

## *El anciano Juan del Apocalipsis: La imaginación y la resistencia<sup>2</sup>*

### *The Elder John of the Apocalypse: Imagination and Resistance*

#### **Resumen**

Este artículo analiza la figura de Juan de Patmos en el contexto del Apocalipsis, resaltando su carácter de anciano poeta y pintor que construye un mundo visual y simbólico para comunicar su mensaje. Se explora cómo su imaginación y uso de imágenes poéticas y pictóricas permiten transmitir tanto la resistencia frente a los hostigamientos romanos como la esperanza en el triunfo del reinado divino. Se destaca la importancia de la estética, la carga política y la naturaleza visionaria del texto, que funciona como un ejercicio de resistencia simbólica. La obra se presenta como un ejercicio literario y artístico de un anciano que combina elementos imaginativos, míticos y poéticos para despertar emociones y generar una interpretación profunda del mundo espiritual y social en tiempos de peligro.

**Palabras clave:** Juan de Patmos; Ancianos; Apocalipsis; Imaginación poética y pictórica; Estética religiosa.

#### **Abstract**

This article analyzes the figure of John of Patmos in the context of Revelation, highlighting his character as an elderly poet and painter who constructs a visual and symbolic world to communicate his message. It explores how his imagination and use of poetic and pictorial images allow him to convey both resistance to Roman harassment and hope in the triumph of divine reign. It highlights the importance of the aesthetics, political charge, and visionary nature of the text, which functions as an exercise in symbolic resistance. The work is presented as a literary and artistic exercise by an elderly man who combines imaginative, mythical, and poetic elements to arouse emotions and generate a profound interpretation of the spiritual and social world in times of danger.

<sup>1</sup> Medellín, 1982. Poeta, narrador y ensayista. Es profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.

<sup>2</sup> Este artículo hace parte del proyecto de investigación titulado “Cultura de paz, fe y reconciliación en el contexto del narcotráfico: un diálogo entre teología y literatura” (Id. 21708), de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

**Keywords:** John of Patmos; Elders; Apocalypse; Poetic and pictorial imagination; Religious aesthetics.

### **Resumo**

Este artigo analisa a figura de João de Patmos no contexto do Apocalipse, destacando seu caráter de poeta e pintor idoso que constrói um mundo visual e simbólico para comunicar sua mensagem. Explora-se como sua imaginação e uso de imagens poéticas e pictóricas permitem transmitir tanto a resistência diante das perseguições romanas quanto a esperança no triunfo do reino divino. Destaca-se a importância da estética, da carga política e da natureza visionária do texto, que funciona como um exercício de resistência simbólica. A obra se apresenta como um exercício literário e artístico de um ancião que combina elementos imaginativos, míticos e poéticos para despertar emoções e gerar uma interpretação profunda do mundo espiritual e social em tempos de perigo.

**Palavras-chave:** João de Patmos; Anciãos; Apocalipse; Imaginação poética e pictórica; estética religiosa.

## **Introducción**

Dice Italo Calvino (2022) que cuando Dante imagina la lluvia en el Purgatorio como el ambiente de la fantasía comprende que las imágenes llueven del cielo, “que Dios las manda” (p. 89). Por esto el escritor nacido en Cuba llama a la parte más elevada de la imaginación “alta fantasía” (p. 90) y se pregunta de dónde proceden los mensajes visuales que aparecen en la literatura y se reciben cuando no están formados por sensaciones depositadas en la memoria.

Aquel que construye imágenes con las palabras es un poeta. Y Juan Stam describe al escritor de Patmos como “poeta y pintor” (2006, p. 75), debido a “La poesía lírica de su alabanza y los cuadros surrealistas que dibuja con sus palabras” (p. 76). También Elisabeth Schüssler-Fiorenza (1997) dice de la creación poética y visual de Juan:

El hecho de que tantas obras de arte hayan tratado de reproducir la deslumbrante sucesión de imágenes del Apocalipsis indica que los símbolos míticos del libro funcionan como símbolos en tensión y no como código literario. Su poder evocativo ha inspirado no sólo arte visual, sino música, obras de teatro y cine (p. 38).

El escritor del Apocalipsis imagina visualmente todo lo que su personaje ve, cree, sueña y recuerda. Del mismo modo, percibe el contenido visual de las metáforas con que escribe para que los lectores y lectoras vean lo que está diciendo. En este artículo, hablaremos, siguiendo a Stam y a Schüssler-Fiorenza, de Juan como poeta y pintor. Para ello, dividiremos el texto en tres apartados: (1) El anciano Juan y los hostigamientos romanos, para referirnos al autor y su contexto. (2) El anciano Juan como poeta, para analizar su estilo. Y (3) el an-

ciano Juan como pintor, para referirnos a algunas imágenes que despliega en el Apocalipsis, en especial las que se refieren a personas ancianas.

En este artículo nos concentramos en la estética de Juan y del Apocalipsis. Esto lo hacemos siguiendo la propuesta de Paul Tillich (1989), quien dice que, tanto en una obra literaria como en una obra pictórica, teológicamente hablando, el mensaje se halla en el estilo, más que en el contenido.

