



Estudios de Asia y África
ISSN: 0185-0164
reaa@colmex.mx
El Colegio de México, A.C.
México

Preciado Solís, Benjamín
Cadáveres y cementerios en la iconografía tántrica
Estudios de Asia y África, vol. XXXV, núm. 2, mayo-agosto, 2000, pp. 191-219
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58635201>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CADÁVERES Y CEMENTERIOS EN LA ICONOGRAFÍA TÁNTRICA

BENJAMÍN PRECIADO SOLÍS

El Colegio de México

LA PRIMERA VEZ QUE ESTUVE FRENTE a una pintura tibetana, hace treinta años, quedé profundamente impresionado con la horrible figura del Mahakala, representada de manera exquisita en la forma de un negro demonio gordo que bailaba completamente borracho de sangre, en medio de un océano de sangre donde otros demonios de horripilantes expresiones danzaban también en una orgía de muerte. Diabólicas figuras se contorsionaban rodeadas por fragmentos de cadáveres. Cabezas, manos y piernas, apenas cercenados de los cuerpos, estaban atados y daban forma a terribles adornos en los cuerpos de los demonios borrachos. La visión de este negro panorama de escenas infernales me llenó de pavor e hizo que me preguntara acerca de su significado y representación. Era obvio que el autor era un consumado maestro que había dedicado su mayor esfuerzo para lograr representar estas horribles escenas en minucioso detalle, y crear así aquella fuerte impresión que me había conmovido. Todo estaba plasmado con gran perfección, como si el pintor supiera exactamente dónde pintar cada figura y cada sangriento detalle.

Estas terribles representaciones, plenas de sangre y muerte, generalmente producen el mismo efecto en la gente que las mira por primera vez. ¿Cómo es posible —se pregunta uno— que una doctrina tan pacífica como el budismo hubiera producido esas imágenes de furiosa crueldad y violencia, de tortura sádica y crimen horrendo? ¿Según qué cánones estéticos se crearon aquellas obras maestras de arte exquisito, de horrible perfección? Generalmente se dice que el budismo tántrico toma dichas imágenes de los cultos de magia negra y brujería que existían en la India desde tiempos inmemoriales y que eran

usadas para despertar fuerzas físicas internas en el individuo que medita acerca de ellas. Las imágenes plásticas se apoyan en descripciones textuales cuya intención es enseñar el método de visualización y meditación adecuado para cada deidad así como los resultados que se obtendrán con dicha práctica. Uno de estos tratados es el *Sâdhanamâlâ*, colección que se cree fue escrita en el siglo XII en la India oriental, en la cual encontramos numerosas descripciones abundantes en detalles puntuales de horribles imágenes. Los *sadhanas* están escritos con este propósito, aunque también en los *tantras* encontramos descripciones de terribles deidades y sus séquitos de demonios de cadáveres...

El adorador deberá concebirse a sí mismo como el dios (Heruka) que está sostenido por un cadáver con la postura de Ardhaparyanka. Él está completamente revestido de piel humana y su cuerpo cubierto por cenizas. Esgrime el *vajra* en la mano derecha y de su hombro izquierdo cuelga el *khatvânga* con una bandera ondeante, como un rayo (hilo) sagrado. Lleva en su mano izquierda el *kapâla* lleno de sangre. Su gargantilla consiste en una cadena de cincuenta cabezas cercenadas. Tiene la cara ligeramente torcida, muestra los colmillos y sus ojos están inyectados en sangre. Su cabello castaño está levantado, y se convierte en una corona que sostiene la efigie de Aksobhya. Viste un *kundala* y está ataviado con ornamentos de huesos. A su cabeza la embellecen cinco cráneos. El confiere el estado de iluminación del budismo y protege el mundo de los *mârus* (seres malignos).

Savastham ardhaparyankam naracarmasuvâsam	I
Bhasmoddhûlitagâtrañca sphuradvvajrañca daksinam	II
Calatpatâkâkhatvângam vâme raktakarotakam	I
Satârdhamundamâlâbhih kratahâramanoramam	II
Isaddamstrâkarâlâsyam rakatanetram vilâsinam	I
Pingorddhvakesam Aksobhyamukutam karnakundalam	II
Asthyâbharanasobham tu sirah-pañcakapâlakam	I
Buddhatvadâyinam dhyâyât jaganmâranivâranam	II

Sâdhanamâlâ, p. 473.

El adorador deberá pensarse a sí mismo como Yamântaka, con una cara y dos brazos, quien tiene la actitud de Pratyâlidha, lleva el *kapâla* lleno de sangre en la mano izquierda y el blanco bastón coronado por una cabeza amarilla todavía sangrante, en la derecha. Está ataviado con ornamentos de serpientes y lleva su cabello castaño levantado. Viste prendas hechas con piel de tigre, lleva la imagen de Aksobhya en la

corona, y lo protege su Svâbhâ Prajñâ. Está parado en la esfera del Sol sobre el doble loto en el lomo de un búfalo. Él (el adorador) debe también meditar en el Bhagavatî (Prajñâ) que tiene una cara, dos brazos y abigarrados ornamentos. Ella posa a la manera de Pratyâlidha, está intoxicada con vino, viste prendas hechas con piel de tigre que caen sobre su pecho y permanece *in yâb-yum* con el dios, ambos posan como Pratyâlidha. Así meditan...

