículo de Chajes utilizadas; las aclaraciones y agrupaciones son responsabilidad editorial BESA. No se reconstruye el aparato completo del original.

1. [Chajes, n. 1] No existe una definición universal y ahistórica de «diagrama». Véase Faith Wallis, «What a Medieval Diagram Shows: A Case Study of Computus», *Studies in Iconography* 36 (2015): 1–40. Chajes emplea el término para referirse a un dibujo con el cual se piensa en el curso de su examen-contemplación. Véase también Sybille Krämer y Christina Ljungberg, eds., *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition* (Boston, 2016); James Franklin, «Diagrammatic Reasoning and Modelling in the Imagination: The Secret Weapons of the Scientific Revolution», en *1543 and All That: Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific Revolution*, ed. G. Freeland y A. Coronas (Dordrecht, 2000), 53–115. Localización en Chajes: p. 30.
2. [Chajes, n. 2] Princeton University Art Museum, MS Y1937–266, f. 122r (siglo XIV, escriba Johannes Brito). Véase Deeana Copeland Klepper, *The Insight of Unbelievers: Nicholas of Lyra and Christian Reading of Jewish Text in the Later Middle Ages* (Filadelfia, 2007), 46–47. Localización en Chajes: p. 31.
3. [Chajes, n. 3] Pippa Saloni y Andrea Worm, «Introduction», en *The Tree: Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, ed. Saloni y Worm (Turnhout, 2014), 1–12, cita en p. 3. Localización en Chajes: p. 31.
4. [Chajes, n. 6] Moritz Steinschneider, *Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin* (Berlín, 1879), 6–7; véase Giulio Busi, *Qabbalah visiva* (Turín, 2005), 78, n. 165. Localización en Chajes: p. 33.
5. [Chajes, n. 7] Sobre el Ilanot Project y el género de los *ilanot*, véase Giulio Busi, *Qabbalah visiva*; Marla Segol, *Word and Image in Medieval Kabbalah: The Texts, Commentaries, and Diagrams of the Sefer Yetsirah* (Nueva York, 2012); Daniel Abrams, «Kabbalistic Paratext», *Kabbalah: Journal for the Study of Jewish Mystical Texts* 26 (2012): 7–24. Localización en Chajes: p. 33.
6. [Chajes, n. 8] Daniel Abrams, ed., *Sefer ha-bahir* (Los Ángeles, 1994), 124–25 (§14), 154–57 (§64); Elliot R. Wolfson, «The Tree That Is All: Jewish-Christian Roots of a Kabbalistic Symbol in *Sefer ha-bahir*», *Journal of Jewish Thought and Philosophy* 3.1 (1994): 31–76. Localización en Chajes: p. 33. La glosa *ilan she-ha-kol* es editorial BESA y no aparece en esa forma en el pasaje inglés: [REQUIERE VERIFICACIÓN HUMANA] de su forma hebrea.
7. [Chajes, n. 16] Christoph Lüthy, «Not What, But Why and How», en *What Is an Image?*, ed. J. Elkins y M. Naef (University Park, Pa., 2011), 183. Localización en Chajes: p. 35.
8. [Chajes, n. 17] Hayyim Vital, *Sha'ar ha-hakdamot* (Jerusalén, 1865), 4a; véase la introducción en *Ets hayim* (Jerusalén, 2011), 1–11. Localización en Chajes: p. 36.
9. [Chajes, p. 36, nn. 18 y 20] Sobre el eros zohárico, Yehuda Liebes, «Zohar and Eros», *Alpayim* 9 (1994): 67–119 (hebreo). Sobre el discurso luriánico, Roni Weinstein, *Kabbalah and Jewish Modernity* (Oxford, 2016). La n. 18 remite también a Assaf M. Tamari, «The Body Discourse of Lurianic Kabbalah» (hebreo; tesis doctoral, Ben-Gurion University of the Negev, 2017), y explica la alusión a la doncella del *Zohar* mediante Elliot R. Wolfson, «Beautiful Maiden without Eyes: 'Peshat' and 'Sod' in Zoharic Hermeneutics», en *The Midrashic Imagination: Jewish Exegesis, Thought, and History*, ed. M. Fishbane (Albany, 1993), 155–203. La n. 20 contrasta las copias italianas de *Otsrot hayim* asociadas a Moses Zacuto, con diagramas, y las norteafricanas asociadas a Elisha Ashkenazi, sin ellos.
10. [Chajes, n. 25] Cf. Jeffrey Hamburger, «Haec Figura Demonstrat: Diagrams in an Early Thirteenth-Century Parisian Copy of Lothar De Segni's De Missarum Mysteriis», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 58 (2009): 7–75. Localización en Chajes: p. 37.

11. [Chajes, n. 27] *Sefer ha-drushim* fue publicado por primera vez en 1996. Sobre las versiones redactadas en Damasco y Palestina hacia 1600, véase Yosef Avivi, *Kabbalat ha-Ari* (Jerusalén, 2008), 1:346–58. Chajes, n. 27, siguiendo a Avivi, precisa que los materiales editados por Penzner combinaban apuntes de Vital sobre las enseñanzas de Luria con materiales de Israel Saruq y Menahem Azariah da Fano; remite además a Avivi, 1:102–10 y 1:292–93. Esta precisión limita la imagen de una transmisión textual uniforme. Localización en Chajes: p. 38.
12. [Chajes, n. 28] Manuscrito de Jerusalén, Biblioteca del Rabino Y. M. Hillel, MS 572, 54a; Chajes agradece a Rav Moshe Hillel el permiso que recibió para publicar la imagen. Esta mención documenta el permiso referido por Chajes y no acredita un permiso para una reproducción BESA. Localización en Chajes: pp. 38–39.
13. [Chajes, n. 30] Andreas Cellarius, *Harmonia macrocosmica* (Ámsterdam, 1661). Localización en Chajes: pp. 40–41.
14. [Chajes, pp. 40 y 43, nn. 32, 35 y 37] Michael Evans, «The Geometry of the Mind: Scientific Diagrams and Medieval Thought», *Architectural Association Quarterly* 12.4 (1980): 32–55. Reserva de representación (n. 35): British Library Or. 12354 (F 8298), 8d, describe una semejanza humana como recurso para comprender y formar una imagen, pero rechaza explícitamente una semejanza facial literal. Reserva sobre regularidad (n. 37): Chajes señala anomalías y dudas reconocidas por Vital; recoge la lectura de Ronit Meroz, «Redemption in the Lurianic Teaching» (hebreo; tesis doctoral, Hebrew University of Jerusalem, 1988), 32, que las vincula con su etapa temprana, y deja abierta la cuestión de si Vital llegó a superarlas.
15. [Chajes, pp. 45–46, nn. 40, 42 y 43] Hayyim Vital, *Sefer ha-drushim* (Jerusalén, 1996), 50a–b. La cita sobre las nueve vocales se localiza en la misma obra, 52a (n. 42). En n. 43 Chajes explica que Vital esperaba diez *sefirot* y resuelve la cifra nueve entendiendo las dos superiores como tres; el principio de diez procede de *Sefer yetsirah*. Chajes remite a A. Peter Hayman, *Sefer Yeşira: Edition, Translation and Text-Critical Commentary* (Tubinga, 2004), 69–70. El pasaje citado sobre los círculos de *nikudim* está en Chajes, p. 46; no se le asigna aquí un folio primario adicional que el artículo no proporciona junto a esa cita.
16. [Chajes, n. 41] Sobre la terminología de la gramática hebrea, véase Abraham de Balmes, *Mikneh Avram* (Venecia, 1523); Brian Ogren, «Sefirotic Depiction, Divine Noesis, and Aristotelian Kabbalah: Abraham Ben Meir De Balmes and Italian Renaissance Thought», *JQR* 104.4 (2014): 580–81. Localización en Chajes: p. 46.
17. [Chajes, n. 44] MS Bar Ilan 1068. Localización en Chajes: pp. 46 y 49.
18. [Chajes, pp. 47–48, nn. 45–48] Vital, *Sefer ha-drushim*, 53b–54a; sobre la representación de las alineaciones sefiróticas mediante figuras arbóreas caleidoscópicas, rasgo de los *ilanot* de gran formato producidos por R. Jacob Zemah y R. Meir Poppers a mediados del siglo XVII. Los diez círculos de cada *partsuf* aparecen, en otros diagramas luriánicos, graficados o rotulados en una zona vacía; cf. MS JM NLI 8815, 49b–50a (= fig. 7 en esta edición). BESA conserva en la enumeración «con Malkhut» para ‘Atik, frente a «hasta Malkhut» en las entradas siguientes, de acuerdo con la diferencia entre *with* y *to* en Chajes, p. 47. La n. 48 menciona tres particiones (singular *masakh*) que parecerían corresponder a los tres lugares donde los círculos inferiores atraviesan el canal. La remisión a fig. 7 corrige el «fig. 6» de la n. 47 original, según la signatura y los pies de figuras.
19. [Chajes, n. 49] Sobre el papel de R. Jacob Zemah en la transmisión y el desarrollo de los diagramas luriánicos, Chajes expresa la esperanza de analizar ese papel en un estudio separado; no identifica una publicación en preparación. Localización en Chajes: p. 50.
20. [Chajes, n. 50] Peter Jordan, «Some Considerations on the Function of Place Names on Maps», *Proceedings of the 24th International Cartographic Conference* (2009). Localización en Chajes: p. 50.