## 1. El anciano Juan y los hostigamientos romanos

El autor se presenta como un hermano de los lectores y lectoras, compañeros del sufrimiento, ubicado en Patmos por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús. Es partícipe en los sufrimientos de los cristianos desde la realidad de ser exiliado por las autoridades (Stam, p. 2006). Aparece en la isla que, según Tácito (*Ann.* 358), era utilizada por los romanos para deportar a sus enemigos políticos. Esta referencia puede ser histórica o pertenecer a la imaginación de Juan. Como afirma Eurell (2021), mencionar a Patmos debe considerarse una construcción literaria que retrata al autor como un sufriente por causa del Evangelio, más que un registro histórico; y, siguiendo a Eve-Marie Becker, dice Eurell que Patmos es el contexto teológico de la carta para referirse a las persecuciones imaginadas por Juan.

El autor usa un nombre personal, Juan (1,4; 1,9), pero su identidad es desconocida. No deja claro que sea el hijo de Zebedeo o el anónimo discípulo amado del Cuarto Evangelio, ni tampoco el Anciano de las cartas.

Adela Yarbro Collins (1992) atribuye el libro a un hombre anónimo llamado Juan, visto como un anciano carismático, de aquellos que fundaron comunidades en Asia Menor y enraizados en el movimiento de judíos cristianos cercanos al germen originario de Jesús. Es notable su familiaridad con las siete comunidades destinatarias, ya que las había visitado y las conocía profundamente. Desde el punto de vista de Jörg Frey (2015), podría tratarse de un pseudónimo, en honor a Juan el anciano, mencionado por Eusebio (*Hist. eccl.* 3.29.2–4), y no sería extraño porque la mayoría de los textos de literatura apocalíptica se atribuían a personas famosas, como Abraham o Henoc. Y como plantea Eurell (2021), el énfasis que se hace en el nombre de Juan a lo largo del libro, en especial en la introducción (1,1–3) y también hacia el final (22,7–20), pretende mostrar que el Apocalipsis tiene autoridad apostólica atribuida al anciano que inspiró el cuarto Evangelio y las cartas.

Este pseudónimo se quiere llamar Juan. Nosotros consideramos la pseudonimia como una estrategia literaria de ampararse bajo la autoridad del anciano, y lo recibimos como tal, en la medida en que trata de acompañar a las comunidades en tiempo de hostigamiento. Un Juan que es anciano —aunque sea ficcional— y que se identifica a sí mismo como un vidente (1,1–3), alguien que ve, que traduce sus creencias y pensamientos en imágenes.

Néstor Míguez (1999) destaca el papel del anciano Juan como profeta, alguien que ve, un vidente que interpreta la historia a partir de imágenes. Así, diversos elementos concurren a formar la parte central de su visión, que podemos llamar también imaginación literaria, siguiendo lo que dice Italo Calvino (2022). Estos elementos son la observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible, valiosos tanto para la visualización como para la verbalización de aquello que se ve y se experimenta. Porque, en palabras de Míguez, (1999), “la verdadera profecía no es la que se dice, sino la que se recibe y se vive”, la que se ve, diríamos nosotros. Y así sucede en la palabra del anciano Juan, en cuya obra se entrecruzan la experiencia profética del vidente que escribe una obra epistolar (el libro inicia con siete cartas), la narrativa literaria del género apocalíptico (tipo de escritura en el que se inscribe), el trasfondo simbólico del Éxodo (la tradición hebrea recontada de las plagas de Egipto), y las memorias escatológicas de la iglesia del Primer Siglo.

El texto fue escrito al final del reinado de Domiciano, en algún lugar desconocido de Asia Menor, y se puede fechar entre el 95 y el 96 (Yarbro Collins, 1992). Según Arens y Díaz Mateos (2000), el Apocalipsis responde a la incitación de parte de los romanos a los cristianos a participar en el culto imperial que se propagaba como un acto político y religioso para cohesionar las provincias de Roma en torno al emperador. Dice Brown (2002, p. 1034) que, durante el reinado de Domiciano, fueron ejecutados algunos cristianos y judíos, en especial cuando su monoteísmo podía tener algún vínculo con la oposición política, pero la reacción general ante los monoteístas por parte de los romanos era de hostilidad hacia las personas que abandonaban la religión oficial del imperio para adherirse a los cultos orientales que defendían la adoración de un solo Dios. Por esto el anciano Juan imagina una persecución venidera y advierte a las comunidades lectoras sobre la situación mediante un texto epistolar, leído desde una perspectiva apocalíptica en la que el mundo será destruido y vendrá un nuevo mundo de justicia. Lo más probable es que no hubo persecuciones sistemáticas por parte de Domiciano, sino hostigamientos y abusos de los ciudadanos y las autoridades locales de Asia Menor hacia los cristianos para que rindieran culto a los dioses y a la estatua del emperador. O para pensarlo en las palabras de Élian Cuvillier (2008): “Quizás no sea en primer lugar la sociedad romana la que está en conflicto con la Iglesia naciente, sino más bien Juan quien está en conflicto con Roma e invita a sus oyentes a ponerse en la misma perspectiva” (p. 397).