Atmânâ Yamântakam ekamukham dvibhujam pratyâlidhapadam
raktapariṣṭāpālavâmakaram
sârdrapitamundânkitasitadandadaksinakaram
nâgâbharanavibhûsanam pingalordhvakesam
vyâghracarmâmbardharam Aksobhyamukutinam svâbha-
Prajñâlingitam mahisopari visvalakamalasûryastham dhyâyât.
Bhagavatîṇca dvibhujâkamukhîm, vicitrâbharanâm
âlidhapadasthitâm madavihvalâm skhaladvâghracarmâmsukâm
Bhagavatâ saha samputayogena pratyâlidhenâvasthitâm evam
vicintya...

Sâdhanamâlâ, p. 513.

Estas descripciones iconográficas buscan tanto guiar al que medita en sus visualizaciones como al pintor en la creación de la representación material. Incluso la producción de la pintura debe hacerse con materiales tomados de los cementerios, de acuerdo con el *Hevajra Tantra*: "...por un pintor que pertenezca a nuestra tradición, por un yogui de nuestra tradición, esta atemorizante pintura debe hacerse y debe pintarse con cinco colores depositados en un cráneo humano y con un pincel hecho con pelo de un cadáver..." (*Hevajra Tantra*). Con estos métodos y materiales fueron pintadas las obras maestras que admiramos hoy en los grandes museos del mundo. El *Thangka* del siglo XVIII, que representa a Mahakala y se encuentra en el Museum voor Volkerkunde, Leiden, es un buen ejemplo de este arte. El Tiempo, que todo lo devora, está representado como un gigante negro feroz y amenazante con tres ojos rojos y brillantes que se salen de sus cuencas, y una peligrosa boca abierta por la que se asoman los blancos y agudos colmillos listos para cortarte el pescuezo. Tiene cuatro brazos que sostienen una espada y una lanza en las manos superiores y un cráneo, que sirve como copa, rebosante de cerebros mezclados en una de las inferiores. De su cuello cuelga una larga guirnalda de cabezas humanas y él está sentado sobre un cadáver retorcido. El demoniaco personaje está circundado por un halo de flamas

y se encuentra en medio de un frenético grupo de diablos danzantes y arpías que le cortan la cabeza a bestias salvajes.

Existe una práctica tántrica aún vigente en nuestro propio siglo, presenciada en los años treinta por la viajera y escritora francesa Alexandra David-Neel, quien recuerda en su libro *Mystiques et magiciens du Tibet* cómo el practicante del rito de *chöd* imagina a una deidad femenina que surge de su propia cabeza y lo decapita con una espada puntiaguda, después corta sus miembros, jala su piel y abre su abdomen, mientras que una hueste de demonios hambrientos aguarda el banquete. Sus entrañas caen, la sangre corre libremente y las repulsivas bestias muerden, jalan y mastican con feos ruidos. El practicante del rito repite las palabras litúrgicas al tiempo que ofrece su cuerpo y dice que él paga sus deudas de esa manera, ofrendando el cuerpo que él ama y por el cual se preocupa tanto. Brinda su carne a los hambrientos, su sangre a los sedientos, su piel a los desnudos y sus huesos para consolar a los que sufren.

El Museo Nacional de Historia de Taiwan alberga un *thangka* que representa a Vajravarahi, una deidad femenina de terrible carácter que baila sobre un cadáver, el cuerpo sin vida del dios Bhairava. Su *sadhana* describe la imagen en detalle.

El practicante tiene que pensarse a sí mismo (imaginarse) como la diosa Vajravarahi, que tiene dos brazos y cuyo color es el rojo, como el de la flor de la granada. En el brazo derecho la diosa exhibe el *vajra*, tiene el dedo índice levantado y muestra en la izquierda el *kapāla* y el *khatvāṅga*. Tiene una cara y tres ojos, el cabello despeinado, está marcada con los seis símbolos de buen agüero y va desnuda. Es la esencia de los cinco tipos de conocimiento, y es la encarnación del placer de *sahaja*. Posa a la manera de *Pratyālidha*, pisotea a los dioses Bhairava y Kalaratri, lleva una guirnalda de cabezas todavía cubiertas de sangre, la cual bebe.

Âtmānam bhagavatīm vajravârâhīm dâdimakusumaprakhyâm
dvibhujâm daksinakarena vajratarjanikâkarâm vâmena
karotakhatvāṅgadhârâm ekānanām trinetrâm muktakesâm
sanmudrâmmudritâm digambarâm pañcajñânâtmikâm
sahajānandasvabhāvâm, pratyālidhapadâkrānta-bhairava-kâlarâtrikâm
sârdramundamâlâlankrtagâtrâm sravadrudhiram pibantīm bhāvayet.

(*The Indian Buddhist Iconography*, p. 218.)

El ejemplo del Museo Nacional de Historia difiere sólo en pequeños detalles de esta descripción del *sadbana*: en lugar del *vajra*, en su mano derecha blande un cuchillo de carnicero con el que corta los cuerpos de aquellos que fueron lo suficientemente osados como para invocarla (cat. 6883, núm. 127, *Catalogue of Exquisite Collection*). En el Museo del Hermitage, en San Petersburgo, Rusia, existe otro ejemplo de una pintura de la misma diosa (Rhie y Thurman, *Wisdom and Compassion*, p. 258). Aquí, lo que es importante destacar es el horrible carácter de la deidad, que bebe sangre de las cabezas que apenas acaba de cortar de los cuerpos. Está rodeada de seis acompañantes, todos con el mismo temperamento sanguinario, bebiendo sangre y adornados con guirnalda de cabezas. Estas escenas se repiten constantemente en la iconografía budista tántrica y, sin duda, hacen que nos cuestionemos sobre el significado de esta clase de imágenes.