21. [Chajes, pp. 51–53, nn. 51–54] Sobre la bibliografía luriánica y su complejidad textual, véase Yosef Avivi, *Kabbalat ha-Ari*, guía de aprox. 1.500 páginas. Sobre Menachem de Lonzano, Jordan S. Penkower, *Masorah and Text Criticism in the Early Modern Mediterranean: Moses ibn Zabara and Menahem de Lonzano* (Jerusalén, 2014). Los diagramas en Columbia MS X893 K11 forman parte de Derush Adam Kadmon; la primera copia se basa en el original de Vital (pág. 35 del manuscrito; foliación hebrea original 28a), la segunda en la adaptación de Joseph ibn Tabul. La segunda copia tiene el contorno del diagrama en la página moderna 111, correspondiente al folio hebreo original 150a; Chajes remite a Avivi, 1:274. La cita sobre los mundos sin fin (Chajes, p. 53, n. 54) se encuentra en *Ets hayim* I, I, 2, y en el capítulo inicial de *Otsrot hayim*. En p. 53 se conserva X893 K11 conforme a los pies de figs. 8–9, frente a la mención aislada X803 K11 del artículo.
22. [Chajes, n. 55] Sobre el verbo letsayer en el sentido de «visualizar», véase Moshe Idel, «Visualization of Colors, I: David Ben Yehudah He-Hasid's Kabbalistic Diagram», *Ars Judaica* 11 (2015), 41–45 (páginas pertinentes citadas por Chajes); Fabrizio Lelli, «Osservazioni sull'uso del termine siyyur in alcuni trattati cabbalistici dell'Italia rinascimentale», *Materia giudaica* 15/16 (2010): 331–38. Los localizadores primarios que Chajes da en p. 57 son *Sefer ha-drushim* 21b, 106a y 121b para la formación del feto; 67b para crear; y 177a para «dibujar la cosa en tu corazón». La representación *ts-y-r* de la raíz es una adaptación gráfica BESA al uso tsiyur/letsayer; no una nueva lectura del texto hebreo.
23. [Chajes, n. 57] Sobre la imaginación en la Cabalá teosófica, véase Elliot R. Wolfson, *Through a Speculum That Shines: Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism* (Princeton, N.J., 1994), cap. 6, esp. 320–24. Localización en Chajes: p. 57.
24. [Chajes, pp. 57–58, n. 58] Hayyim Vital, *Sha'are kedushah* (Estambul [Kushta], 1734), 31a (parte III, puerta 5). Cf. Michael Fishbane, *The Kiss of God: Spiritual and Mystical Death in Judaism* (Seattle, 1993). La cita española reproduce el pasaje de Vital tal como Chajes lo ofrece en inglés, sin nuevas elipsis en esta edición. Fishbane trata un pasaje paralelo en p. 44; la referencia no sustituye el texto de Vital citado por Chajes.
25. [Chajes, p. 58, nn. 59–60] Mary Carruthers, «Ars Oblivionalis, Ars Inveniendi: The Cherub Figure and the Arts of Memory», *Gesta* 48.2 (2009): 99–117. La operación de descruzar mentalmente las alas pertenece al ejemplo de Carruthers referido por Chajes. La fórmula *ha-mevin yavin*, «quien comprende comprenderá», es el comentario de Chajes; su n. 60 señala su uso frecuente en fuentes hebreas medievales, especialmente esotéricas.
26. [Chajes, n. 62] Vital, *Sha'ar ha-hakdamot*, 9a. Localización en Chajes: p. 59.
27. [Chajes, n. 63] En este *ilan* amsterdams (fig. 12), la emanación lineal recurre extensamente al esquema arbóreo. Localización en Chajes: pp. 59–60.
28. [Chajes, n. 65] *Ets hayim* (Jerusalén, 2011), 12d. Localización en Chajes: p. 61.
29. [Chajes, n. 66] Michel Foucault, *The Order of Things* (Nueva York, 1970), 178. Localización en Chajes: p. 61.
30. [Chajes, p. 61, nn. 67–68] Precedente explícito en Moisés Cordovero, *Pardes rimonim* (Cracovia, 1592), 43b. La referencia precisa de Cordovero corresponde a las últimas 24 líneas de 43b. Para praxis, la n. 67 remite a Moshe Hallamish, «Kabbalah as Praxis» (hebreo), *Daat: A Journal of Jewish Philosophy & Kabbalah* 70 (2011): 5–33.
31. [Chajes, n. 69] Joseph Avivi, ed., *Kitsur seder ha-atsilut* (Jerusalén, 2010), 78–79. Localización en Chajes: p. 62.
32. [Chajes, p. 62, nn. 70–71] J. H. Chajes, «Kabbalah Practices/Practical Kabbalah: The Magic of Kabbalistic Trees», *Aries* 19 (2019): 112–45. Para conocimiento frente a información, Chajes remite en n. 70 a Bertrand Russell, «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description», *Proceedings of the Aristotelian Society* 11 (1910): 108–128. La frase de la canción en el cuerpo se atribuye a Elvis Costello, como en Chajes, p. 62.

33. [Chajes, n. 72] Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge, 2000). La mención a Harold Bloom pertenece a la formulación de Chajes, p. 62, sobre combinar el enfoque de Carruthers con el malentendido creativo; no se presenta como cita textual de Bloom ni se añade una referencia que Chajes no da. Localización en Chajes: p. 62.
34. [Chajes, pp. 62–63, n. 73] Ḥayyim Vital, *Sefer ha-drushim*, 1a. La enseñanza atribuida a Luria se transmite aquí por Vital y se vierte a través de Chajes. La cita anterior procede de m. Avot 2:1; se conserva Rabbi como designación del original inglés, sin añadir una identificación externa.

FIGURAS / REFERENCIAS VISUALES

Las doce figuras deben consultarse en el artículo original. Los números de página siguientes corresponden a esa publicación. No se reproducen imágenes en esta edición.

Nota editorial BESA sobre signatures: se conservan las formas «8815°28» y «7991°28» de los pies, junto con «287991» en el cuerpo, porque la heterogeneidad ya aparece en Chajes. [REQUIERE VERIFICACIÓN HUMANA] de la forma catalográfica autorizada antes de normalizarlas. Se mantienen la remisión a fig. 7 para el manuscrito 8815 y la signature Columbia X893 K11, justificadas por el conjunto del artículo.

1. [Consultar fig. 1 en Chajes, «Imaginative Thinking with a Lurianic Diagram», p. 32.] Genealogía de Jesús (*Postilla litteralis super Bibliam* de Nicholas of Lyra). Princeton University Art Museum, MS Y1937–266, f. 122r.
2. [Consultar fig. 2, p. 38.] Diagrama *‘igulim ve-yosher*. Nueva York, Jewish Theological Seminary, MS 1985, 1b.
3. [Consultar fig. 3, p. 39.] Diagrama de estudio. Jerusalén, Biblioteca del Rabino Y. M. Hillel, MS 572, 54a.
4. [Consultar fig. 4, p. 41.] Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, lámina 10.
5. [Consultar fig. 5, p. 44.] Tabla de correspondencias, *Otsrot ḥayim* (Jerusalén, 2008), 13.
6. [Consultar fig. 6, p. 49.] Ramat Gan, Bar Ilan University, MS 1068, 22a.
7. [Consultar fig. 7, p. 50.] The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 8815°28, 49b–50a.
8. [Consultar fig. 8, p. 52.] Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, MS X893 K11, 28a.
9. [Consultar fig. 9, p. 54.] Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, MS X893 K11, 150a.
10. [Consultar fig. 10, p. 55.] The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 7991°28, 10a.
11. [Consultar fig. 11, p. 56.] The National Library of Israel, Jerusalén, Ms. Heb. 7991°28, 86a.
12. [Consultar fig. 12, p. 60.] Ilan amsterdams del siglo XVIII. Gross Family Trust, MS 028.012.024.

REFERENCIA DEL ARTÍCULO ORIGINAL

Chajes, J. H. (Yossi). «Imaginative Thinking with a Lurianic Diagram». *The Jewish Quarterly Review* 110, n.º 1 (invierno de 2020): 30–63. <https://doi.org/10.1353/jqr.2020.0001>

NOTA SOBRE EL AUTOR

En la nota biográfica de la publicación original de 2020, J. H. (Yossi) Chajes figura como Wolfson Professor of Jewish Thought en la Universidad de Haifa.

Edición de estudio en español © Beit *Ein Sof* Academy. El texto original y las figuras corresponden a sus respectivos titulares; el artículo declara © 2020 Herbert D. Katz Center for Advanced Judaic Studies. Esta edición no sustituye la publicación original ni acredita autorización para traducir o reproducir sus imágenes. [REQUIERE VERIFICACIÓN HUMANA] de las autorizaciones pertinentes antes de publicación.

REGISTRO DE INTERVENCIÓN

Correcciones ● realizadas

- R1–R2: restitución de Malkhut y del alcance mundano de la suspensión imaginativa.
- R3–R6: declaración metodológica, páginas de la introducción, Plena Edad Media y comienzos del siglo XVI.
- R7–R10: modalización del cierre, enlaces de las 34 notas, referencia completa de Idel y eliminación del supuesto estudio «en preparación».
- Corrección de la tilde indebida en lurianismo y paginación visible.

Mejoras ● incorporadas

- Restitución de *nikudim*, la operación imaginativa, las alas de Carruthers y los folios filológicos.
- Reservas sobre figuración y regularidad; explicación nueve/diez; fuentes sobre mundos, praxis y conocimiento/información, en notas existentes.
- Conservación de «con Malkhut» frente a «hasta Malkhut»; sujetos y círculos aclarados sin fijar la hipótesis; primera persona y Harold Bloom restituidos.
- Transliteración, comillas, títulos y «rollos» uniformados.

Elementos deliberadamente conservados

Se conservaron I–VI, la síntesis introductoria, el empalme, el análisis de Lonzano, las doce referencias de figuras y el aparato selectivo. Se mantuvieron las rarezas doctrinales de las citas, la incertidumbre cartográfica, la metáfora del marinado mental y las dos correcciones documentadas de BESA frente a inconsistencias de Chajes. Rabbi se conserva sin identificación externa añadida; Joseph Avivi y Yosef Avivi se mantienen según las referencias de la fuente.

Puntos que requieren verificación humana

[REQUIERE VERIFICACIÓN HUMANA] La forma catalográfica autorizada de las firmas NLI heterogéneas; la forma hebrea de la glosa editorial *Ilán she-ha-kol*; y las autorizaciones de traducción o reproducción necesarias antes de publicación. Los tres puntos quedan señalados en sus lugares. No se añaden datos externos para resolverlos.

ILANOT: MAPAS DE LA REALIDAD DIVINA

DIAGRAMAS LURIÁNICOS DE VITAL, ZEMAH Y LA TRADICIÓN DEL ARI

CÍRCULOS
DE EMANACIÓN

MUNDOS Y
SEFIROT

FLUJOS DE LUZ
Y CORRESPONDENCIAS

MAPAS PARA
DIBUJAR EN
EL CORAZÓN



“

No son meros
esquemas:
son máquinas
contemplativas
que activan
la imaginación
y participan en
el drama de
la creación.

— YOSHI CHAJES



LOS DIAGRAMAS LURIÁNICOS

CÍRCULOS, LUCES Y CORRESPONDENCIAS ENTRE COSMOS Y ALMA

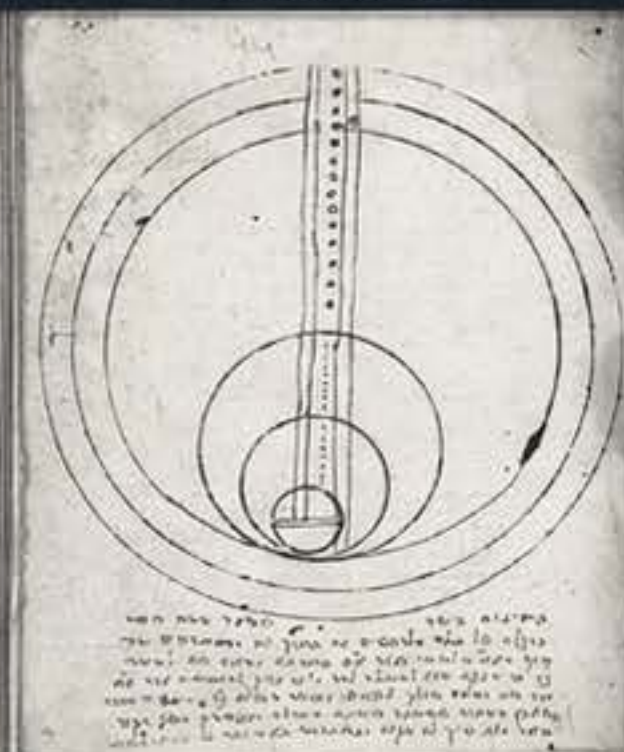
Estos diagramas, transmitidos en manuscritos cabalísticos de los siglos XVI–XVIII, representan la emanación divina (Adam Kadmon), la estructura de los mundos, las sefirot y los flujos de luz antes y después de la ruptura de los recipientes (*shevirat ha-kelim*). No son meros mapas estáticos: son herramientas contemplativas que invitan a “pensar con la imagen”, activar la imaginación y participar en el proceso de la creación y su reparación (tikún).

