

Verbe silencieux y verbum infans: el lenguaje de la pintura en la fenomenología de Jean-Louis Chrétien¹

Matías Ignacio Pizzi

Pontificia Universidad Católica de Chile 

<https://dx.doi.org/10.5209/resf.104274>

Recibido: 29/07/2025 • Aceptado: 17/01/2026 • Publicado en línea: 04/03/2026

Resumen. El presente artículo sostiene la posibilidad de formular un lenguaje de la pintura en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien como un tipo de lenguaje no-predicativo. Para mostrar esto, en primer lugar, abordaremos las nociones de verbo silencioso (*verbe silencieux*) y verbo infante (*verbum infans*) propuestos por Chrétien, tal como aparecen en su escrito *Corps à corps* (1997). En segundo lugar, mostraremos cómo esta noción del lenguaje de la pintura es elaborada por Chrétien a partir de su recepción de la doctrina del verbum en el neoplatonismo cristiano, puntualmente en autores como Agustín de Hipona y Nicolás de Cusa. Finalmente, y con el fin de hacer evidente la virtud hermenéutica de este lenguaje no-predicativo de la pintura y el carácter productivo de su recepción y apropiación del neoplatonismo cristiano, retomaremos la discusión entre pintura (imagen) y poesía (lenguaje) en el *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci.

Palabras clave: *verbe silencieux*; *verbum infans*; lenguaje no-predicativo; fenomenología; Jean-Louis Chrétien.

^{EN} Verbe silencieux and verbum infans: the language of painting in the phenomenology of Jean-Louis Chrétien

Abstract. This article argues for the possibility of formulating a language of painting within Jean-Louis Chrétien's phenomenology of the voice, conceived as a type of non-predicative language. To demonstrate this, we will first address the notions of the "silent verb" (*verbe silencieux*) and the "infant verb" (*verbum infans*) proposed by Chrétien, as they appear in his work *Corps à corps* (1997). Secondly, we will show how Chrétien develops this notion of the language of painting through his reception of the doctrine of the verbum in Christian Neoplatonism, specifically in authors such as Augustine of Hippo and Nicholas of Cusa. Finally, in order to reveal the hermeneutical richness of this non-predicative language of painting and the productive character of its reception and appropriation of Christian Neoplatonism, we will revisit the discussion between painting (image) and poetry (language) in Leonardo da Vinci's *Trattato della pittura*.

Keywords: *verbum infans*; *verbe silencieux*; non-predicative language; phenomenology; Jean-Louis Chrétien

Sumario: 1. "El ojo escucha": aproximaciones al problema del lenguaje en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien; 2. El *Verbe silencieux* de la pintura: profundizaciones sobre el lenguaje no-predicativo en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien; 3. *Ut pictura musica, ut pictura poesis*: lecturas fenomenológicas del *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci; 4. Consideraciones finales; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Pizzi, M.I. "Verbe silencieux y verbum infans: el lenguaje de la pintura en la fenomenología de Jean-Louis Chrétien", *Revista de Filosofía*, avance en línea, <https://dx.doi.org/10.5209/resf.104274>

¹ Este artículo presenta el resultado de mi investigación posdoctoral en la Sección de Estudios Medievales del Instituto Dr. Alejandro Korn, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Director: Dr. Jorge Luis Roggero), financiada por una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), dirigida por el Dr. José González Ríos, y codirigida por la Dra. Claudia D'Amico.

1. “El ojo escucha”: aproximaciones al problema del lenguaje en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien

Uno de los temas más complejos de abordar, tanto en la fenomenología histórica como en la *nouvelle phénoménologie*, es la relación que dichas tradiciones guardan con el problema del lenguaje (Roggero, 2020: 131-145). O bien sea adoptando una postura de la experiencia antepredicativa como anterior a la emergencia del lenguaje, o bien asumiendo que todo fenómeno es inseparable de su expresión lingüística (ingresando en este caso a una discusión con autores de la tradición analítica), no se esquivan completamente las dificultades para una comprensión fenomenológica y exhaustiva del lenguaje. Sin embargo, sostenemos de modo preliminar que la clave de acceso a este problema debe comprenderse a partir de un cuestionamiento de la identificación indiscutida entre lenguaje y predicación. Haciendo esto, nos encontramos con diversas propuestas de lo que podemos llamar “lenguajes no-predicativos” en la *nouvelle phénoménologie* francesa.