En la medida en que Roma se hacía poderosa, los cristianos se veían más excluidos de la vida social. La destrucción de Jerusalén había despertado el miedo a que se levantara otra persecución semejante a la de Nerón. La ejecución de Antipas (Ap 2,13) y el exilio de Juan crearon sentimientos y tomas de postura

que dieron forma a ese texto donde la venganza literaria es comprendida como justa y la inversión de la situación de los oprimidos como la sublimación.

Yarbro Collins (1992) sugiere que las imposiciones del culto al emperador generaron una reacción por parte del anciano Juan, quien mediante su escritura liberó los sentimientos de fragilidad mediante un proceso de catarsis imaginativa, a la vez que instauró una convicción en la audiencia vulnerable de que habría un triunfo del reinado de Dios (entendido como el *Kósmos* o reordenamiento del mundo) sobre el imperio romano (asumido como el *Kaos* o la destrucción y desorden del mundo, aunque este se comprendiera en sus políticas como *Kósmos*).

Un ejemplo de esta batalla entre el bien y el mal es el motivo literario de la mujer y el Dragón, narrado en Apocalipsis 12-13. Este motivo proviene del relato acádico de la muerte de Tiamat, el monstruo de siete cabezas, por parte de Marduk. También hay huellas del relato egipcio de Isis acechada por el Dragón Set, el cual busca matar a su hijo Horus, pero al final es despedazado por el hijo perseguido. En los relatos griegos aparece tal raíz bajo la figura de Leto perseguida por la serpiente Pitón, la cual intenta asesinar a Apolo cuando es niño, pero este finalmente vence a su enemiga.

Ahora bien, es de notar que Roma asumía que su ordenación del mundo era propiamente cósmica (*Kósmos*) y que los opositores a sus estructuras imperiales instauraban el *Kaos*. Juan de Patmos invierte las relaciones en su ejercicio de imaginación literaria y trata de instaurar otro orden que se opone a los principios autoritarios (*arché*) desde un orden distinto, sin los regentes y estructuras del imperio (*anarché*). Así lo plantea Franz Hinkelammert (2022) cuando ve en la propuesta del Apocalipsis (21,21; 22,5) el concepto de una sociedad perfecta, donde no habrá dinero y se abolirá el Estado en favor del autogobierno: “Una autoridad perfecta es siempre y necesariamente una autoridad abolida” (p. 46).

Así tenemos a un anciano que imagina como un niño, imaginado a su vez por una mano desconocida, a un profeta que lidera siete comunidades de Asia Menor y las invita a resistir con los símbolos, cuando no hay ninguna otra forma de enfrentar los hostigamientos sociales —de alguna manera, llevados a la hipérbole por el poeta— por parte de la ciudadanía y autoridades romanas. La fe de la literatura es su pluma de resistencia.

## 2. El anciano Juan como poeta

Llamamos a Juan poeta porque es un creador de imágenes. A la producción de imágenes la nombramos fantasía, palabra que no se traduce por mentiras o falsedad, sino como aquello “existente solo en la imaginación”, y que proviene del francés medio *fantastique*, del latín medieval *fantasticus*, del latín tardío *phantasticus* (imaginario), y del griego φανταστικός (lo que puede ser imaginado) (Ossa Londoño, 2015, 4).

Imaginar es crear mundos secundarios, lo que Tolkien (2002) llamaba subcreación. Se trata de construir, como seres a imagen del Creador, realidades que no son materiales y aprender a verlas con la imaginación. La imaginación está dirigida por el deseo: que sea lo que nunca ha sido, que lo imposible llegue a ser. Y en Apocalipsis, el contacto con las imágenes libera a Juan de la prisión insular de Patmos, de las realidades sociales de hostigamiento, o de la prisión del concepto. La imaginación es la afirmación de una individualidad que imagina, o de una disonancia frente a la cultura, pues traduce a las propias imágenes del cuerpo y la experiencia lo que se está viviendo.

La imaginación nos recuerda que pensamos sin escritura y creemos sin dogmas, lo hacemos en imágenes. Gracias al deseo se constituye un mundo nuevo, una forma de crear y de crearse, de rebatir la realidad mediante el ejercicio de las imágenes, de crear una resistencia ante los discursos oficiales.

Kathleen Lennon (2011), siguiendo a Jennifer Robinson, postula que la imaginación involucra también las emociones, y la caracterización de estas en las obras de arte, ya sean visuales, auditivas o de las palabras, son autónomas respecto de las características fisiológicas, pues las emociones existen en sí mismas. Del mismo modo, podemos rastrear las emociones de Juan a lo largo del Apocalipsis: frustración, enojo, admiración, esperanza, deseo. Por esto, reconocer el contenido emocional del Apocalipsis implica comprender las razones de las palabras y las respuestas que suscita, en reacción al hostigamiento que el autor percibe del entorno.