ELEMENTOS COMUNES

- Círculos concéntricos: niveles de emanación / mundos / sefirot
- ⋮ Canal vertical (y a veces horizontal): flujo de luz
- Puntos o cavidades: luces, chispas, nikudim
- ⊕ Asimetrías y divisiones: estados antes y después de la ruptura

1. DIAGRAMA DE VITAL

Manuscrito (s. XVI)



Seis círculos concéntricos atravesados por un canal tripartito con 34 puntos. El canal se divide al cruzar los tres círculos interiores. Incluye un estrecho canal horizontal en el círculo más interno.

PROPÓSITO PRINCIPAL

NIVEL DE DETALLE

USO DEL TEXTO EN EL DIAGRAMA

ENFOQUE DEL DIAGRAMA

FUNCIÓN CONTEMPLATIVA

2. CELLARIUS

Harmonia Macrocosmica (1661)



Diagrama cosmológico con círculos concéntricos que representan los cuerpos celestes, desde Mercurio hasta el Sol. Lo atraviesa desde arriba un termómetro. Su semejanza formal es casual, no epistémica.

Marco contemplativo para comprender lo necesario

Mínimo / esencial

Ninguno (sin texto interno)

Estructuras-en-proceso (antes y después)

Invitar a la visualización imaginativa y participación performativa

3. ZEMAH

MS Heb. 8815°28 (s. XVII)



Versión de Jacob Zema. Integra textos dentro de los círculos y el canal, expandiendo la información con inscripciones explicativas. Testimonio de cómo los discípulos desarrollaron los esquemas del Ari y Vital.

Explicación y desarrollo del sistema

Alto

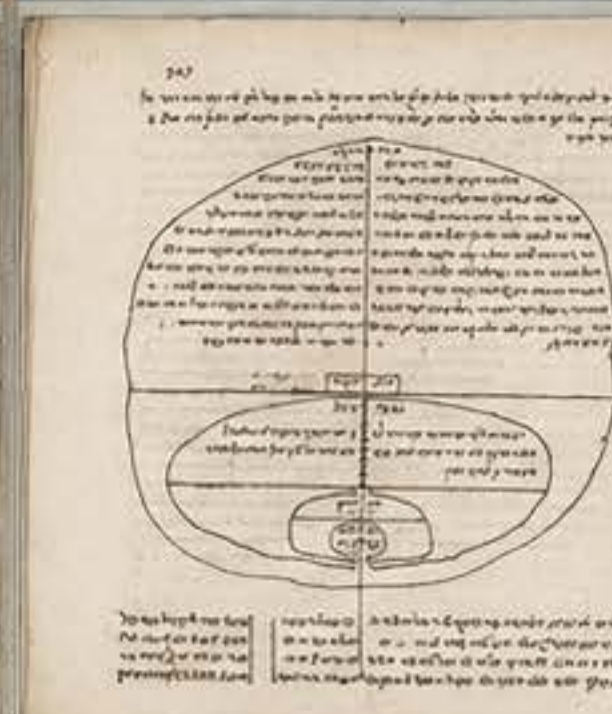
Sí, extensamente

Organizativa / pedagógica

Apoyo al estudio y la memorización

4. DE LONZANO (1)

MS Columbia X 893 K11, 28a (s. XVII)



Menachem de Lonzano sustituye el diagrama de Vital por una versión anotada y segmentada (cada partsuf dividido en dos). En el margen escribe: “todo esto debo rehacerlo desde cero”.

Mejorar y clarificar el diagrama de Vital

Alto (anotado)

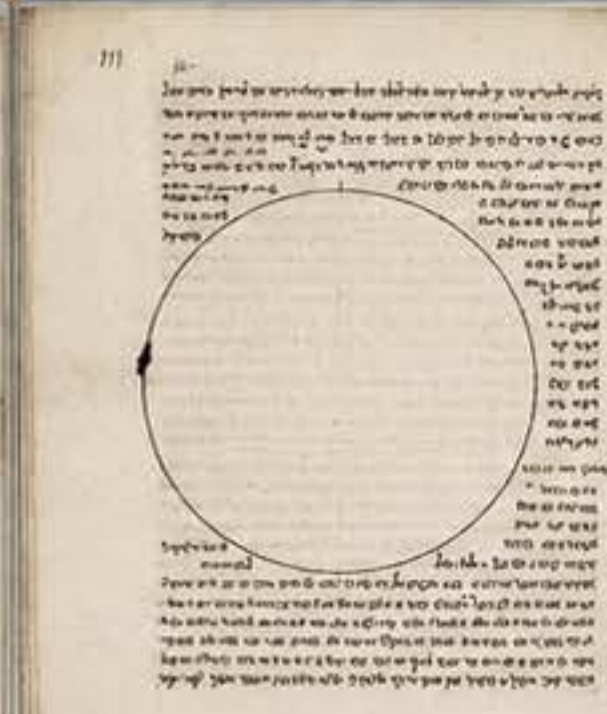
Sí, anotacionee propias

Analítica / interpretativa

Clarificar para comprender mejor el texto

5. DE LONZANO (2)

MS Columbia X 893 K11, 150a (s. XVII)



En otra versión del mismo manuscrito, De Lonzano dibuja sólo el perímetro y deja el interior en blanco. Prefiere prescindir del diagrama antes que conservar una imagen que considera insuficiente.

Reducir / cuestionar la utilidad del diagrama

Muy bajo (mínimo)

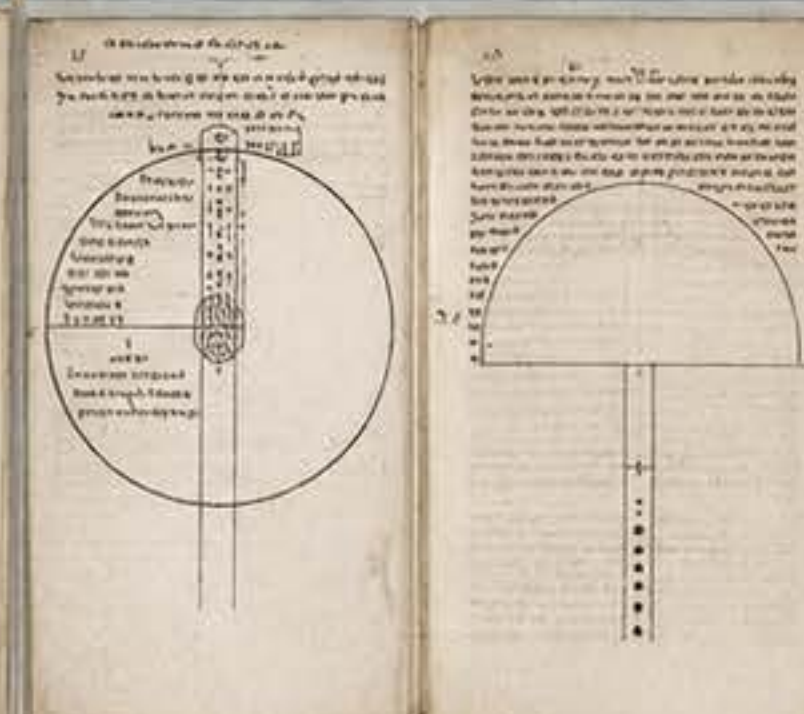
No

Simbólica / esquemática

Dejar espacio al texto en lugar de la imagen

6. DE LONZANO (3)

MS Heb. 7991°28, 10a y 86a (s. XVII)



Propone un nuevo esquema (pág. 10a) que permite ilustrar las *hitlabshuyot* y anota su interpretación (ej. la ubicación del ombligo de A"K). En la segunda versión (pág. 86a) representa sólo la mitad superior del círculo con el canal central y diez puntos huecos.

Representar transposiciones y defender interpretaciones

Alto (nuevo esquema + anotación)

Sí, interpretación extensa

Dinámica / sistemática

Herramienta para meditación y toma de posición cabalística



IDEA CENTRAL

Estos diagramas no explican la realidad: la activan. Su contemplación permite al adepto “dibujar en el corazón” el movimiento de la emanación, desde el Ein Sof hasta el mundo de la acción, y participar en su reparación.



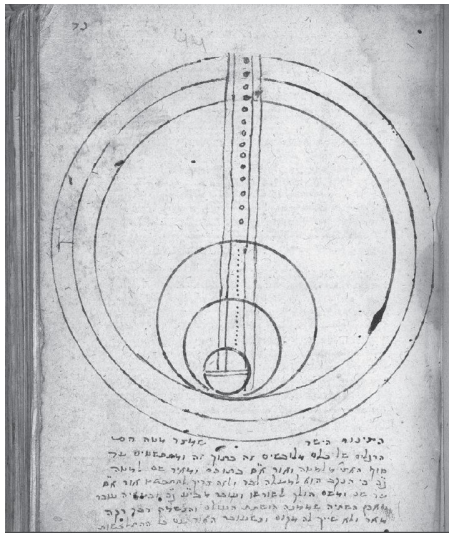
CLAVES DE LECTURA

- Cosmos y alma son espejos: las mismas estructuras se reflejan en ambos.
- Los diagramas superponen múltiples niveles (divino – cósmico – anímico).
- No buscan claridad lineal, sino resonancia contemplativa.
- Cada generación de cabalistas reinterpretó y transformó el esquema.



PARA TENER EN CUENTA

La ambigüedad no es un defecto: es una invitación a la contemplación activa. El diagrama es un campo de juego mental y espiritual, no un mapa mudo que se agota en una explicación única.



Comenzamos por lo que podemos ver: seis círculos concéntricos, dispuestos de manera asimétrica y con mayor peso visual en la parte inferior, son atravesados desde arriba por un canal tripartito. El amplio canal central está salpicado de pequeños círculos, puntos huecos de dos tamaños distintos. Tras atravesar los tres círculos exteriores, el canal es interceptado y dividido por los tres círculos interiores.

De estos trazos se constituyen una serie de zonas o espacios: seis entre los círculos, y un séptimo por encima y alrededor de ellos; el área del canal, cuya mitad inferior está dividida en tres secciones; y las cavidades de los puntos que llenan el canal. Treinta y cuatro de estos puntos ocupan el canal: dos en cada uno de los dos anillos exteriores, diez en el gran espacio del tercero, y veinte más pequeños debajo, divididos por el cuarto y quinto círculo en dos conjuntos de diez. En una curiosa asimetría inclinada hacia la izquierda, el círculo más interno revela un estrecho canal horizontal. El diagrama no contiene textos internos, inscripciones ni etiquetas.