Aquí podemos ver otra vez la imaginería de muerte y destrucción representada por estas deidades. Generalmente portan la guirnalda de cabezas o cráneos y beben sangre o cerebros de un cráneo montado en una base de copa. Se paran o bailan sobre un cadáver y generalmente dan una impresión de violencia feroz cuya intención es provocar el más intenso temor en el espectador. Toda esta imaginería es parte del escenario del cementerio o del campo crematorio (*smashana*), un lugar en la antigua India en el que los muertos eran quemados y algunas veces tan sólo abandonados. En el budismo tántrico, el *smashana* se convirtió en el lugar más apropiado para la meditación, era el ambiente natural para los yoguis tántricos, lo cual es más que evidente debido al papel que comenzó a desempeñar el *smashana* en el diseño del *mandala* de estas deidades. Se desarrolló un esquema de ocho *smashanas*, que rodeaban la parte central del *mandala* y de la deidad principal, cuyo significado era que el meditador tenía que pasar por dichos cementerios para alcanzar la visión de la divinidad. Cada uno de los ocho *smashanas* tenía una imaginería particular:

En la reverencia (homenaje) al bendito Lokeshvara, al tener que declarar los ocho cementerios, se dice:

Al este se encuentra el cementerio llamado Gtum-drag. En él está la emanación de un árbol, donde se encuentra su señor (el *yaksa*) Gtum-drag en color blanco, quien tiene la cabeza de elefante. Cerca del árbol: Dban-po, el señor de la región correspondiente. Es de color amarillo, su mano derecha sostiene el *vajra* y su izquierda está en actitud amenazante; su vehículo es Sa-srun, el elefante blanco. Cerca de él está Vâsuki, la serpiente de color amarillo; arriba se encuentra la nube *sgra-sgrags*, de color azul.

Al norte está el cementerio Tshan-tshin-can. En él se encuentra el Árbol de la "Iluminación", en el cual está su señor Gahvara. Él tiene cabeza humana y es de color amarillo. Cerca del árbol se encuentra Lusnan, señor de la región correspondiente, de color amarillo; su mano derecha está en actitud protectora y la izquierda tiene un garrote (mazo). Su vehículo es un cadáver. La serpiente es Hjog-po, de color rojo. Arriba está la nube *smugs-pa*, de color blanco.

Al oeste, está el cementerio Hbar-bas-hkhrijs-pahi-ken-rus. Allí se encuentra el árbol Mya-nan-med/Asoka en el cual está el señor Hbar-bas-hkhrijs-ken-rus, que tiene la cabeza de un monstruo marino y que es de color amarillo. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente. Varuna, de color blanco. Su vehículo es el monstruo marino (*chu-srin, makara*); su mano derecha tiene la actitud de amenaza del *mudrâ* y en la izquierda sostiene el dogal. La serpiente es Stobs-kyirgyu/Karkotaka, de color verde. Arriba está la nube *drag-po/ghora*, de color blanco.

Al sur está el cementerio Hjigs-sde/Bhisana, donde se encuentra el árbol *barura/bibhâtaka* (una variedad de avellano índico) en el cual está el señor Hjigs-sde/Bhisana, con una cabeza humana y es de color negro. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente, llamado Gsin-rje/Yama, de color negro. En la mano derecha sostiene un mazo (garrote) y en la izquierda un dogal; su vehículo es el búfalo. La serpiente es Padma, de color blanco. Arriba está la nube *bkhrijs-pa/âvarttaka* de color amarillo.

En la región del dios del fuego (sureste) está el cementerio Dpal-gyi-nags/Laksmîvana, en el cual se encuentra el árbol *karañja*; arriba de él está su señor Dpal-gyi-nags/Laksmîvana, quien tiene la cabeza de una cabra y es de color blanco. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente Byin-za/Hutâsana (llamado fuego), de color rojo. En la mano derecha tiene el rosario y en la izquierda el recipiente del agua consagrada; su vehículo es la cabra. La serpiente es Pad-machen/Mahâpadma, de color blanco. Arriba está la nube *bkhyil/ghûrnita*, de color rojo.

En la región del suroeste (Bden-bral, Nirrti), se encuentra el cementerio Hjigs-pahi-mun-pa/Ghorândhakâra, donde está el árbol Udumbara, y sobre él su señor Hjigs-pa/Bhisana, con la cabeza de un búfalo y de color negro. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente Srin-po Bden-bral/Nirrti de color negro. Su mano derecha está en el *mudrâ* de amenaza y en su izquierda sostiene una cabeza

humana. La serpiente es Mthah-yas/Ananta, de color azul. Arriba se encuentra la nube *sgras-grogs/garjita* de colores amarillo y blanco.

En la región del viento (noroeste) está el cementerio Kili-kilar-sgrogs-pa/Kilikilârava donde se encuentra el árbol *srid-sgrub/arjuna*, y arriba de él el señor Kili-kilar-sgrogs con la cabeza de un búfalo y de color gris. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente, el dios del viento, de color blanco. Sostiene dos estandartes en ambas manos. Su vehículo es el antilope. La serpiente, Rigs-Idan/Kulika, es variegada. Arriba está la nube *bhebs-pa/varsana*, de color verde.

En la región noreste está el cementerio Ha-har-rgod-pa/Attahâsa, donde se encuentra el árbol *nyagmdha*, y sobre él su señor Ha-har-rgod-pa, con la cabeza de un toro y de color blanco. Cerca del árbol está el señor de la región correspondiente, Dban-Idan/Isâna, de color azul claro. En la derecha, sostiene un tridente y en la izquierda el kapâla; su vehículo es el toro. La serpiente es Dun-syon/Sankhapâla, de color amarillo. Arriba está la nube *gtum-mo/candâ*, multicolor. Todos los señores de las regiones tienen cabezas humanas y dos manos.