Desde el “lenguaje de la saturación” en Jean-Luc Marion, (Pizzi, 2024a: 263-273), pasando por el “lenguaje del acontecimiento” en Claude Romano (Pizzi, 2023a: 83-103), sostenemos que es posible dar cuenta de un tipo de lenguaje que pretende nombrar aquello que excede la fenomenicidad de los objetos. O dicho de otro modo, si aquello que se trata de describir excede o sobrepasa el campo de la objetualidad, entonces no podemos permanecer en el lenguaje predicativo, no para eliminar la predicación, sino más bien para indicar que esta última dimensión no alcanza para describir o dar cuenta de cierto nivel de la fenomenicidad: el exceso.

Si bien encontramos en la obra de Chrétien diversos momentos en los que se expresa esta preocupación por un lenguaje que excede la dimensión predicativa, en esta ocasión, y como comenzaremos a desarrollar a continuación, pretendemos ampliar este campo de estudio de los lenguajes no-predicativos siguiendo una serie de reflexiones sobre el arte pictórico y su relación con el problema del lenguaje en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien. La hipótesis fundamental consiste en sostener que este lenguaje de la pintura elaborado por Chrétien puede ser inscripto en este campo de los lenguajes no-predicativos.

2. El Verbe silencieux de la pintura: profundizaciones sobre el lenguaje no-predicativo en la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien

Desde sus inicios hasta sus últimos trabajos, la fenomenología de la voz de Jean-Louis Chrétien puede concebirse como uno de los proyectos más exhaustivos en relación al problema del lenguaje en la fenomenología contemporánea. Como gran lector de la historia de la filosofía, Chrétien ofrece una recepción y apropiación productiva de la concepción cristiana del *Verbum*. Si bien encontramos un antecedente fundamental en la fenomenología hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1975: 395-404 / Díez Fischer, 2024: 31-50 / González Ríos, 2014: 30-50), Chrétien explora hasta sus últimas consecuencias las implicancias fenomenológicas de concebir lo real como el despliegue de una Palabra. De esto se desprende, no solo su atención por fenómenos originalmente auditivos y vinculados con el lenguaje, sino el mismo proyecto de una fenomenología de la voz. Así, y de modo retrospectivo, la propuesta de Chrétien permite analizar desde nuevas perspectivas y revitalizar problemas tales como la relación entre la palabra hablada y la escrita, o bien la metáfora del mundo como libro, todos tópicos medievales y renacentistas anclados en una “metafísica de la palabra” (González Ríos, 2014: 273-281).

Como bien señala Emmanuel Housset, este acudir a la tradición forma parte del mismo método fenomenológico de Chrétien, pues “solo podemos nacer como filósofos al descubrir en el pasado un pensamiento más antiguo y más nuevo, que se convierte así en el acontecimiento por el cual somos llevados ante una promesa.” (Housset, 2023: 47-48). A nuestro juicio, y al igual que en la fenomenología de Jean-Luc Marion, es plausible encontrar en Chrétien la posibilidad de pensar la tradición y la recepción, no solamente como un tema de historiadores de la filosofía, sino más bien como el modo mismo del filosofar, en la medida en que se encuentra presente en el corazón mismo de toda llamada y respuesta. Desde este punto de vista, sostenemos que hacer filosofía es operar siempre, implícita o explícitamente, bajo el modo de la recepción.

Tomando como hilo conductor la confrontación de Chrétien con la tradición neoplatónica cristiana y su correspondiente concepción del *Verbum*, salen al encuentro diversos escritos en los que este tema ocupa un lugar central, poniendo en juego lo que podríamos llamar una fenomenología de la recepción. Un primer momento de este recorrido puede encontrarse en su escrito *L'Appel et la Réponse* (1992). Ya al principio de este trabajo, Chrétien deja asentado que el tema central del escrito consiste en dilucidar fenómenos tales como la “voz” (*voix*) y el “hablar” (*parler*). De esto se deriva una de las preguntas inaugurales de la fenomenología de la voz: “¿Cómo pensar la voz, único lugar en que se encarnan la llamada y la respuesta?” (Chrétien, 1992: 9). Y aún más: “¿puede pensarse a la llamada como origen de la palabra?” (1992: 15). Desde esta perspectiva, la palabra es entendida como un fenómeno que aparece en una llamada. Así, podemos decir que llamada y palabra se co-fenomenalizan. Esto significa que no es posible establecer un orden

de prioridad temporal u ontológica de una frente a la otra. Sin embargo, “toda convocatoria (...) supone una provocación anterior a la cual ella responde” (1992: 15). Aquí aparece el tercer elemento de un único fenómeno. Llamada, respuesta y palabra son definidas entonces como tres componentes indisolubles. Chrétien resume este problema del siguiente modo:

¿Constituye el entrelazamiento de llamada y respuesta, en el que la llamada responde y la respuesta llama, un círculo vicioso, o revela que no hay diferencia entre afirmar que la palabra proviene de la llamada y que la primera palabra pronunciada es una respuesta, que toda palabra originaria, como la de la poesía, responde y solo es originaria para responder? (1992: 15-16).