Si es fundamental comenzar por aquello que podemos ver, no es menos crucial subrayar el error metodológico de asumir que los diagramas poseen un significado intrínseco que pueda inferirse únicamente a partir de sus formas. Los círculos concéntricos pueden significar literalmente cualquier cosa, y la única manera de saber qué significan en un caso específico es explorando los textos adyacentes y los contextos más amplios en los que aparecen.

Nuestro diagrama, por ejemplo, guarda un parecido sorprendente con otro aparecido en la obra *Harmonia macrocosmica* de Andreas Cellarius, publicada en 1661. Sin embargo, aunque todavía no hayamos interrogado la imagen luriánica, el lector puede estar seguro de que, a diferencia del diagrama de Cellarius, esta no representa los tamaños relativos de los cuerpos celestes. Los círculos



concéntricos asimétricos y “pesados” en la parte inferior de Cellarius representan cuerpos que van desde el diminuto Mercurio hasta el enorme sol. Y aquello que los atraviesa desde arriba es... un termómetro.

La semejanza formal, por impactante que resulte, es un indicador poco fiable de significado compartido, tal como ya hemos visto anteriormente.

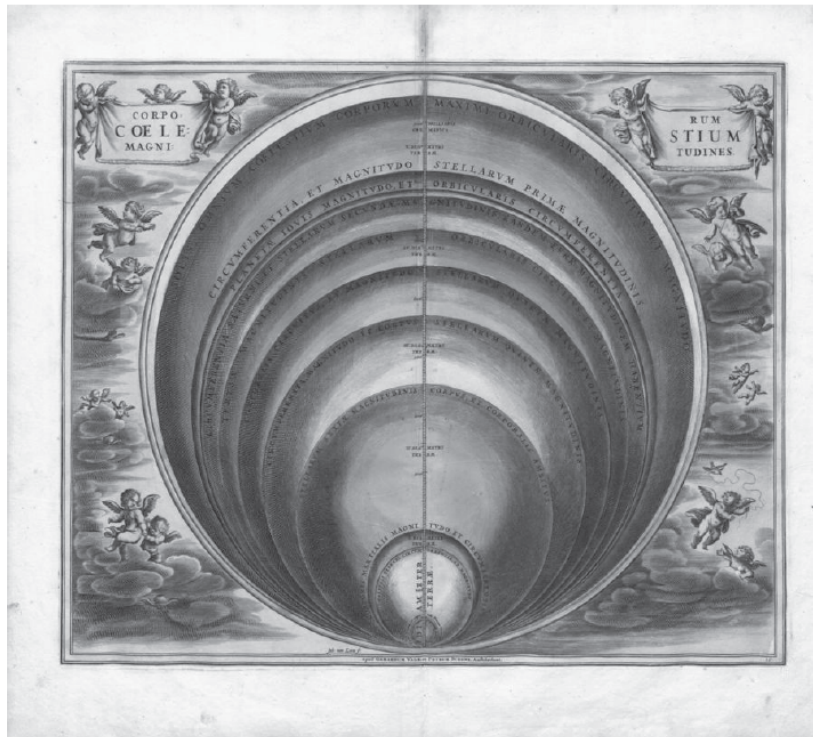


Figure 4. Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, plate 10.

Vale la pena insistir sobre este punto, pues constituye precisamente la debilidad del ensayo pionero de Michael Evans sobre los diagramas premodernos. Así, aunque los esquemas fueron apropiados por los cabalistas desde disciplinas como la filosofía natural y la astronomía, la semejanza entre diagramas cabalísticos y científicos no implica necesariamente una afinidad de significado.

¿Cuál es entonces el texto y el contexto de nuestra imagen? El diagrama está inserto en una breve enseñanza (*drush*) sobre Adam Kadmon (lit. “Hombre Primordial”), término que aquí designa el mundo más elevado y la primera expresión de la creación positiva —o, más precisamente, de la emanación— diferenciada del Infinito simple en sentido filosófico.

Adam Kadmón— es simultáneamente la primera creación y el locus mismo de esa creación. Se lo representa como una compleja jerarquía de luces que generan y penetran los niveles inferiores de la existencia. Sus luces reciben nombres



tomados de referencias verdaderamente diversas y eclécticas, extraídas de un amplio abanico de fuentes y revestidas de significados novedosos.

Entre ellas aparecen los cuatro elementos de la escritura hebrea: los signos de cantilación, las vocales, las coronas y las letras. También están las luces nombradas a partir de las ovejas del sueño de Jacob: “anilladas, moteadas y jaspeadas” (*‘akudim, nikudim u’brudim*; en la King James Version: *ringstraked, speckled, and grisled*).

Asimismo, encontramos las luces que fluyen desde los tres orificios principales del rostro —oídos, nariz y boca— a los cuales se añaden los ojos y la frente, así como los poros de la piel y el ombligo.

Los niveles inferiores son expresados como mundos: los cuatro mundos de Emanación (*Atsilut*), Creación (*Bri’ah*), Formación (*Yetsirah*) y Acción (*‘Asiyah*). Sin embargo, el interés aquí recae principalmente en el primero, el mundo de la Emanación. Estos niveles también son concebidos como “rostros” (*partsufim*), configuraciones de las sefirot posteriores a la ruptura cósmica primordial (*shevirat ha-kelim*), que median y atenúan progresivamente el flujo a medida que este desciende por la cadena emanativa.

La divinidad también se encuentra estratificada a través del Nombre, en forma de cuatro expansiones del Tetragrámaton, cada una con vocalización y numerología propias, correspondientes a esos cuatro mundos. Finalmente —al menos para los fines de esta exposición preliminar— se superponen

La tarea de Hayyim Vital no consistía simplemente en disponer estos diversos sistemas, sino también en explorar y explicar las correspondencias entre ellos. Así, una forma expandida del Tetragrámaton podía corresponder a un miembro particular de ADAM KADMÓN; a las sefirot concebidas como luces “anilladas”, “moteadas” o “jaspeadas”; a un elemento de la escritura; a un mundo; a un estrato del alma; y así sucesivamente.

Las luces de ADAM KADMÓN, sus fuentes y flujos, así como sus patrones de interacción —sus integraciones y correlaciones superpuestas— están gobernados por un dualismo general de carácter marcadamente geométrico: existen luces circulares y luces lineales.

Las luces circulares originarias asumieron esta forma al aproximarse a la convergencia con el umbral esférico del vacío posterior al *tsimtsum*. Los impulsos iniciales de la creación fueron anidando progresivamente esferas de luz primordial unas dentro de otras: esferas dentro de esferas. La más exterior, casi tocando el Infinito, era la más divina; la más interior, la más alejada de Él.



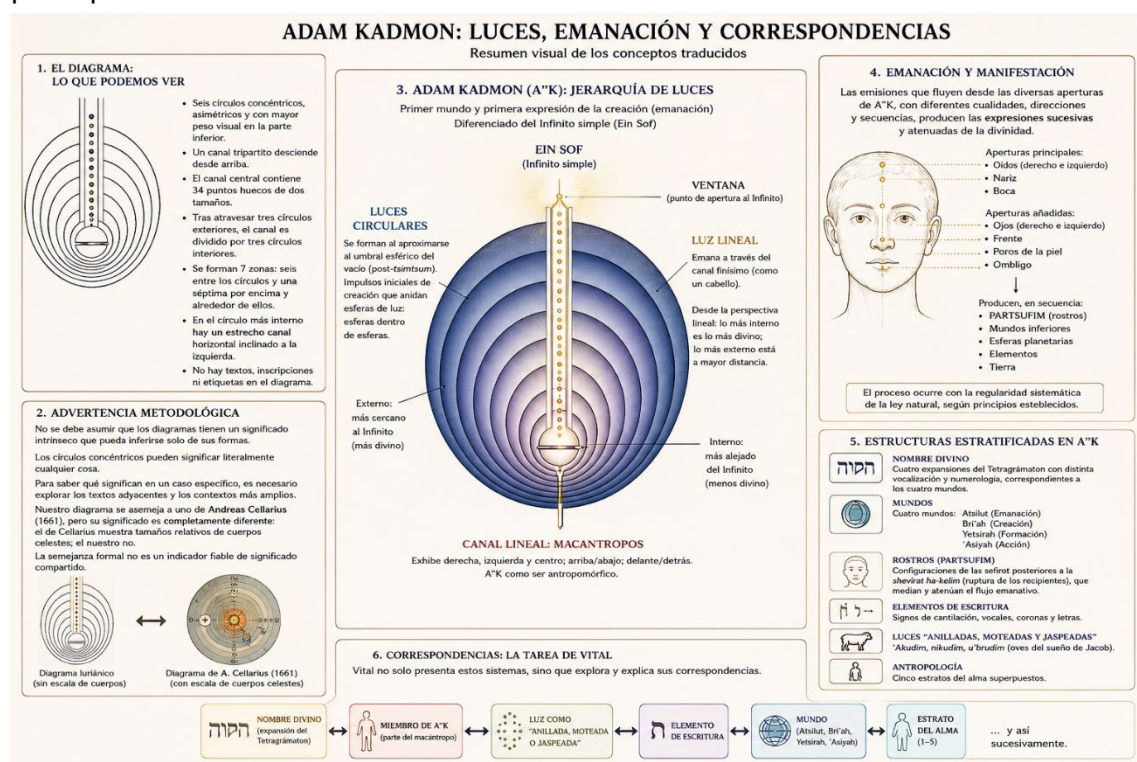
El punto en el que la esfera del vacío se abría hacia el Infinito para recibir su flujo —llamado la “ventana”— era también la parte superior o la “cabeza” del canal finísimo, semejante a un cabello, a través del cual resplandecía la emanación lineal.

La luz del Infinito fluyendo por este canal implicaba que, desde la perspectiva lineal, lo más interno era lo más divino, mientras que lo más externo quedaba a mayor distancia.

La emanación lineal es descrita antropomórficamente: ADAM KADMÓN como *macántropo*. En términos geométricos, el canal lineal exhibe ahora derecha, izquierda y centro, y por supuesto arriba/abajo y delante/detrás.

Las cualidades, direcciones y secuencias de las emisiones que brotan desde las distintas aperturas de ADAM KADMÓN dan origen a las sucesivas expresiones atenuadas de la divinidad: los *partsufim*, los mundos inferiores y, finalmente, las esferas planetarias, los elementos y la tierra.

El proceso avanza con la regularidad sistemática de una ley natural, conforme a principios establecidos.



¿Qué mejor manera de exponer las correspondencias estratificadas de estas redes que mediante un diagrama? Estas relaciones podrían haberse vuelto inmediatamente evidentes si hubieran sido presentadas en forma tabular, como ocurre a menudo en las ediciones impresas modernas. Sin embargo, Hayyim Vital no recurrió a un esquema clarificador de ese tipo, sino que eligió uno que probablemente confundía o incluso desconcertaba a su lector.