Como vemos, el *smashana* o campo crematorio era un lugar obligado para la práctica tántrica, tanto de manera real como imaginaria: un paisaje de pilas funerarias, cuerpos sin vida en diferentes estados de descomposición y huesos esparcidos, así como bestias salvajes y aves de rapiña que merodean los cuerpos. El yogui solía habitar en los alrededores de este horrible lugar y meditar sobre la muerte, la putrefacción y la destrucción como la esencia de la realidad. Otra imagen relacionada con el *smashana*, que prevalece de manera importante en el budismo tántrico, es la de los esqueletos danzantes, extraña y extravagante escena en la cual somos testigos de una macabra actuación. Dos horribles esqueletos dan vueltas y se mueven en una danza bufa en la que pretenden ser festivos y elegantes caballeros y damas, olvidándose de su triste y descarnada condición. Esta grotesca escena provoca una sensación de repugnancia y horror capaz de conducir hacia el pensamiento profundo.

Ha sido generalmente aceptado que esta horrorosa imaginaria es característica de los cultos del budismo tántrico; y esto es cierto, sin embargo, podemos encontrar el origen de dicha imaginaria así como de las prácticas de meditación en tiempos mucho más remotos de la historia del budismo: tanto las terribles (*ghora*) imágenes como las prácticas *smashana* es posible hallarlas en el canon pali y en los textos sánscritos an-

teriores al budismo tántrico de muchos siglos atrás. Tenemos que subrayar también que la categoría de lo horrendo (*ghora*) fue incluida como una de las categorías estéticas en las teorías indias del arte. Lo horrendo es una de las ocho *rasas* originales o categorías estéticas en las cuales basaron sus trabajos artísticos. Encontramos ejemplos del uso de este recurso estético en numerosos trabajos sánscritos, como en el *Ramayana* y el *Mahabharata* e, incluso más cercano al tema que estamos tratando, en el drama *Malatimadhava*, de Bhavabhuti, y en la colección de historias *Vetalapancavimsati* o *Twenty-five Tales of a Vampire*. Los poetas toman el motivo para ejercitar la maestría de su estilo y producir así magníficas piezas de poesía espe-luznante. Incluso el clásico gramático Panini escribió acerca del *smashana* y su espectral escenario. Estas piezas fueron consideradas como joyas literarias y, por lo tanto, incluidas en las antologías. Un ejemplo es la *Subhasita Ratnakosa* (Un tesoro de joyas de la buena expresión) del sabio budista Vidyākara, quien tomó tres de las obras maestras de Bhavabhuti incluidas en su drama *Malati* y *Madhava*.

Un desdichado fantasma jala y jala la piel; entonces se come primero la carne, dura y pútrida, que al estar gruesa e hinchada es más fácil de arrancar; los hombros, glúteos y la carne de los costados; después extrayendo los tendones, las entrañas y los ojos, abre la boca y del cadáver abierto lame con calma y come los residuos hasta llegar a la médula de los huesos.

La fantasma ha hecho pulseras con los intestinos y adornos en forma de loto rojos de las manos de las mujeres; ha tejido collares de los corazones humanos y los ha enrojecido con sangre, en vez de azafrán, para que juntos llenen a sus amantes de deleite, y beban el vino de médula de los cráneos.

Aquí ya podemos apreciar todas la imaginaria y parafernalia que aparecería más tarde en la iconografía budista tántrica. Los budistas tomaron esta teoría estética y la incorporaron en sus producciones artísticas, tanto plásticas como literarias. En este sentido, encontramos la descripción del enjuto cuerpo de Shakyamuni después de sus prácticas ascéticas:

Y mi cuerpo, que tomó por alimento sólo una baya, se hizo extremadamente delgado y débil. Oh, monjes, como los nudos de la planta *āsītakii*

o los nudos de la planta *kālīka* eran mis extremidades y articulaciones. Mis costados eran como los del cangrejo. Mis costillas eran como un viejo establo con sus extremos hundidos, de manera que la luz brilla entre ellos, así, de la misma manera, tú podrías ver la luz brillar a través de mi cuerpo. Las vértebras de mi espina eran como los desiguales contornos de una trençilla de cabello: alta y baja, desigual. Así eran las vértebras de mi espina. Como una calabaza cortada demasiado joven que se ha ajado y finalmente secado completamente, mi cabeza se marchitó hasta lucir vieja y arrugada y seca. Como los tintineos de las estrellas en un pozo durante el último mes de verano, cuando el agua está tan baja que es difícil verlos, así también los globos de mis ojos se hundieron, entonces ahora es difícil verlos. Como la pata de la cabra o la pezuña del camello sobre mis hombros, mi estómago, mi pecho, y lo demás (*Lalitavistara*).

En esta minuciosa descripción encontramos el profundo interés que muestra el poeta por la escena, y la maestría artística que pone en su estilo literario para retratar el estado de flacura alcanzado por el Buda durante su vida ascética. Pero no sólo encontramos este exquisito gusto estilístico por lo horrible en los textos: tenemos representaciones plásticas de los famélicos Shakyamuni en el arte de la región Gandhara en el tan nombrado estilo grecoindio. Está, por supuesto, el famoso Buda meditador del Museo de Lahore en Pakistán, obra maestra que plasma con lujo de detalles la apariencia del cuerpo de Shakyamuni. Huesos, tendones, fibras y venas se aprecian debajo de la ajada piel del asceta.