En sus *Seis propuestas para un nuevo milenio*, Italo Calvino (2022) nos recuerda que Dante creía que las imágenes le venían por inspiración divina. En el Renacimiento, se partía de la idea mágica de la imagen que comunica con el alma del mundo, potencia que después aparece en el Romanticismo y el Surrealismo. Los escritores del siglo XX establecieron enlaces con emisores terrenos como el inconsciente, individual o colectivo, el tiempo recuperado en las sensaciones y las concentraciones del ser en un solo instante. Los autores del inconsciente piensan que las imágenes escapan del ámbito de nuestras intenciones, asumiendo respecto del individuo una trascendencia. Por ejemplo, la psicología profunda de C.G. Jung (1959) considera que las imágenes son arquetipos que tienen una validez universal para apelar al alma. El psicólogo suizo propone la teoría del inconsciente colectivo, un depósito de imágenes y símbolos universales llamados arquetipos para entender la psique. Entre estos, el arquetipo del héroe o del salvador, que representan la necesidad humana de que un carisma surja en momentos de *Kaos* para traer orden y *Kósmos*. A nivel psicológico, la figura del profeta no es solo un personaje histórico, sino la proyección de un anhelo arraigado en la psique colectiva. La imaginación que nace del inconsciente es una forma de participación en la verdad del mundo, una verdad que Juan de Patmos considera revelada por Dios.

Para la creación de este libro de imágenes que es el Apocalipsis, el anciano Juan comparte el influjo judío y bebe de las fuentes del mundo mediterráneo del siglo I, donde abundaban los mitos de la lucha entre las potencias de la vida y la muerte, representadas en las metáforas de las estaciones que se devoran unas a otras en el eterno retorno (Arens y Díaz Mateos, 2000). Así, por ejemplo, la imagen del mar cristalizado proviene de la mitología de Antiguo Oriente, donde se habla de la victoria del Dios supremo sobre los monstruos del *Kaos*, representados en el agua. El *Kaos* es la fuerza que busca levantarse contra la Creación (*Kósmos*), personificada en Leviatán (Job 38), o imaginada en el Mar Rojo (Ex 14-15). Es Dios (el orden del *Kósmos*) quien vence al mar, juega con Leviatán, o cristaliza las aguas (Ap 4,1) como muestra del dominio sobre las fuerzas de lo incontrolable —fuerzas que, por demás, como dice Tillich (1989), pueden referirse a dimensiones psíquicas del ser humano—.

En la imaginación del Apocalipsis hay lugares como el mar del que brotan bestias semejantes a dragones, ciudades del *Kaos* como Babilonia, habitadas por comerciantes de balanzas falsas y prostitutas embriagadas de poder —a propósito de la imagen negativa que tiene Juan de las mujeres en este libro, divididas entre vírgenes y ramera, sin punto medios o hibridaciones—, y una nueva Jerusalén de jaspe cristalino.

Ante el despliegue imaginativo del Apocalipsis, recordamos a Italo Calvino que dijo: “Cuando empecé a escribir relatos fantásticos, aún no me planteaba problemas teóricos; lo único de lo que estaba seguro era de que en el origen de todos mis cuentos había una imagen visual” (2022, p. 95). El narrador que parte de la imagen de un hombre cortado en dos mitades que siguen viviendo independientemente, del muchacho que trepa un árbol y pasa el resto de su vida sin volver a bajar a tierra, o de una armadura vacía que se mueve y habla como si dentro hubiera alguien, se asemeja al escritor del Apocalipsis que construye imágenes del inconsciente que le llueven como una revelación de Dios para resistir con la pluma ante los hostigamientos del imperio.

Lo que hace Juan de Patmos es pensar (o creer) con imágenes, lo que se entiende, según lo define Calvino (2002), como “la capacidad de enfocar imágenes visuales, con los ojos cerrados, y hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca” (98). Y nos recuerda los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, quien invitaba a la composición del lugar, visualizando, imaginando el escenario corpóreo de meditación y de oración, donde se ve a Cristo acompañando a las personas por las que se ora. Así, para el anciano Juan, el relato que compone es una búsqueda en la imaginación, un medio de alcanzar un conocimiento extra individual y extra subjetivo, un repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, pero que puede ser ante el Dios que se revela en los arquetipos del inconsciente.

El anciano Juan crea en su ejercicio escritural una tensión para los lectores entre la realidad vivida y la utopía esperada por medio de un acto de ima-



ginación literaria. El lenguaje de imágenes del Apocalipsis está diseñado para apelar a las emociones. Su retórica no es de argumentos, sino de imágenes que se superponen en septenarios: siete cartas, siete sellos, siete trompetas, siete copas. Tal superposición, lejos de ser un libro lineal o arbóreo, que pudiéramos desentrañar hasta la raíz, corresponde a un libro rizomático, dirían Deleuze y Guattari (2020), un mapa en movimiento que tiene formas muy diversas y las líneas se mueven con cada lectura, una obra ramificada en todos los sentidos y entrecruzada en las imágenes que ofrece. La única manera de interpretar el Apocalipsis es recorrerlo y perderse en él.

Ahora bien, tal imaginación está enraizada en la literatura apocalíptica. Como señala Gerd Theissen (1985), este tipo de literatura emerge entre los años 200 a.C. y 200 d.C., responde a crisis sociales y se vale de la imaginación arraigada en las tradiciones judías para enfrentar la anomía, entendida por el pueblo de la *Torah* como el desmoronamiento de la Ley (*Nómos*), la conmoción de todo el *Kósmos* y la introducción de la catástrofe. La literatura apocalíptica, en palabras del sociólogo alemán,

es, por una parte, reflejo de la crisis y, por otra parte, aportó medios para su superación: la fe en una inminente transformación de todas las cosas favoreció la experimentación de diversos movimientos religiosos de unas nuevas formas de vida, anómalas socialmente hablando (p. 77).