El impacto acumulativo de la narración —lo que hoy llamaríamos una “sobrecarga de información”— no debía ser suavizado mediante una infografía útil, sino desplegado como una especie de “marinado mental” destinado a preparar el trabajo posterior del contemplativo.

Incluso si Vital hubiese alineado todas las correspondencias en una tabla ordenada, el verdadero trabajo difícilmente se habría simplificado demasiado. Ni siquiera etiquetó las distintas partes de nuestro diagrama. Sin embargo, sería engañoso dar la impresión de que simplemente dejó el etiquetado en manos del lector.

El verdadero desafío —y el propósito de lo que podríamos llamar “pensar con el diagrama”— consistía en conducir al lector hacia una comprensión e incluso una participación en el dinamismo viviente y evolutivo de la Divinidad. Disponer los sistemas de relaciones constituye apenas el primer paso de Vital; estos cobran vida cuando la Divinidad comienza a animarse.

La discusión de Vital está dedicada principalmente a narrar la dinámica de ese despliegue emanativo en un proceso continuo y profundamente sensible a la actividad humana.

Más matemática que mítica, la discursividad luriánica es tan técnica que resiste toda popularización sencilla. Sin embargo, debemos examinar los textos que rodean nuestro diagrama para establecer su significado. Su mensaje general es que, sin importar cuán elevada sea una expresión de la divinidad —comenzando por ADAM KADMÓN y continuando a través de las configuraciones de los *partsufim*— cada una se extiende hasta la sefirá más baja, Reino (*Malkhut*), mediante una serie de transposiciones conocidas como “vestiduras” o “enclotamientos” (*hitlabshuyot*).

En estas transposiciones, una configuración superior se reviste dentro de otra inferior, de modo que los aspectos más bajos de la primera se alinean con los aspectos más altos de la segunda. Nuestro diagrama esboza visualmente esta secuencia arquetípica.

Sin embargo, permanecen varias preguntas: ¿podemos proporcionar las “etiquetas faltantes” basándonos en los textos circundantes? ¿Podemos comprender qué esperaba Vital que el lector obtuviera del diagrama, y de qué



manera? Responder a la primera cuestión nos colocará en posición de abordar la segunda.

Algunos elementos del diagrama pueden identificarse simplemente a partir de los principios generales invocados en la discusión. El círculo más externo —su propia circularidad— está determinado por la perfecta esfericidad del vacío surgido tras la retirada divina primordial (*tsimtsum*). El canal de la emanación lineal también es claramente visible.

Aunque sin referirse directamente al diagrama, varios pasajes poseen una notable especificidad locativa. Así, la emanación lineal es comparada con un hombre (*Adam*)...

“...con cabeza, brazos y piernas [...] extendiéndose de extremo a extremo; su cabeza comienza desde el canal a través del cual la luz del Ein Sof es atraída hacia la emanación en el vacío. Esta se prolonga en la [emanación] lineal hasta abajo y atraviesa todos los círculos a semejanza de una única columna [...]

Sin embargo, el [aspecto] lineal de este Hombre no se extiende hasta el fondo de todos los círculos [...] sino solamente hasta el comienzo de la parte inferior de los círculos del nefesh —el nivel más bajo del alma— de ‘Atik [la configuración suprema de los partsufim].

Esto significa que sus pies no se prolongan linealmente dentro de los círculos de ‘Atik que están por debajo de sus pies, aunque evidentemente sí atraviesa la parte superior de los círculos de ‘Atik.”

Las cabezas, brazos y piernas no aparecen en ninguna parte de nuestro diagrama y, de hecho, las representaciones antropomórficas de ADAM KADMÓN solo comenzarían a surgir en los círculos luriánicos hacia mediados del siglo XVII.

Lo que sí vemos es el canal que se extiende desde la abertura situada en la parte superior del círculo más externo hasta la base compartida por los cuatro círculos interiores. Los dos anillos que el canal no atraviesa serían, entonces, el “círculo de ‘Atik”, rodeado a su vez por el círculo de ADAM KADMÓN.

Ḥayyim Vital pasa luego a tratar las luces circulares que irradian desde los ojos de ADAM KADMÓN; estas reciben el nombre de nikudim, una expresión peculiar que evoca tanto el término de los puntos geométricos (nekudot) como el de las vocales hebreas (nikud).



Estos nikudim son las sefirot primordiales que emergieron dentro del canal lineal.

“Estos círculos de nikudim separan la luz envolvente de la luz interna dentro del [canal] lineal, en el secreto de la linealidad, junto con los recipientes de este Adam. Así, los círculos [concéntricos] rodean completamente los recipientes de este Adam.

La [luz] envolvente de la [emanación] lineal de este Adam rodea y circunda entonces estos círculos de nikudim. Dentro de estos círculos se encuentra la linealidad de los nikudim, del mismo modo que la linealidad de ADAM KADMÓN se encuentra dentro de sus círculos [concéntricos] [...]

[Estos nikudim emergen] desde Netsah, Hod, Yesod y desde la mitad de Tifer'et de este Adam hacia abajo...”

Este pasaje nos permite identificar los puntos dentro del canal central como *nikudim*, y comprender además que emergen desde la región media de ADAM KADMÓN. También podemos entender por qué algunos de esos puntos aparecen ahuecados: del mismo modo que el canal lineal rodeado por círculos, los puntos huecos representan las sefirot-recipientes que separaban la luz interna de la luz que las rodeaba dentro del canal de *yosher* (rectitud o linealidad).

Hayyim Vital explica luego que existen nueve de estos *nikudim*, consistentes en “las nueve vocales (*nekudot*), siendo estas cinco reyes y cuatro servidores, como es sabido. Las dos vocales superiores, *kamats* y *patah*, son [las sefirot] *keter* y *hokhmah*, que no murieron; las siete restantes murieron.”

Los nueve pueden dividirse, por tanto, en cinco y cuatro, o bien en dos y siete, evocando a los siete reyes que murieron según Génesis 36:31–39. Estos fueron reinterpretados en la cosmogonía luriánica como los recipientes quebrados, es decir, las siete sefirot primordiales inferiores.

Los puntos huecos de la mitad superior del diagrama representan así el estado previo a la ruptura. Sin embargo, al contarlos, surge un problema: nuestro diagrama no solo contiene una cantidad distinta de *nikudim*, sino que otras copias tempranas —incluida una realizada por el mismo escriba— presentan aún más diferencias respecto al texto adyacente.

Ha aparecido entonces la imposibilidad de correlacionar con precisión texto e imagen. Como veremos, aceptar esta disonancia será fundamental para comprender cómo debía interactuarse con el diagrama.



El diagrama y los textos de Vital que lo rodean más directamente fueron transmitidos exclusivamente en manuscritos —hasta la edición impresa de *Sefer ha-Drushim* de 1996— que incluían alguna versión de este mismo diagrama, testimoniando así su conexión intrínseca; constituyen una unidad integrada.

El texto inseparable de nuestro diagrama comienza anunciando las intenciones del autor:

“Y ahora, con gran brevedad, aclararé cómo los mundos se revisten unos en otros; comprende bien todo esto.”

El tema central de esta unidad son, por tanto, estas *hitlabshuyot* o “enclotamientos” / “vestiduras”:

“Sabe que... el Ein Sof se reviste en ADAM KADMÓN, el cual luego se reviste en ‘Atika Kadisha; y ‘Atika Kadisha se reviste en Arikh Anpin, conocido como Nada (*Ayin*). Y este es el orden del enclotamiento:

Hokhmah y *Binah* de Arikh son vestiduras de *Hesed* y *Gevurah* de ‘Atika Kadisha; y *Tif’eret* de Arikh Anpin es la vestidura de *Da‘at* de ‘Atika Kadisha.

Netsah, *Hod* y *Yesod* de ADAM KADMÓN son las vestiduras de *Hesed*, *Gevurah* y *Tif’eret* de Arikh Anpin.

Hesed y *Gevurah* de Arikh Anpin visten a Aba e Ima; *Tif’eret* de Arikh Anpin se reviste en Ze’ir; y *Yesod* y *Malkhut* —que son *Yesod* y ‘*Atarah* de Arikh Anpin— se revisten en la Nukba de Ze’ir...”

Luego continúa enumerando los círculos:

“ADAM KADMÓN: diez envolventes, diez círculos.

Diez círculos de ‘Atik hasta *Malkhut*.

Hasta aquí, el ombligo de ADAM KADMÓN.

Diez círculos [de Arikh Anpin] hasta *Malkhut*.

Diez círculos de Aba hasta *Malkhut*.

Diez círculos de Ima hasta *Malkhut*.

Diez círculos de Ze’ir hasta *Malkhut*.

Hasta aquí, los pies de Aba, Ima y Ze’ir.

Diez círculos de Nukba hasta *Malkhut*.

Hasta aquí, el torso de Ze’ir.”

Sabiendo ahora que nuestro diagrama es una visualización esquemática de este proceso, podemos intentar añadir algunas “etiquetas” ausentes. La página en blanco sobre la que está inscrito el diagrama corresponde al *Ein Sof*. Las zonas internas del diagrama corresponden a ADAM KADMÓN y a los *partsufim*.



Sin embargo, componentes fundamentales del sistema no están representados gráficamente. Las sefirot internas de cada *partsuf*, que gobiernan las alineaciones de las transposiciones, no aparecen en ninguna parte. Tampoco vemos los diez círculos de cada uno de los *partsufim*.

Esta segunda sección sí proporciona, no obstante, posiciones relativas para los distintos *partsufim*. Aun así, asignarlos a las distintas zonas del diagrama sigue siendo problemático.

En términos simples: vemos seis zonas delimitadas por seis círculos, y estas deberían corresponder a seis *partsufim*. Pero el texto nos da posiciones para ADAM KADMÓN, ‘Atik, Arikh, Aba, Ima, Ze’ir y Nukba.

Si realmente existen posiciones fijas para los *partsufim* dentro del diagrama, la mejor hipótesis del autor es que las dos bandas más externas correspondan a ADAM KADMÓN y ‘Atik, seguidas por la gran zona superior de Arikh. Quizás Aba e Ima compartan el primero de los tres círculos más pequeños, conteniendo respectivamente a Ze’ir y Nukba.

El ombligo de ADAM KADMÓN podría entonces alinearse con la parte superior de Arikh, una interpretación que puede leerse en el texto, aunque de ningún modo resulta evidente por sí misma.

Vital no ha hecho sencilla la tarea de correlacionar texto y diagrama.

Ḥayyim Vital alcanza su punto más lacónico en las frases fragmentarias que preceden inmediatamente a nuestro diagrama. En estas líneas simplemente enumera las correspondencias entre ADAM KADMÓN, los mundos y los cinco estratos del alma —humana no menos que divina—.