Este meticuloso cuidado puesto en la representación del cuerpo humano lo encontramos no sólo en las imágenes de enjutos anacoretas, sino también en las de aquellos musculosos guardianes de las puertas de palacios y templos (*dvarapalas*). La tradición de representar feroces guardianes de puertas fue tomada de la India y se introdujo en China, en donde encontramos muchos ejemplos de estos terribles gigantes que amenazan con desgarrar en pedazos al tonto indigno que trate de cruzar el umbral del sagrado recinto. En las cuevas de Lung Men podemos apreciar varias esculturas gigantescas de *dvarapalas*, cuyos musculosos cuerpos cuidadosamente delineados y abominables gestos parecen indicar que están listos para saltarte encima y romperte los huesos, comer tu carne y beber tu sangre. En la colección del Museo Nacional de His-

toria de Taiwan, podemos ver un par de guardianes de cerámica que ejemplifican muy bien el tipo de feroces *dvarapalas* chinos (cat. 75 y 91, núm. 40 y 4, *Catalogue of Exquisite Collection*).

Las visiones demoniacas también están presentes en los textos del budismo pretánico. Las bien conocidas escenas de la tentación de Shakyamuni es uno de los ejemplos obvios de representación de terribles demonios en la tradición budista:

Las cabezas de los demonios y sus manos y pies estaban torcidos y deformes; sus abdómenes distendidos; sus cabezas y caras y ojos flameantes, brillando con una fiera terrible, sus rojos ojos relampagueaban y centelleaban como los de la venenosa serpiente negra; sobresalía su canina dentadura enorme y aterradora; sus lenguas colgaban de sus bocas, gruesas y arrugadas como esteras.

Algunos demonios vomitaban veneno; otros, como garudas, empuñaban víboras de mar. Algunos estaban comiendo carne humana y bebiendo sangre, mordisqueando manos y pies, cabezas, hígados, entrañas y huesos. Sus cuerpos eran de diferentes colores: verdes, azul oscuro, café rojizo, azul, rojo y amarillo. Algunos tenían los ojos bizcos y los globos oculares como pozos, ojos inflamados o fuera de sus órbitas y colgantes; ojos mañosamente entrecerrados o torcidos, ojos llameantes y deformes.

Algunos demonios se acercaban prudentemente, cargando flameantes montañas y cabalgando encima de otras ardientes montañas. Otros se abrían camino hacia el Bodhissattva siendo árboles desarraigados. Algunos tenían orejas de cabra, de cerdo o de demonio, como las orejas colgantes de un elefante o las orejas de un jabalí. Algunos no tienen orejas. Algunos parecen esqueletos de enjuto cuerpo pero con el estómago hinchado. Otros tenían estómagos como cántaros y pies como cráneos. Su piel y carne estaba marchita, no tenían orejas, narices, manos y pies u ojos y cabezas. En su deseo de beber sangre, algunos se cortaban las cabezas entre ellos... Otros demonios llevaban guirnaldas de dedos humanos cercenados y guirnaldas hechas de huesos humanos y esqueletos.

Esta descripción encontrada en el *Lalitavistara* es un claro ejemplo de interés en la representación de horrorosas y terribles escenas. Aquí, otra vez, el poeta parece disfrutar con la oportunidad de demostrar la maestría de su estilo en la descripción de una tremenda orgía de violencia y agresión. Estas escenas, tan comunes en el budismo tántrico, como acabamos

de apreciar, han prevalecido en éste desde hace muchos siglos, pues esta peculiar imagen ha sido representada cientos de veces, tanto en pintura como en escultura, en todo el mundo budista. Existe una muy famosa pieza de la *stupa* de Amaravati que se encuentra en el Museo Guimet, en París. Es evidente que los escritores budistas dependían de los cánones estéticos de la India antigua, así mismo, también es clara la dependencia del arte iconográfico plástico en los textos literarios. Los artistas están claramente guiados en sus representaciones por los textos producidos con motivos religiosos y literarios.

Por otra parte, la cercana asociación entre los textos de los *sadhanas* y las imágenes tántricas tampoco es privativa del budismo tántrico: el interés por el deterioro del cuerpo humano lo podemos encontrar desde el canon pali. En un pasaje del *Satipatthana Sutta* encontramos una instrucción para que los monjes meditaran en las partes del cuerpo:

Además [...] de la misma manera en la que un saco con aberturas en sus dos extremos estaba lleno de varios tipos de granos —trigo, arroz, frijoles mungos, alubias, semillas de sésamo, arroz salvaje— y un hombre de reflexión profunda, desparramándolo, pensaría: “Éste es trigo. Éste es arroz. Éstos son frijoles mungos. Éstas son alubias. Éstas son semillas de sésamo. Éste es arroz salvaje”, de la misma manera, monjes, un monje se refleja en este mismo cuerpo desde las plantas de los erguidos, desde la corona de los coronados, rodeados de piel y llenos de varios tipos de cosas impuras: “En este cuerpo hay cabellos, vellos, uñas, dientes, piel, carne, tendones, huesos, médula ósea, riñones, corazón, hígado, pleura, bazo, pulmones, intestino grueso, intestino delgado, garganta, heces, bilis, flemas, pus, sangre, sudor, grasa, lágrimas, saliva, mocos, fluidos de las articulaciones, orina”. De esta manera él permanece enfocado internamente en el cuerpo, en y por sí mismo, o enfocado externamente [...] el cual no es sostenido por nada en el mundo. Así es como un monje se mantiene centrado en el cuerpo en sí y por sí mismo [...] Es como si un monje viera un cuerpo dejado en el *smashana*, uno, dos o tres días después de muerto, hinchado, blancuzco, comenzando a descomponerse. Entonces él concentra su pensamiento en ese cuerpo: este cuerpo que es el mío también pasará por el mismo proceso, será como éste, aunque todavía no haya llegado a eso (*Satipatthana Sutta*).