Apocalipsis bebe de la literatura profética y de la apocalíptica. En la época de su redacción, ya la literatura rabínica leía las Escrituras para encontrar o descifrar los misterios divinos y conservó en su vientre las raíces de lo que posteriormente sería la Cábala, ese saber del desierto, ese misterio numeral de las palabras.

Con esto, la originalidad del Apocalipsis reside en recrear la historia mediante la imaginación como fuente de conocimiento. Es un libro de visiones, de ver con la imaginación, de la profecía vivenciada. Así lo escriben Arens y Díaz Mateos (2000): “No se trata de visiones reportadas sino de la comunicación de un mensaje usando un lenguaje metafórico artístico. No son más visiones que las de los poetas y pintores, entre los que se cuentan no pocos profetas” (p. 167).

Esta obra presenta una sintonía poética con el mundo de la imagen. La lógica de la descripción objetiva o historiográfica no la logra entender. Así, se presentan escenas simultáneas de una sola visión que se dan “en el Espíritu” (1,10; 4,2; 17,3; 21,10), lo que Míguez (1999) llama un “estado alterado de la mente” (p. 26) en el que la experiencia imaginativa del profeta es transportada, movida, impulsada por una energía interior que lo lleva a interpretar la realidad desde una mirada poética. Por esto el libro no se presta para una arquitectura teológica o la construcción de una doctrina, sino para una vivencia estética, lo que Tillich (1989) llama lo revelatorio, aquello que está escondido y manifiesto,



lo que da un sentido vital a través de las expresiones de lo celestial y lo monstruoso al caminar de cada día en medio de la resistencia.

### 3. El anciano Juan como pintor

La visión narrativa constituye la clave para comprender el mensaje del Apocalipsis. Su *imaginarum* ofrece la construcción de otro mundo posible, tal como hacen poetas y narradores de la imagen: Tolkien, Poe, Georg Trakl o el ya citado Calvino (el literato, no el teólogo), que hacen ver los textos y crean pinturas en movimiento.

También las imágenes del Apocalipsis han estado presentes en las artes visuales, como los grabados de Durero, la “Visión” de El Greco y las ilustraciones de Doré. La mezcla de temor y gloria acompañan el imaginario y robustecen la interpretación del Apocalipsis. Pero también la misma narrativa produce una pintura, una representación visual de forma verbal, una écfrasis. En palabras de Néstor Míguez (1999):

Juan debe describir junto con el horror bélico que transmite el Guernica, y que es parte de la realidad histórica que se muestra cuando se rompen los sellos y se derraman las copas, la visión beatífica del techo de la capilla Sixtina de Miguel Ángel en las escenas del espacio celestial, y las imágenes febriles de un tríptico de Jerónimo del Bosco al relatar las experiencias de mártires, hombres y mujeres, la naturaleza misma en medio de ese sacudimiento. Todo simultáneamente, y agregándole las voces. Pero eso no es todo: Juan debe describir el Guernica, Miguel Ángel y del Bosco con palabras. Y lo que nosotros hoy tenemos no es la visión, sino el relato de la visión. El lenguaje de las imágenes que vienen en tropel, intempestivas, inesperadas y sorprendentes, percibidas en el espíritu, ha tenido que reducirse a un lenguaje lineal, escrito, transmitido con códigos racionalizables (p. 29).

Ahora bien, los códigos de la razón los ofrecen las interpretaciones, no la obra literaria. El texto es un rizoma de imágenes a las que les nacen más imágenes. Las palabras logran dar una visión que produce más visiones en la pantalla vacía de los lectores. Joachim Theis (2023) afirma que Juan de Patmos escribe como si fuera el director de una película de ciencia ficción. Al principio presenta los personajes y su mundo visual. A continuación, los lectores se sumergen en el mundo del Apocalipsis y obtienen una primera impresión de los símbolos y motivos del libro. No es casualidad que el autor retome las imágenes de esta visión inicial en las epístolas a lo largo de su obra. La dramaturgia de las emociones sólo se revela en las escenas finales. Por esto no es posible entender al Apocalipsis con una lógica árida o un análisis textual fragmentado. Una explicación puramente cognitiva del mundo imaginístico de Juan resulta insulsa. Es necesario iniciarse en el descubrimiento de la obra mediante una identificación emocional con el vidente. Para entrar en el juego hay que despertar al lenguaje de los sentidos y las capacidades creativas. El anciano de Patmos exige el espí-

ritu de un niño para imaginar el mundo, tal vez sea esto lo que comprenda por estar “en el espíritu”, es decir, en el niño.

Desde la relación con las imágenes, podemos ver que el libro de Apocalipsis es un ejercicio de écfrasis, la descripción de una obra pictórica a través de las palabras, la posibilidad que nos hace ver las imágenes que aparecen en la obra literaria. Los personajes están hechos de imágenes minerales y animales, y el más insignificante, un Cordero, es el que da sentido a la historia desatando sus sellos. Así, siguiendo la propuesta de Calvino (2022), vemos cómo en el Apocalipsis, “En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones” (p. 95).