ADAM KADMÓN abraza y penetra todos los niveles de la realidad, fusionando antropología y cosmología. Esta fusión, sugierirá el autor, constituye la base teórica para la identificación entre el contemplativo y el objeto de contemplación, identificación que resulta clave para la ejecución práctica del diagrama.

La lógica interna de las transposiciones de un nivel a otro es indiscutible, pero también lo es la complejidad arcana —incluso confusa— del sistema. ¡Si tan solo Vital hubiera hecho este diagrama más detallado y añadido algunas etiquetas!

Pero Vital no dibujó este diagrama para clarificar las ideas de su texto, como sí hizo en el caso de *‘igulim ve-yosher*. En sus últimas palabras antes de presentar el diagrama, le dice al lector algo completamente distinto: la imagen misma generará el entendimiento necesario.

“Y ahora”, escribe, “dibujaré para ti un círculo; a partir de él comprenderás aquello que necesitas comprender.”



Inmediatamente después del diagrama, el texto continúa con la única referencia directa a un elemento gráfico específico en toda su discusión:

“El canal recto en la parte inferior son los pies de todos, revestidos unos dentro de otros, expandiéndose hasta el final de la emanación inferior; y la luz del Ein Sof está dentro de ellos e ilumina también allí abajo, pues la abertura existe solamente arriba.”

El canal recto horizontal es inmediatamente reconocible en el diagrama del MS Jerusalem Hillel 572, en el círculo más interno que parece una lupa suspendida sobre el límite inferior de los *partsufim*.

Dado que existe una referencia directa a un elemento diagramático, podríamos asumir que los copistas se habrían asegurado de incluirlo. Sin embargo, ocurre exactamente lo contrario. El MS 572 es el único manuscrito que presenta esta característica; incluso el MS Bar-Ilan 1068 —copiado en el mismo período, por el mismo escriba, y que contiene la misma referencia textual al canal horizontal— no lo incluye.

¿Por qué?

Hemos visto repetidamente la dificultad de correlacionar texto e imagen con seguridad, y mucho menos con precisión. Cada elemento del diagrama seguramente significa algo dentro de la enseñanza de Vital, pero en muchos casos el significante permanece incierto.

Además, los propios copistas cabalistas expertos modificaron el diagrama, descartando de hecho la posibilidad de establecer correlaciones estrictas con el texto. Y por si esto no fuera suficiente, estamos ante un texto que despliega una lluvia torrencial de sistemas paralelos dinámicos, con referencias simultáneamente cuasi pitagóricas y cuasi bíblicas.

Si uno quisiera diagramar plenamente todo eso, un simple círculo no bastaría. Y, sin embargo, un círculo es precisamente lo que Vital dibujó.

¿Cuál es entonces la implicación de esta disparidad incontrovertible entre texto e imagen? ¿Qué significa que el texto sea incapaz de explicar completamente la imagen o de dar cuenta de ella?

El texto es indispensable, pero rara vez susceptible de una correlación inequívoca con la imagen. Vital era perfectamente capaz de realizar diagramas extremadamente detallados y meticulosamente etiquetados, como sabemos por los manuscritos de *Mavo She'arim*.



Jacob Zemah, quien estudió con Samuel Vital —hijo de Ḥayyim Vital—, los copió fielmente junto con sus propios esfuerzos diagramáticos, distinguiéndolos cuidadosamente.

La austeridad de nuestra imagen parece, entonces, haber sido deliberada. Pero aun si lo fue, Vital nunca explicó por qué.

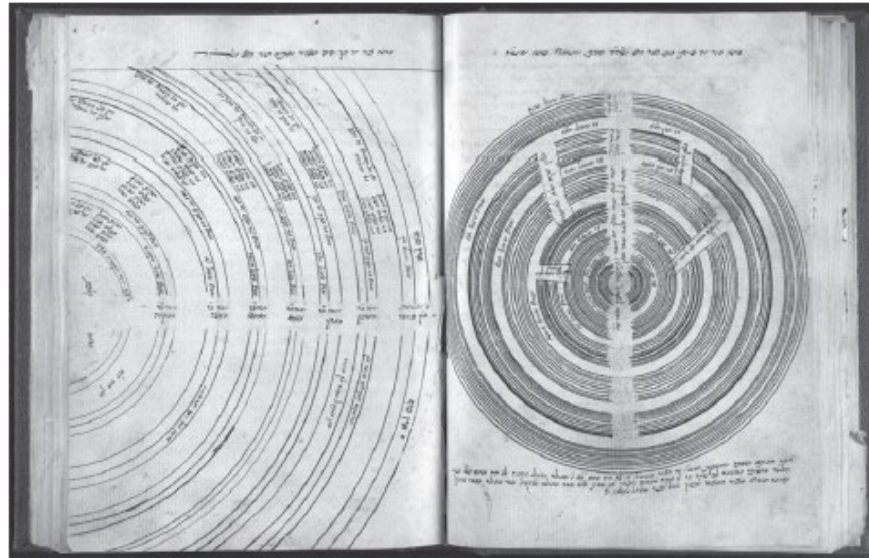


Figure 7. The National Library of Israel, Jerusalem, Israel, Ms. Heb. 8815°28, 49b–50a.

A mi entender, el texto detallado estaba destinado a proporcionar al estudiante un trasfondo rico para la contemplación exigida por Ḥayyim Vital. El texto no puede atomizarse en simples etiquetas destinadas a ser inscritas sobre un “mapa mudo”.

Un “mapa mudo” obliga al estudiante a encontrar un lugar para cada elemento de su lista; el mapa es estático. En nuestro diagrama, en cambio, no existe un lugar evidente para muchos de los elementos que deseáramos etiquetar, y la propia imagen es inestable, capturando distintos estados dentro de un único glifo.

Más que verlo como un “mapa mudo”, el autor propone entender nuestro diagrama como un marco flexible dentro del cual el contemplativo debía operar: un campo de juego mental y espiritual. El texto proporciona vocabulario y gramática, pero el diagrama exige que uno comience a conversar.

Debe ponerse en movimiento, animarse como una sucesión de imágenes cosmogónicas entrelazadas. La animación del diagrama en el ojo interior del



contemplativo recrea el movimiento desde el Infinito hacia el vacío y dentro de él, la ruptura de las luces y su posterior restitución. El autor promete volver más adelante sobre este compromiso performativo con el diagrama.

Teniendo presente esta hipótesis, resulta interesante comparar los manuscritos que contienen los textos resumidos hasta ahora junto con alguna forma de nuestro diagrama. Ya hemos visto que incluso en una cuestión aparentemente clara —como el canal horizontal mencionado en el texto adyacente— un cabalista trabajando prácticamente en el entorno inmediato de Vital lo omitió en una de las dos copias que realizó, supuestamente tomadas del autógrafo de Vital.

Y en efecto, si esta hipótesis es correcta, tal imprecisión no habría sido motivo de preocupación, porque el diagrama no requería precisión absoluta para proporcionar un marco para la especulación contemplativa.

El hecho de que nuestro diagrama aparezca únicamente en manuscritos raros e inéditos copiados por destacados cabalistas —quienes además consideraron apropiado modificarlo libremente— también es significativo. Evidentemente, pensaban que hacerlo era legítimo y quizá incluso deseable.

Dicho esto, la historia de recepción de este diagrama muestra que no todos los cabalistas compartieron esta comprensión.

Existieron, de hecho, cabalistas que esperaban que este diagrama funcionara como un verdadero “mapa mudo”. Para ellos, modificar algunos detalles no era suficiente. Había dos opciones: reemplazarlo por un diagrama mucho más detallado y abundantemente inscrito, o borrarlo —al menos en parte—.

Ambos enfoques fueron adoptados por Menachem de Lonzano en manuscritos copiados por él mismo.

De Lonzano fue contemporáneo de Vital y conocido como un erudito cabalista especializado en la *masorah* bíblica y en la literatura midráshica. Pensador independiente, no dudó en criticar a Vital, pese a su enorme interés por la Cábala luriánica desde sus comienzos.

De Lonzano nunca copió el diagrama de la misma manera dos veces. Consideraba que su tarea consistía en mejorarlo, y realizó repetidos esfuerzos en ese sentido. En el manuscrito MS Columbia X 893 K 11 encontramos un intento suyo de reemplazarlo por un diagrama anotado que incorporaba elementos gráficos únicos.

El texto había señalado que cada *partsuf* estaba dividido en dos; en consecuencia, de Lonzano trazó una línea horizontal en cada uno de sus *partsufim*. Pero finalmente el crítico quedó insatisfecho incluso con su propia versión y anotó, en un comentario hoy apenas visible sobre el perímetro del círculo exterior:



“Todo esto debo rehacerlo desde cero.”

Más adelante, en el mismo manuscrito, de Lonzano copió una versión ligeramente diferente del texto; esta también incluía alguna forma del diagrama. Allí, sin embargo, simplemente dibujó el perímetro del círculo y dejó completamente vacío su interior.

Un segundo intento de “corregir” el diagrama aparecería más tarde en otro manuscrito conservado como NLI MS Heb. 287991. Allí también encontramos dos versiones del texto y dos nuevas oportunidades para presentar una versión del diagrama.

En una página dedicada exclusivamente a ello, de Lonzano ofreció un enfoque esquemático completamente nuevo, ahora capaz de ilustrar las transposiciones de las *hitlabshuyot*. Este nuevo diagrama le permitió representar más detalles, y además se permitió anotar la página con su propia interpretación de la enseñanza de Vital, tomando posición, por ejemplo, respecto de la discutida ubicación del ombligo de ADAM KADMÓN.

En este manuscrito, al igual que en el testimonio previo de Columbia, el segundo diagrama era minimalista. Esta vez, sin embargo, de Lonzano dibujó únicamente la mitad superior del círculo, cuyo arco era interrumpido por un canal descendente centrado. Dentro del canal trazó diez puntos huecos.

La sugerencia gráfica de de Lonzano bastaba para enfatizar aquello que consideraba esencial: quedaba establecida la discutida ubicación del surgimiento de los *nikudim*.

A diferencia del círculo vacío del MS Columbia X 803 K11, aquí de Lonzano utilizó el espacio restante para escribir texto. Quizá esto constituyera una suerte de compromiso entre su deseo de respetar el diagrama de Vital y su deseo de no desperdiciar papel.

De Lonzano compartía una opinión completamente comprensible y muy extendida: los diagramas debían servir para clarificar los textos. Y cuando no lograban hacerlo, debían ser corregidos o eliminados.