Esta descripción de las partes del cuerpo humano es el antecedente inmediato de la meditación sobre un cadáver. Esta práctica no es del todo exclusiva del budismo tántrico y fue de-

sarrollada desde tiempos remotos por los monjes budistas. Shantideva escribió su famoso tratado, el *Bodhicaryavatara*, en el siglo VII, en el cual prescribe una meditación sobre un cuerpo muerto. Pero no de cualquier cuerpo, sino en aquel de una mujer que en vida hubiere causado tentación carnal al meditador:

Aquí está el cuerpo por el cual tu honraste a una alcahueta, por el cual aceptaste el pecado y la culpa, por el cual arriesgaste tu propia vida y dilapidaste tu fortuna. Aquel cuerpo cuyos abrazos te hicieron disfrutar un supremo goce ahora es sólo estos huesos; aquí están, libres ahora, puedes sostenerlos en tus brazos el tiempo que tú quieras, ¿por qué no te regocijas? Aquí está el rostro de tu amada [...] aquel rostro es ahora devorado por los buitres como si ellos sintieran tu desesperación. Míralo, ¿por qué te vas ahora? Esa misma cara que tú tan celosamente guardabas de otras miradas, ¿por qué no la proteges ahora? Al observar este montón de carne devorado por los buitres y chacales te das cuenta de que has adornado con guirnaldas y aceite de sándalo aquello que no es más que el alimento de otros. Si tiembles al mirar este esqueleto sin movimiento, ¿por qué no le temías cuando estaba vivo? Cuando estaba cubierto con carne despertaba tu pasión, ¿por qué te repugna ahora que está desnudo? (*Bodhicaryavatara*, 8.2).

La terrible experiencia que significa contemplar el cadáver de una persona amada puede causar una impresión tan fuerte que lo conduzca a abandonar el mundo y retirarse a la vida religiosa. Eso fue exactamente lo que le pasó al duque de Gandía cuando contempló el cuerpo corrompido de la reina Isabel de Portugal, esposa del emperador Carlos V. Aquella visión conduciría al duque a renunciar al mundo e ingresar a la orden jesuítica, para convertirse después de su muerte en san Francisco de Borja.

Hay un texto sobre práctica de meditación acerca de las “Diez percepciones de la putrefacción” encontrado en varios textos en pali, como el famoso *Visuddhi Magga*. Una versión comentada sobre esta meditación aparece en el *Vimuttimaggā*, un texto pali que data del siglo IX aproximadamente, el cual ya no existe más en su idioma original, sólo se encuentra en una traducción al chino. Allí tenemos una larga práctica de meditación sobre los signos de descomposición de un cadáver. Abotagamiento, supuración, agusanamiento, así como otros nauseabundos estados de putrefacción se describen en detalle en una horrificca escena digna de los textos tántricos más excesivos:

Pregunta: ¿Cuál es la percepción del abotagamiento? ¿Cuál es su práctica? ¿Cuáles son sus características más destacadas, funciones y causa cercana? ¿Cuáles son sus beneficios? ¿Cuál es el signo que comprende?

Respuesta: “La percepción del abotagamiento”: El estado de hincharse como un cadáver hediondo el cual distiende su saco de piel —esto se llama “abotagamiento”—. La visión del abotagamiento con un correcto conocimiento —esto se llama “percepción”—. El entrenamiento y la serena morada de la mente en aquella percepción —a esto se le conoce como la práctica en sí—. La exhalación de la mente dentro de la percepción de abotagamiento es su característica más destacada. El disgusto relacionado con la percepción de abotagamiento es su función. La reflexión acerca de la fetidez y la impureza son su causa cercana.

“¿Cuáles son sus beneficios?”: Nueve son los beneficios acerca de la percepción del abotagamiento, entonces: un hombre es capaz de ganar atención al mirar el interior de su cuerpo, es capaz de ganar la percepción de la temporalidad y la percepción de la muerte. Él incrementa su aversión hacia los deseos de sus sentidos y los supera. Se deshace del apego y del bienestar. Él se despide y alcanza lo di-vino.

“¿Cómo se comprende el signo?”: El nuevo yogui que abraza el signo de putrefacción del abotagamiento va solo, sin compañía, afirmando en su atención, no engañado, con sus facultades retraídas y sin que su mente vaya hacia las cosas exteriores, reflejadas en el patrón de ida y regreso. Entonces él va al lugar de los cuerpos en putrefacción. Evitando los vientos contrarios, él permanece allí, de pie o sentado, con el signo en putrefacción delante de él, no demasiado lejos pero tampoco demasiado cerca. Y aquel yogui hace una roca, un hormiguero, árbol, arbusto o enredadera, cerca del lugar en el que yace la cosa en putrefacción, una con el signo, una con el objeto, y entonces considera: “Esta roca es impura, éste es el signo impuro, ésta es la roca”. Y también lo hace entonces con el hormiguero y los otros...

¿Por qué va sin compañía? Porque se busca que el cuerpo tenga calma. ¿Por qué evita los vientos contrarios? Porque se busca evitar la pestilencia. ¿Por qué no se sienta ni cerca ni lejos del signo? Si se sienta lejos, él no puede alcanzar el signo. Si se sienta cerca, no puede obtener disgusto de ello, o ver su naturaleza. Si él no conoce su naturaleza, no es capaz de alcanzar aquel signo. Por lo tanto, no se sienta ni demasiado lejos ni demasiado cerca de él. ¿Por qué considera el signo por todas partes? En nombre de la no-ilusión. Entonces la no-ilusión es: cuando un yogui va a un lugar tranquilo y ve un signo en putrefacción, surge el miedo en él; si parece que en ese momento el cuerpo se yergue frente a él, él no se levanta, sino que medita. De esta manera él sabe, recolecta, entiende correctamente, observa bien e investiga profundamente el signo. Él considera todos los signos de la misma manera. Ésta es (la indicación de) no-ilusión.