En el Apocalipsis prima el verbo “ver” (*eidon*, 4,1 y 6,1), porque el profeta es un vidente, es decir, un poeta, piensa y cree en imágenes. A través de las visiones describe grandes catástrofes y destrucciones, reconfiguraciones del ser, aunque el eje de lo que podríamos llamar su pintura literaria es el trono en el que Dios (presentado como un anciano) y el Cordero (que también al inicio del libro es un anciano) tienen el control del universo, instauran el *Kósmos* arrebatándose al *Kaos*, invierten la estructura de la realidad.

Detengámonos en los capítulos 4 y 5. Estos pueden dividirse en diferentes cuadros de imágenes que ve el anciano Juan. Así puede verse una descripción de círculos concéntricos de adentro hacia fuera: un trono colocado en el cielo (2-3) en el cual está sentado un personaje imaginado en términos minerales. Rodea al trono un arco iris (3) y de allí salen relámpagos y truenos (5). Alrededor hay veinticuatro ancianos (4) y delante del trono un mar cristalizado (5).

Notemos el hecho de que es un anciano el que imagina a un grupo de ancianos, todos alrededor del Anciano supremo, como si de un rostro se desprendieran muchos rostros, como si la figura central se multiplicara en una galería de espejos. En el centro de la narración (5,5) el personaje central es anunciado por un anciano, quien se refiere al León de la tribu de Judá como quien puede abrir el rollo de la historia. Y este León-Cordero, hemos dicho, fue también presentado al comienzo del libro como un anciano, con su cabeza y cabello blancos semejantes a lana blanca o nieve (1,14), y visto como el más antiguo y el futuro, el que es y era y ha de venir (1,17).

Detengámonos en los personajes de Apocalipsis 4 y 5 para resaltar el valor que da el poeta Juan a los ancianos:

El *que está sentado en el trono* es soñado con aspecto de jaspe y cornalina (4,2.3). Es la figura central de la narración. Semejante al “anciano de días” presentado en Daniel 7. Tiene el rollo de la historia en sus manos, pero no lo abre para desatar el nudo que ata el misterio del tiempo, porque es otro el que lo hará. El trono mismo pareciera tener vida. De él salen truenos y relámpagos, y siete antorchas descritas como los siete Espíritus de Dios. La presentación del trono y del que está sentado en él proviene del libro de Ezequiel (Ez 1, 5,21.26-28; 10,1s). Los seres celestes baten sus múltiples alas habitadas de ojos como

un bosque poblado por los hongos. En el medio se erige un trono de bronce y un arcoíris a su alrededor. La gloria divina, vista aquí como belleza y no como espanto, es acompañada de animales y figuras de la tierra, realidades polimorfas que cobran formas a través de la escritura nacida del inconsciente y de las experiencias del mundo que tiene el escritor —si es que podemos separar la experiencia consciente de la inconsciente, pues ambas se nutren mutuamente—.

*Los veinticuatro ancianos* (4,4) son la corte celestial que rodea al que está sentado en el trono del centro. Están sentados en veinticuatro tronos, con vestiduras blancas y brillan las coronas de oro en sus cabezas. Se postran cada vez que los animales llenos de ojos en las alas alaban al Anciano del trono. Es uno de estos ancianos quien da a conocer al Cordero-León que puede abrir los sellos que cierran el rollo (5,5). Esta imagen del libro enrollado con sellos proviene del mundo de los profetas del Primer Testamento. En Ezequiel (2,9s) se habla de un rollo que contiene cantos fúnebres, gemidos y amenazas. Al profeta se le ordena comerlo. En Daniel (12,4-9) se describe un libro en el que se sellan las palabras del futuro. Así lo indica U. Becker (1990), la figura del libro en la literatura apocalíptica se refiere al misterio divino de la transmisión de un testamento: “Aquí se trata también del libro que contiene el plan de Dios escatológico” (p. 830).

*Los seres poblados de ojos* (4,6-9) son llamados vivientes (*zoon*), lo cual puede traducirse como animales. “Animales fantásticos”, diría Borges. El primero tiene figura de un león; el segundo, de un toro; en el tercero se ve un rostro humano; el cuarto parece un águila volando. Cada uno tiene seis alas recubiertas de ojos. Isaías (6,1s) describe también en visión el relato vocacional del profeta y poeta, quien mira a Yahvé sentado en su trono y a la corte de serafines generando música. Estas figuras son descritas de la misma manera que en Apocalipsis: tienen seis alas y dejan oír sus cantos día y noche.

*El Cordero* (5,5-10) es anunciado por el anciano de los veinticuatro como el León de la tribu de Judá, el retoño del árbol de David puede abrir el rollo de la historia. Pero este León anunciado aparece bajo la figura de un cordero degollado, con siete cuernos y siete ojos, aunque vivo. Los cuernos y los ojos reflejan no sólo el conocimiento de lo que es, era y está por venir, sino también el poder divino. Al respecto, escribe Xabier Pikaza (2001): “En el Oriente antiguo, el cuerno es signo de poder y se encuentra vinculado al sol (sus rayos son como cuernos), al altar (sus cuatro salientes son símbolos de fuerza), a los animales poderosos (toro) y a los hombres capaces de expandir su dominio” (p. 288).