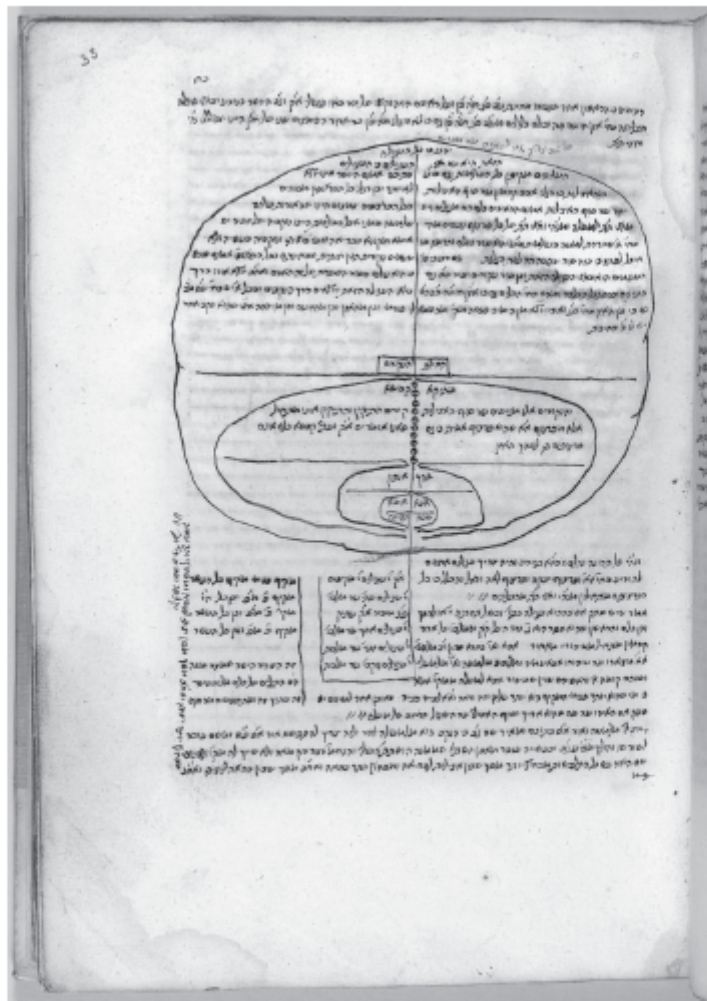


Figure 8. Rare Book and Manuscript Library at Columbia University MS X893 K11, 28a.

Después de la exposición ricamente detallada, multicapa y evolutiva del cosmos-divinidad primordial, Ḥayyim Vital dibujó un círculo. Y les dijo a sus lectores que ese círculo les permitiría comprender aquello que necesitaban comprender. El texto, implícitamente, no podía proporcionar el cuadro completo. ¿Y cómo podría hacerlo?

En otro lugar, al introducir ADAM KADMÓN, Vital escribe:

“Debes saber que dentro de esta Emanación existen mundos infinitos [...] pero podemos comenzar aclarando un elemento que incluye toda la realidad de este espacio del cual emergen todos los mundos [...] y esta es la realidad del primordial ADAM KADMÓN.”



La realidad que debía comprenderse era un tema infinito e inagotable de variaciones y modulaciones. ADAM KADMÓN era su metonimia fractal: un prisma a través del cual ese todo inabarcable podía refractarse.

Por supuesto, mucho podía sugerirse mediante el texto, especialmente gracias a las eficaces estrategias discursivas de Vital. Pero, al final del día, es mejor mirar a través del caleidoscopio que describirlo.

Esta transición de un modo de comunicar esta realidad infinita a otro implicaba algo más que detalles faltantes: suponía un cambio en la orientación del lector. Al exigirle comprender a partir de la imagen, Vital le estaba pidiendo que hiciera algo con ella.

Para reiterarlo: Vital no tenía ningún problema en elaborar diagramas al servicio de sus textos, fueran simples o complejos. Pero su apreciación del potencial de la imagen diagramática no terminaba allí. En nuestro caso de estudio, encontramos a Vital interesado no tanto en la visualización del conocimiento como en la visualización como conocimiento.

El término clave en este sentido es la raíz hebrea z-y-r, que Vital utiliza con el sentido de “dibujar” al introducir el diagrama. En otros lugares emplea el infinitivo de esta raíz para referirse a “dar forma al feto” (*Sefer ha-Drushim* 21b, 106a, 121b) y también como sinónimo del verbo “crear” (*Sefer ha-Drushim* 67b). Este último sentido era precisamente el utilizado por los sabios rabínicos clásicos al imaginar a Dios como arquitecto del mundo.

En un pasaje que trata gran parte del mismo material discutido aquí, encontramos el uso más relevante: Vital le dice a su lector que, visualizando cuatro casas apiladas una sobre otra, comprenderá los cuatro mundos. “Dibujar la cosa en tu corazón” es la traducción literal de este llamado a visualizar (*Sefer ha-Drushim* 177a).

Sin emplear la palabra explícitamente, Vital estaba pidiéndole a su lector que imaginara. Y la imaginación era concebida, ante todo, como una actividad que operaba mediante imágenes evocadas en el ojo interior de la mente.

En sus “escritos luriánicos”, Vital rara vez escribió de forma explícita sobre el papel de la imaginación en la comprensión y acción sobre los mundos superiores. Sin embargo, en *Sha'are Kedushah* (“Puertas de Santidad”), la imaginación aparece como elemento central de este proceso:

“La cuestión del despojarse de la materialidad (*hitpashtut*) consiste en despojarse completamente de los pensamientos y dejar de utilizar la facultad imaginativa — es decir, la facultad derivada del alma vital elemental— para imaginar, pensar o



reflexionar sobre cualquier cosa relacionada con este mundo, como si el alma hubiese abandonado el cuerpo.

Entonces la facultad imaginativa utilizará la mente para imaginar y dibujar (*ledamot u-letsayer*) como si ascendiera hacia la raíz de su alma en los mundos superiores, de uno a otro, hasta que la imagen de su imaginación (*tsiyur dimyono*) alcance su fuente suprema.

Allí grabará imágenes de todas las luces en su mente, como si estuvieran dibujadas, y las verá con el poder de su imaginación, que puede representar en la mente cosas de este mundo que no ve realmente, como es sabido en la filosofía natural (*hokhmat ha-teva*).

Entonces deberá pensar e intentar recibir luz de las diez sefirot desde el punto al que está unida la raíz de su alma. Y deberá proponerse elevar las diez sefirot, una hacia la otra, hasta el Ein Sof, y luego atraer hacia ellas iluminación desde allí hasta abajo, hasta su extremo final.

Cuando hace descender la luz hacia ellas, estas se regocijan y brillan con la luz que él atrajo hacia la raíz de su alma unida a ellas, según la porción que le corresponde.

Y deberá proponerse hacer descender esa abundancia de nivel en nivel hasta que la luz y el influjo alcancen el alma intelectual (*nafsho ha-sikhlit*) en su cuerpo, y desde allí su alma vital y su imaginación.

Allí estas cosas serán dibujadas en una imagen física dentro de su facultad imaginativa, y él las comprenderá como si verdaderamente las hubiese visto con sus propios ojos.”

Algo muy semejante a este ejercicio es casi con certeza aquello que Vital esperaba que su lector realizara, utilizando el diagrama como marco operativo.

Las obras medievales y de la temprana modernidad rara vez compartían instrucciones explícitas sobre cómo debían utilizarse sus diagramas. La exigencia aparentemente autoevidente de Vital —usar el diagrama para generar una comprensión distinta de la que el texto por sí solo podía ofrecer— colocaba sobre el lector la carga de descubrir cómo debía llevarse a cabo ese acto.

Mary Carruthers, por ejemplo, ha mostrado que ciertas inscripciones medievales sobre alas cruzadas de figuras angélicas solo se volvían inteligibles cuando el observador las “descruzaba” mentalmente en el ojo interior. Esa manipulación era un prerrequisito para posteriores actividades creativas con las figuras, pero permanecía sin explicación explícita: “quien entiende, entenderá” (*ha-mevin yavin*).



¿Qué clase de manipulaciones exigía nuestro diagrama?

Recordemos que el diagrama es una visualización de estructuras-en-proceso. En él se yuxtaponen momentos sucesivos, tanto anteriores como posteriores a la “ruptura de los recipientes”.

Si estas imágenes simultáneas del “antes” y el “después” sugieren la necesidad de pensar temporalmente con el diagrama, las estructuras simples de círculos y líneas no son menos evocadoras. Los círculos evocan su propio origen, como ondulaciones sobre el agua. Las líneas también cuentan una historia: la de luces fluyendo en una corriente cosmogónica.

Más ampliamente, el diagrama entero está dedicado al mapeo espacio-temporal de las *hitlabshuyot* —los “enclotamientos” o transposiciones estructurales— que simultáneamente producen y gobiernan la creación de arriba hacia abajo.

Y aunque internamente carezca de texto, las estructuras delineadas en el diagrama están saturadas de asociaciones con el contenido de los textos circundantes. La ambigüedad o incertidumbre de las correlaciones invita precisamente a la superposición especulativa y a nuevas correlaciones

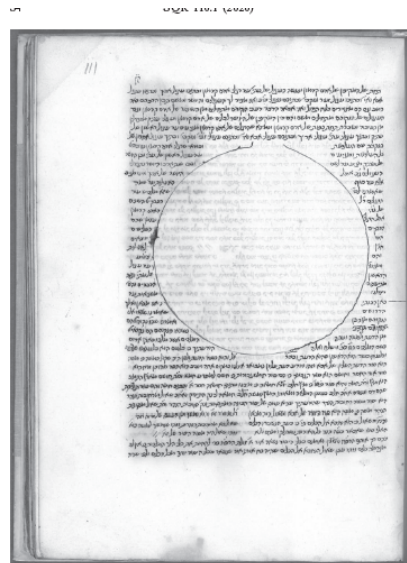


Figure 9. Rare Book and Manuscript Library at Columbia University MS X893 K11, 150a.

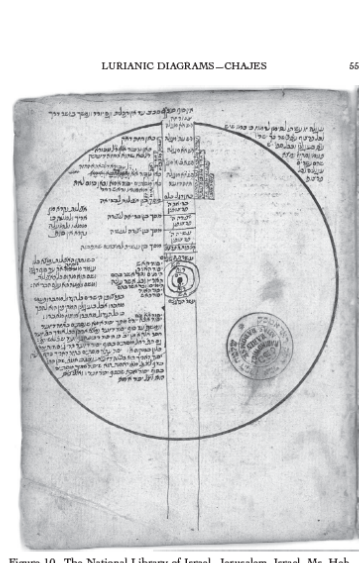


Figure 10. The National Library of Israel, Jerusalem, Israel, Ms. Heb. 7991/28, 10a.

contem

plativos.



Figure 11. The National Library of Israel, Jerusalem, Israel, Ms. Heb. 7991/28, 86a.



Después de la exposición ricamente detallada, multicapa y evolutiva del cosmos-divinidad primordial, Ḥayyim Vital dibujó un círculo. Y les dijo a sus lectores que ese círculo les permitiría comprender aquello que necesitaban comprender. El texto, implícitamente, no podía proporcionar el cuadro completo. ¿Y cómo podría hacerlo?

En otro lugar, al introducir ADAM KADMÓN, Vital escribe:

“Debes saber que dentro de esta Emanación existen mundos infinitos [...] pero podemos comenzar aclarando un elemento que incluye toda la realidad de este espacio del cual emergen todos los mundos [...] y esta es la realidad del primordial ADAM KADMÓN.”