Pregunta: ¿Por qué busca el signo de diez formas?

Respuesta: Para atar la mente...

Una, dos o tres noches después de su muerte, el cuerpo pierde su color, y parece como si estuviera teñido de azul. Éste es el signo de la decoloración. A esta decoloración se le llama el signo azul. A la comprensión de esto mediante el conocimiento correcto se le llama percepción de la decoloración...

4) “Supuración”: Dos o tres noches después de su muerte, el cuerpo supura y rezuma pus, como manteca que sale a borbotones. Ésta es la supuración del cuerpo. A la comprensión de esto mediante el conocimiento correcto se le llama percepción de la supuración...

5) “El agrietamiento” significa: “Lo que recuerda las partes separadas del cuerpo que han sido cortadas con una espada”. Una vez más, un cadáver que ha sido echado también se conoce como “el agrietamiento”, la comprensión de esto mediante el conocimiento correcto se conoce como la percepción del agrietamiento...

“El mordisqueo” [restos de un] cuerpo [de los cuales] los cuervos, las urracas, los milanos pardos, lechuza, águilas, buitres, cerdos salvajes, perros, chacales, lobos, tigres o leopardos se han alimentado —esto se conoce como el mordisqueo...

“Lo cortado y lo desmembrado”: cadáveres, que yacen en variados lugares, de aquellos a quienes se les ha dado muerte con puñales, espadas o flechas —éstos son llamados los cortados y los desmembrados... El estado del cuerpo en el cual éste se encuentra cubierto de sangre y con los miembros cercenados se conoce como “Teñido de sangre...”

“El agusanamiento”: el estado de un cuerpo cubierto de gusanos como si se tratara de un montón de perlas blancas es llamado agusanamiento. La comprensión de esto mediante el conocimiento correcto se conoce como la percepción del agusanamiento...

“¿Qué es lo huesudo?”: el estado de los huesos ligados como cadenas por pedazos de carne, sangre y tendones o por tendones sin carne ni sangre se conoce como “lo huesudo”...

Esto está de acuerdo con las enseñanzas del Abidhamma: “Uno vive sin pasión y el resto practica la primera meditación, *jhāna*, correctamente, mora en la percepción de abotagamiento y causa el surgimiento del objeto ilimitado”. El gran maestro Singāpalita reveló en esta estrofa:

El heredero de Buda, ¡hal,
El mendigo, en el temible bosque,
Ha llenado completamente
Con el “precepto de los huesos”
Esta tierra.
Creo que este mendigo abandonará,
Dentro de poco tiempo,
El placer.

Arahant Upatissa, *Vimuttimaggā*, VIII, iii.

En este texto, traducido del pali al chino por Tipitaka Sanghapala de Funan, podemos ver la gran importancia dada a este tipo de meditación. Aunque hemos editado el pasaje, es evidente el cuidado metódico que se pone en la explicación de cada detalle de esta práctica. Los signos de putrefacción se describen y explican en detalle uno por uno. El monje es conducido paso a paso a través de los estados de meditación y conocimiento, su significado y resultados. Terminamos aquí nuestra revisión de las fuentes de la horrorosa imaginería (*ghora*) del budismo tántrico y concluimos que su origen proviene de la tradición budista ortodoxa y no de cultos de magia negra, incluso si estos cultos hubieran sido también incorporados a las prácticas tántricas. Asimismo, hemos mostrado que la estética de lo horrendo era un rasgo aceptado por la literatura india así como por la teoría de las artes plásticas, y que el arte del budismo tántrico retoma esa tradición para producir las magníficas piezas que hallamos en todo el mundo budista. ❖

Traducción del inglés:

GABRIELA LARA

Bibliografía

- BEGIN, G. y AUBOYER, J. (1977), *Dieux et démons de l'Himalaya*, París, Editions des Musées Nationaux.
- BHATTACHARYA, B. (1958), *The Indian Buddhist Iconography*, Calcuta, Firma K. L. Mukhopadhyay.
- BLOFELD, John (1976), *Le bouddhisme tantrique du Tibet*, París, Éditions du Seuil.
- BUNCE, F. W. (1994), *An Encyclopaedia of Buddhist Deities*, Nueva Delhi, D. K. Printworld.
- CARRASCO Franco, G. (1990), *Tibet. The Sacred Land of the Lamas*, México, ed. priv.
- CASEY Singer, Jane (1994), *Selection 1994. Rossi Gallery*, Londres, Rossi Publications.
- CHANDRA, Lokesh (1991), *Buddhist Iconography*, Delhi, International Academy of Indian Culture.
- CLARK, W. E. (1965), *Two Lamaistic Pantheons*, Nueva York, Paragon.