La éfrasis de Juan nos permite ver imágenes, pero también oír la música y percibir el olor del incienso que se eleva en el altar —un incienso que, por demás, era exclusivo para el culto al emperador, pero Juan roba su fuego para ofrecerlo al Anciano y al Cordero—. Se oye que no sólo el Anciano del trono recibe alabanza, sino que se entona un cántico nuevo al Cordero. La letanía antifonal de los serafines de Isaías, representada en tres doxologías, corresponde “a las aclamaciones que usualmente acompañaban la entronización de un rey”

(D'Aragon, 1972, p. 552). Este canto toma más sentido cuando se piensa en que en el Oriente romano el poderío imperial no parecía tener límite y toda la gloria era atribuida al César (Stam, 2006, 203). Aquí se alaba al Anciano de la historia y al Cordero degollado, una de las víctimas del poder militar de Roma.

Los *ángeles* (5,11-12) hablan. Se pueden escuchar sus voces. Uno de ellos pregunta: “¿Quién es digno de abrir el rollo y romper sus sellos?” (5,2 BP). Es de anotar, dice Stam (2006, p. 208), que la palabra griega para digno (*axios*) no tiene ninguna relevancia en la Septuaginta ni en el hebreo del Primer Testamento. Es un término que se atribuía particularmente al emperador, y el mensaje que transmite Juan es de atribuirle la dignidad a una de las víctimas de Roma, al Jesús que murió crucificado por el poder imperial.

Finalmente, *todas las criaturas* (5,13) se suman a la alabanza de los seres celestiales y personajes del cielo y la tierra, bajo la tierra y el mar. Traen cítaras, arpas y liras, consideradas las voces musicales de la dulzura, y rememoran esta ceremonia triste y victoriosa que es el sacrificio del Cordero —nótese bien que aquí se están presentando en formas de imaginación fantástica las escenas de la crucifixión y resurrección de Jesús en planos superpuestos, haciéndonos notar que la cruz y la tumba vacía son dos imágenes de un mismo acontecimiento—.

Las voces y sonidos son primordiales en el libro, de manera que no sólo se ve la voz poética, sino que también se oyen las palabras y la música.

Juan describe su visión y audición, mediante los verbos “vi” (*eidon*) y “escuché” (*ekousa*). Ve un rollo escrito por delante y por detrás y sellado con siete sellos (5,1). Observa al Cordero degollado (5,6). Escucha, además de la música, una voz de trompeta que lo invita a seguirlo (4,1), un ángel constituido de anuncios heráldicos (5,2), además de la voz de muchos otros ángeles alrededor del trono como el mar estallando contra las piedras (5,11). Juan puede oler el incienso de Arabia y las costas de Somalia que desparrama olores por el texto (5,8), y más adelante se tendrá que comer el libro que le genera un gusto dulce en la boca, pero una sensación amarga en el vientre (10,9-10). De esta manera, la imaginación poética se vuelca a los sentidos, en especial la vista y el oído, además del olfato, el tacto y el gusto. La revelación tiene múltiples entradas. El cuerpo es el lugar de su experimentación. La escritura de Juan es un mapa de los sentidos conectados a otros sentidos y a los objetos que la imaginación despierta.

Juan, en su ejercicio pictórico, describe a sus personajes con rasgos animales, humanos y minerales, en un constante devenir: del León en Cordero, del Hijo en Anciano, de las alas en ojos, de la visión en música.

En el éxtasis, el salir de sí y la excedencia, toman control las figuras de la naturaleza y se mezclan las formas de la tierra con los trazos del cielo. Las realidades fantásticas del anciano Juan, para decirlo en términos de Calvino, cobran formas a través de la escritura, en la cual la exterioridad y la interioridad, el mundo y el yo, la experiencia y la fantasía aparecen compuestas de una materia

verbal hecha de materias diversamente formadas, haciendo del libro del Apocalipsis una multiplicidad, un libro del que salen muchos libros. Estas visiones polimorfas se encuentran contenidas en líneas y signos alineados, y representan un espectáculo literario del mundo en una superficie narrativa y musical de orden, a la vez, espiritual y político, o de desorden frente a la concepción de *Kósmos* del imperio porque, como sugiere Hinkelammert (2022), Apocalipsis es uno de los guiños al anarquismo que se puede hacer desde la fe al abolir la autoridad en favor del autogobierno.

Nótese la carga política que tiene el lenguaje del Apocalipsis. Palabras como “tronos” (*thrónos*), “coronas”, (*stéfanos*), “gloria” (*doxa*), “honor” (*timé*), “poder” (*dynamis*), “pueblo” (*laós*), “nación” (*éthnos*) y “reino” (*basileía*) pueblan la imaginación del anciano. La aclamación “Señor y Dios Todopoderoso” (*kyrios o theos pantokrátor* - vulg. *Dominus Deus omnipotens* 4,8) contrasta con el culto creciente a Domiciano, que al final se hizo nombrar con el título *Dominus et Deus noster*. El Apocalipsis, en este sentido, quiere dejar claro que el ejercicio del poder le corresponde al reinado de Dios, donde todos tienen acceso a los frutos de la vida, al autogobierno, y no a la imposición de un imperio humano.

Apocalipsis de Juan es, nos dice Theis (2023), la propuesta de una pedagogía de la imaginación. Y para aprender de ella, y luego enseñarla, como lo hace el anciano de este libro, hemos de habituarnos a controlar la visión interior, permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, icástica, según señala Italo Calvino (2022).