La realidad que debía comprenderse era un tema infinito e inagotable de variaciones y modulaciones. ADAM KADMÓN era su metonimia fractal: un prisma a través del cual ese todo inabarcable podía refractarse.

Mucho podía sugerirse, desde luego, mediante el texto, especialmente gracias a las eficaces estrategias discursivas de Vital. Pero, al final del día, es mejor mirar a través del caleidoscopio que describirlo.

Esta transición de un modo de comunicar esta realidad infinita hacia otro no implicaba simplemente detalles ausentes, sino un cambio en la orientación misma del lector. Al exigirle comprender a partir de la imagen, Vital le estaba pidiendo que hiciera algo con ella.

Para reiterarlo: Vital no tenía ninguna objeción a elaborar diagramas al servicio de sus textos, fueran simples o complejos. Pero su apreciación del potencial de la imagen diagramática no terminaba allí. En este caso encontramos a Vital interesado no tanto en la visualización del conocimiento, sino en la visualización como conocimiento.

El término clave en este sentido es la raíz hebrea z-y-r, que Vital utiliza con el sentido de “dibujar” al introducir el diagrama. En otros lugares emplea el infinitivo de esta raíz para referirse a “dar forma al feto” y también como sinónimo del verbo “crear”. Este último sentido era precisamente el utilizado por los sabios rabínicos clásicos al imaginar a Dios como arquitecto del mundo.

En un pasaje que trata gran parte del mismo material discutido aquí, encontramos el uso más relevante: Vital le dice a su lector que, visualizando cuatro casas apiladas una sobre otra, comprenderá los cuatro mundos. “Dibujar la cosa en tu corazón” es la traducción literal de este llamado a visualizar.

Sin emplear explícitamente la palabra, Vital estaba pidiéndole a su lector que imaginara. Y la imaginación era concebida, ante todo, como una actividad que operaba mediante imágenes evocadas en el ojo interior de la mente.



En sus escritos luriánicos, Vital rara vez habló de forma explícita sobre el papel de la imaginación en la comprensión y acción sobre los mundos superiores. Sin embargo, en *Sha'are Kedushah* (“Puertas de Santidad”), la imaginación aparece como elemento central del proceso:

“La cuestión del despojarse de la materialidad (*hitpashtut*) consiste en despojarse completamente de los pensamientos y dejar de utilizar la facultad imaginativa [...] Entonces la facultad imaginativa utilizará la mente para imaginar y dibujar (*ledamot u-letsayer*) como si ascendiera hacia la raíz de su alma en los mundos superiores [...] Allí grabará imágenes de todas las luces en su mente, como si estuvieran dibujadas [...] y las comprenderá como si verdaderamente las hubiese visto con sus propios ojos.”

Algo semejante a este ejercicio es casi con certeza lo que Vital esperaba que realizara su lector, utilizando el diagrama como marco operativo.

Las obras medievales y de la temprana modernidad rara vez ofrecían instrucciones explícitas sobre cómo debían utilizarse sus diagramas. La exigencia aparentemente autoevidente de Vital —usar el diagrama para generar una comprensión distinta de la que el texto solo podía ofrecer— colocaba sobre el lector la responsabilidad de descubrir cómo debía ejecutarse ese acto.

¿Qué tipo de manipulaciones exigía nuestro diagrama?

Recordemos que el diagrama es una visualización de estructuras-en-proceso. En él se juxtaponen momentos sucesivos, tanto anteriores como posteriores a la ruptura de los recipientes. Si estas imágenes simultáneas del “antes” y el “después” sugieren la necesidad de pensar temporalmente con el diagrama, las simples estructuras de círculos y líneas no son menos evocadoras.

Los círculos evocan su propio origen, como ondas expandiéndose sobre la superficie de un estanque. Las líneas también cuentan una historia: la de luces precipitándose en una corriente cosmogónica. Más ampliamente, el diagrama entero está dedicado al mapeo espacio-temporal de las *hitlabshuyot*, esas transposiciones estructurales que simultáneamente producen y gobiernan la creación desde lo más alto hasta lo más bajo.

Y aunque el diagrama carezca internamente de texto, sus estructuras están saturadas de asociaciones provenientes de los textos que lo rodean. La ambigüedad y la incertidumbre de las correlaciones invitan precisamente a nuevas capas especulativas y nuevas asociaciones contemplativas.

En un nivel aún más básico, trabajar con el diagrama exigía visualización imaginativa. Fundamentalmente, los círculos y líneas bidimensionales debían ser



contemplados como esferas y canales tridimensionales. Surge aquí también la cuestión de los límites mismos de la representación diagramática.

Un motivo recurrente en estas descripciones luriánicas de la emanación circular-lineal son sus propiedades inversas: en la dimensión circular —en realidad esférica— lo exterior es “más alto”, es decir, más cercano a lo divino, mientras que en la dimensión lineal lo interior es lo “más alto”.

Si esta paradoja ya era difícil de visualizar, aún más arduo resultaba establecer el punto exacto de contacto entre ambos modos, el circular y el lineal. ¿Cómo se articulaban entre sí? El propio Vital confesó no estar seguro:

“Y tengo otra duda [...] respecto de los círculos de ADAM KADMÓN y su canal lineal. Mi maestro [Luria] no me aclaró cómo se conectan.”

Ni siquiera la certeza habría bastado necesariamente para superar la dificultad de visualizar —y mucho menos diagramar— estas relaciones. Tal vez Vital esperaba que sus lectores utilizaran los contornos austeros del diagrama para explorar por sí mismos esas posibilidades.

Los ambiciosos esfuerzos de un cabalista-artista del siglo XVIII en Ámsterdam por establecer esas conexiones dentro de un único *ilan* quizá no lograron resolver del todo la incertidumbre, pero sí testimonian la magnitud del desafío.

Pensar en los límites de la representación diagramática conduce además a otra pregunta: ¿qué estamos viendo exactamente cuando observamos este —o cualquier— diagrama cabalístico? ¿Cuál es la perspectiva implícita? ¿Y hasta qué punto debe esa perspectiva orientar la contemplación y el “pensar con” el diagrama?

Los cabalistas clásicos se preguntaban si la derecha y la izquierda del árbol sefirotico correspondían a la derecha e izquierda de Dios o a las del observador. Otra cuestión posible es si el diagrama presenta una vista frontal o una vista superior; es decir, si representa su objeto desde el costado o desde arriba.

El clásico árbol sefirotico arbóreo presenta claramente una vista frontal. Los círculos concéntricos, en cambio, parecen más cercanos a una vista superior. Una analogía más adecuada quizá sería pensar en madera cortada verticalmente frente a los anillos horizontales de un tronco.

Y sin embargo, tanto nuestro diagrama como el de *‘igulim ve-yosher* parecen intentar mostrar ambas perspectivas simultáneamente. De hecho, Jacob Zemah comentó que el propio diagrama simple de *‘igulim ve-yosher* constituía evidencia de la simultaneidad de las emanaciones circulares y lineales.



Y esto conduce al punto final del autor: el diagrama como imagen epistémica. Entendido en términos de la *episteme* foucaultiana de la temprana modernidad, el diagrama debía ser realizado mediante identificación: cosmos era anthropos.

Significativamente, el texto cercano al diagrama correlaciona los grados del alma con los mundos mapeados en esos círculos y líneas. Conocer a partir de este diagrama, tal como Vital exige de su lector, requiere algo muy distinto del simple dominio textual. Se trata de un conocimiento performativo.

Ese conocimiento performativo es precisamente aquello que el adepto necesita comprender; es aquello que la imagen ofrece más allá del texto. El “pensar con” el diagrama, activo e imaginativo, involucraba al contemplativo en el propio dinamismo de la creación.

Recordemos que el diagrama representa la realidad cosmogónica tanto antes como después de la ruptura de los recipientes: desde el caos (*tohu*) hasta la reparación (*tikun*). Siguiendo esa trayectoria, el contemplativo participaba y contribuía a la reparación misma de la Divinidad.

Y así como Vital era generalmente reservado respecto al uso explícito de la imaginación en esta labor, también rara vez exponía abiertamente su meta última: la adhesión a lo divino (*devekut be-ma'atsil*). La imagen era una invitación a perseguir esa adhesión: un conocimiento más allá de las palabras.

El conocimiento no es información. Los textos que releemos una y otra vez no son “informativos”. Como cantó alguna vez Elvis Costello: “Las noticias de ayer son el papel para envolver pescado y papas de mañana.”

Vital invitaba a su lector a comprender mediante exploración imaginal. Y aunque nuestro diagrama estuviera inscrito sobre una simple página de códice, los cabalistas —antes y después de Vital— consideraban el rollo de pergamino como el medio ideal para un *ilan*. Al hacerlo, lo asociaban implícitamente con los únicos otros rollos de uso regular entre los judíos medievales y modernos tempranos: los rollos de la Torá y Ester, los *tefilín* y las *mezuzot*. Todos ellos eran utilizados ritualmente; todos eran performativos; todos, en cierto sentido, inagotables.

Gran parte de la historia posterior del diagramado luriánico podría escribirse como epílogo y expansión de este modesto boceto de Vital. En la primera mitad del siglo XVII, Jacob Zemah y su discípulo Meir Poppers intentaron diagramas mucho más ambiciosos de las *hitlabshuyot*. Sus esfuerzos produjeron los primeros grandes rollos cabalísticos desde los pergaminos italianos del Renacimiento temprano, convirtiéndose en los bloques fundamentales de composiciones aún más extensas.



Al hacerlo, expandieron el repertorio de imágenes mediante las cuales los adeptos podían recordar, analizar, organizar, improvisar y visualizar esta compleja tradición. Y como recordó incansablemente Mary Carruthers, estas imágenes no eran meros depósitos de conocimiento, sino auténticos motores de producción de nuevo conocimiento.

Performar, ejecutar, activar un diagrama significaba participar en el potencial de recombinación creativa y, sin duda también, de malentendido creativo.

Pese a toda su variedad y complejidad, los diagramas luriánicos preservan, presentan y producen un conocimiento basado en la identificación entre cosmos y anthropos.

Hacia el año 200 e.c., Rabí enseñó:

“Mira tres cosas y evitarás el pecado: sabe qué hay sobre ti: un ojo que ve, un oído que escucha y todos tus actos inscritos en un libro.”

Catorce siglos más tarde, en un lugar no muy lejano aunque perteneciente a otro mundo, Isaac Luria enseñaría su propia versión:

“Tres cosas debe poseer el hombre: debe conocer y recibir de aquello que está por encima de él; debe conocerse a sí mismo; y debe dar a aquello que está por debajo de él.”

El diagrama de Vital era una herramienta epistemológica orientada precisamente hacia ese telos: reflejar y refractar el conocimiento de Dios y del sí mismo, modelando un ideal de existencia situado en el nexo mismo del flujo nutritivo de la creación, recibiendo y dando al mismo tiempo.