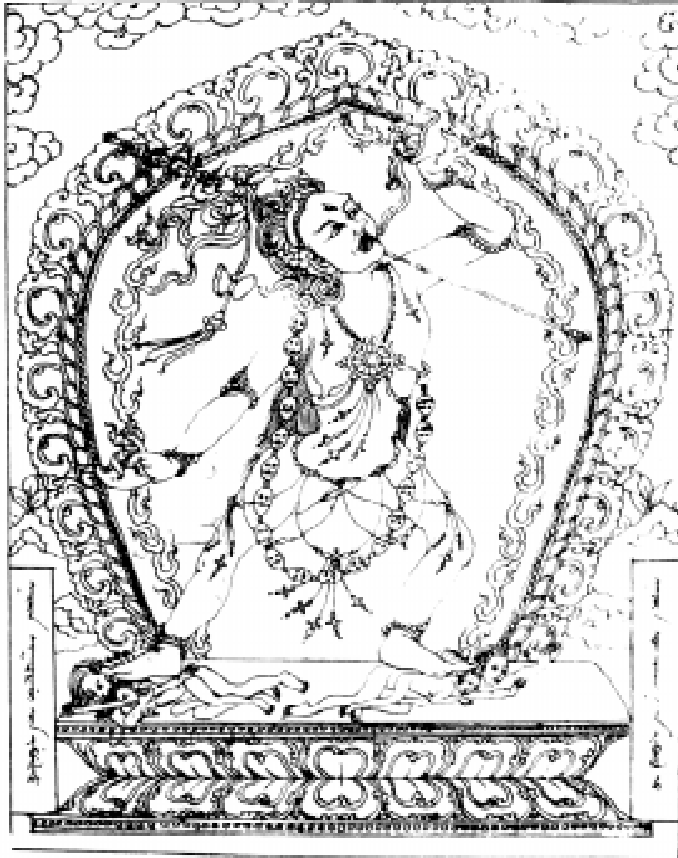
- FINOT, Louis (1934), "Manuscripts sanskrits de sadhanas retrouvés en Chine", *Journal Asiatique*, jul-sept., pp. 1-86, París.
- GETTY, ALICE (1962), *The Gods of Northern Buddhism*, Rutland Vt., Charles E. Tuttle Company.
- GUPTA, R. S. (1972), *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains*, Bombay, D. B. Taraporevala Sons & Co.
- HUNTINGTON, Susan (1984), *The Pala-Sena schools of sculpture*, Leiden, E. J. Brill.
- JACKSON, D. J. (1988), *Tibetan Thangka Painting*, Ithaca, N.Y., Snow Lion Publications.
- LHUNDUP, Geshe y J. HOPKINS (1977), *Teoría y práctica del budismo tibetano*, Barcelona, Ediciones Aura.
- Lalitavistara Sutra, the Voice of the Buddha* (1983), Berkeley, Dharma Publishing.
- LI Jicheng (1991), *The Realm of Tibetan Buddhism*, Pekín, Foreign Languages Press.
- LOHIA, Sushama (1994), *Lalitavajra's Manual of Buddhist Iconography*, Nueva Delhi, Aditya Prakashan.
- MACDONALD, A.W. y A. V. STAHL (1979), *Newar Art. Nepalese art during the Malla period*, Warminster, Aris & Phillips.
- MALLMAN, M. T. (1975), *Introduction a l'iconographie du tantrisme bouddhique*, París, Bibliothèque du Centre de Recherches sur l'Asie Centrale.
- MEISEZAHN, R.O. (1980), "L'Étude iconographique des huit Cimetières d'après le traité Smasanaśidhi de Luyi", *Geist und Ikonographie des Vajrayana-Buddhismus*, San Agustín, VGH Wissenschaftsverlag.
- PAL, Pratapaditya (1969), *The Art of Tibet*, Nueva York, The Asian Society.
- PAL, Pratapaditya y L. FOURNIER (1988), *Marvels of Buddhist Art, Alchi-Ladakh*, Nueva York, Ravi Kumar.
- PAL, Pratapaditya y Hsien-Ch'i TSENG (s/f), *Lamaist Art*, Boston, Museum of Fine Arts.
- RAWSON, Philip (1973), *The Art of Tantra*, Londres, Thames and Hudson.
- RHIE, M. y R. THURMAN, (1991), *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- SAMTEN, Ngawang (1986), *Mañjuśrī. An exhibition of rare thangkas*, Varanasi, Central Institute of Higher Tibetan Studies.
- Satipatthana Sutta, The Foundations of mindfulness* (1993), tr. Nyanasatta Thera, Kandy, Buddhist Publication Society.
- SECKEL, Dietrich (1964), *L'Art du Bouddhisme. Devenir, migration et transformation*, París, Éditions Albin Michel.

- SINGH, Madanjeet (1971), *Himalayan Art*, Macmillan, Londres.
- SNELLGROVE, David L. (1990), *Indo-Tibetan Buddhism*, Londres, Serindia Publications.
- TRUNGPA, Chögyam (1975), *Visual Dharma. The Buddhist Art of Tibet*, Berkeley, Shambala.
- TUCCI, Giuseppe (1974), *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral Editores.
- (1967), *Land of Snows*, Nueva York, Stein and Day.
- (1949), *Tibetan Painted Scrolls*, Roma, Librería dello Stato.
- (1989), *The Temples of Western Tibet and their artistic symbolism* (1935), Nueva Delhi, Aditya Prakashan.
- UPATISSA, Arahant (1995), *The Path of Freedom (Vimuttimagga)*, traducción del chino, Kandy, Buddhist Publication Society.
- VON GLASSENAPP, H. (1965), *Misterios budistas*, Buenos Aires, Editorial Schapire.
- WADDELL, L. Austine (1972), *Tibetan Buddhism*, Nueva York, Dover Publications.
- WAYMAN, Alex (1990), *The Buddhist Tantras. Light on indo-tibetan esotericism*, Delhi, Motilal Banarsidass.

ILUSTRACIONES



Kapala-Hevajra



Nāḍī-Dakini



Śrī-Mahākālā



Takkirāja



Jinamitra



[Sakali ?]





Kālacakra



Vajrakumāra



Dharm arāja