## Conclusión

La obra del anciano Juan en el Apocalipsis es una expresión artística y simbólica que utiliza la imaginación, la poesía y los relatos visuales como formas de resistencia frente a la concepción de orden del imperio romano. A través de su estilo poético y pictórico, Juan de Patmos construye un mundo imaginario para deconstruir el mundo romano e invita a sus lectores y oyentes a visualizar, sentir y resistir en un acto de fe y creatividad que trasciende las estructuras lineales racionales en una obra rizomática. En un texto en el que se exalta a los ancianos que imaginan como niños, se evidencia que la potencia del arte y la poesía son herramientas fundamentales para la desestructuración y el consuelo en contextos de conflicto y persecución. De esta manera se rescata, desde la perspectiva de un anciano, a las personas entradas en años como seres que reciben honor y dan honor a quienes han vencido a través de las derrotas de la historia.

## Bibliografía

- ARENS, Eduardo y DÍAZ Mateos, Manuel (2000), *Apocalipsis*. Lima: CEP.
- BECKER U., Lothar, “Libro”. En: COENEN Beyreuther, Erich y BIETENHARD, Hans (1990), *Diccionario teológico del Nuevo Testamento*. Salamanca: Sígueme.
- Biblia de Jerusalén Latinoamericana*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2007.
- BROWN, Raymond (2002), *Introducción al Nuevo Testamento*. Tomo 2: cartas y otros escritos. Madrid, Editorial Trotta.
- CALVINO, Italo (2022), *Seis propuestas para un nuevo milenio*. Madrid: Si ruela.
- CUVILLIER, Élian (1972), “El apocalipsis de Juan”. En: Marguerat, Daniel (Ed.), *Introducción al nuevo Testamento. Su historia, su escritura, su teología*. Bilbao, Desclée De Brouwer.
- D’ARAGON, Jean-Louis (1972), “Apocalipsis”. En Raymond E. Brown, John P. Fitzmyer y Roland E. Murphy (Dirs.). *Comentario Bíblico San Jerónimo*. Tomo IV. Nuevo Testamento II. Madrid: Cristiandad.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2020), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- EURELL, John-Christian (2021), *Reconsidering the John of Revelation*. *Novum Testamentum* 63, pp. 505–518.
- FREY, Jörg, “Erwägungen zum Verhältnis der Johannesapokalypse zu den übrigen Schriften des Corpus Johanneum,” in *Die johanneische Frage: Ein Lösungsversuch* (by M. Hengel; wunt 67; Tübingen: Mohr, 1993) 326–429; id., “Das Corpus Johanneum und die Apokalypse des Johannes: Die Johanneslegende, die Probleme der johanneischen Verfasserschaft und die Frage der Pseudonymität der Apokalypse,” in *Poetik und Intertextualität der Johannesapokalypse* (ed. S. Alkier, T. Hieke, and T. Nicklas; wunt 346; Tübingen: Mohr Siebeck, 2015) pp. 71–133, 2015.
- HINKELAMMERT, Franz (2022), *Cuando Dios se hace hombre el ser humano hace la modernidad*. Heredia: Escuela de Economía Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Costa Rica.
- JUNG, C. G. (1959), *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- LENNON, Kathleen (2011), *Imagination and the expression of emotions*. *Ratio* (New Series). XXIV. 3 September 2011.
- MÍGUEZ, Néstor (1999), *El Apocalipsis Como profecía y visión: la identidad de Juan como profeta*. *Vida y Pensamiento* 19, no. 2 (septiembre 15): pp. 21-35. Acceso: septiembre 5, 2025. Disponible en: <https://revistas.ubl.ac.cr/index.php/vyp/article/view/659>.
- OSSA Londoño, Sergio Iván (2015). “Breve revisión del género fantástico en Colombia: Análisis literario de los elementos fantásticos presentes en los

- cuentos de la primera antología colombiana de ciencia ficción”. Contemporáneos del Porvenir compilada por René Rebetez. Trabajo de grado para optar por el título de Filólogo Hispanista. Universidad de Antioquia.
- PIKAZA, Xabier (2001), *Apocalipsis*. Estella: Verbo Divino.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (1997), *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Estella: Verbo Divino.
- STAM, Juan (2006), *Apocalipsis*. Tomo I. Buenos Aires: Kairós.
- TÁCITO, Cayo Cornelio. *Anales*. Madrid: Gredos, 1991.
- THEIS, Joachim (2023), *Offenbarung des Johannes, bibeldidaktisch*. “WiRe-Lex”. Deutsche Bibelgesellschaft.
- THEISSEN, Gerd (1985), *Estudios de sociología del cristianismo primitivo*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- TILLICH, Paul (1989), *On Art and Architecture*. Edited by John Dillenberger and Jane Dillenberger. New York: Crossroad.
- TOLKEIN, J.R.R. (2002), **Árbol y hoja**. Barcelona: Minotauro.
- YARBRO COLLINS, Adela (1992), “Book of Revelation”. EN: Freedman, David Noel, (Ed.), *The Anchor Bible Dictionary*, New York: Doubleday.

Juan Esteban Londoño