A la hora de abordar estas preguntas, y fiel a su concepción de la filosofía como un recuperar y recibir la tradición, Chrétien nos ofrece una breve historia del concepto de llamada.² La centralidad de esta noción estriba en su relación con la palabra “bello”. Para ello, Chrétien se sirve del término griego *καλόν*. Más allá de su etimología, la virtud de este vocablo nos conduce a una consecuencia fenomenológica aún más importante, pues esta palabra “(...) es el origen mismo del lenguaje. La palabra *καλόν* es el nombre del nombre, nombra aquello que llama en la palabra” (1992: 17).³ A nuestro juicio, podemos observar cómo opera en la obra de Chrétien una identificación entre llamada como Palabra y manifestación en sentido fenomenológico. Esto mismo parece insinuar en el pasaje entre la noción de *καλόν* en el platonismo (también platonismo medio y neoplatonismo pagano) y la concepción del *Verbum* en el neoplatonismo cristiano, pues aquí ocurren dos transformaciones. Por un lado, mientras que “la llamada platónica (...) es por excelencia neutral e impersonal (...)”, en el neoplatonismo cristiano “el origen de la palabra deviene el Dios creador, él pierde su neutralidad, él es el Verbo mismo” (1992: 27). Por otro lado, y como consecuencia de esto, la llamada deviene *Verbum*. El responsable de esta transformación es, según Chrétien, Dionisio Areopagita. Esto se debe a que “es por la intermediación de esta página de Dionisio que la Edad Media, incluso cuando ignore el griego, retomará la fundamentación del *kalón* en un *kalein*, pensado a partir de ahora como creador” (1992: 27).

Con respecto a todo esto, afirmamos que la propuesta de la llamada como *καλόν/Verbum* implica la aparición de una concepción onto-lingüística de la llamada,⁴ pues el *Verbum* y sus múltiples *Verba* son entendidos aquí como procesiones, esto es, como el despliegue de lo real en cuanto tal. La hermenéutica dionisiana de los nombres divinos conlleva una ligazón inseparable entre *nomen* y *creatio*. Así, los diversos nombres implican aproximaciones al “nombre admirable” que está “sobre todo nombre”.⁵ En breve, lo real aparece aquí como la explicación o explicitación de una palabra, o en el vocabulario de Chrétien, como el simultáneo juego entre llamada y respuesta, fenómeno inherente al problema del lenguaje como Palabra o *Verbum*.

Esta misma línea interpretativa puede encontrarse en un escrito posterior de Chrétien, titulado *L'Arche de la parole* (1998). Profundizando en esta concepción de la llamada y como palabra, Chrétien sostiene que “el primer acto humano de palabra no es un decir, sino más bien nombrar” (Chrétien, 1998: 1).⁶ Si bien aquí se encuentra anticipada la noción de acto de palabra, es en su *Saint Augustin et les actes de parole* (2004) donde esta propuesta alcanza su formulación más acabada. En el contexto de una lectura fenomenológica de Agustín, Chrétien propone “describir del modo más riguroso y preciso posible, lo que son para San Agustín, los actos de la voz y de la palabra” (Chrétien, 2002: 8 / Falque, 2023: 19-20). A partir de esta noción de “acto de la palabra”, Chrétien ofrece una comprensión del lenguaje alejada de las indagaciones propias de la lingüística y la filosofía analítica del lenguaje. Y ello porque, por un lado, el lenguaje como palabra no aparece como un objeto de estudio o de una indagación específica, sino que, como mostramos previamente, constituye el modo fundamental del par llamada-respuesta, o dicho de otro modo, Chrétien pretende ofrecer una concepción onto-lingüística de la palabra como *Verbum*. Y por otro lado, como consecuencia de lo anterior, el lenguaje como Palabra/*Verbum* implica (a) un campo de fenómenos excesivos que no pueden apresarse bajo ningún concepto u objeto y (b) abren a nuestro juicio, el campo del lenguaje no-predicativo (Pizzi, 2024b: 179-196).

² Para ofrecer esta historia, Chrétien se centra principalmente en el *Fedro* de Platón, sus derivas en el platonismo medio (Apuleyo), la patrística (Filón de Alejandría, Juan Crisóstomo), el neoplatonismo pagano (Proclo) y cristiano (Dionisio Areopagita, Escoto Eriúgena y Nicolás de Cusa), como así también en la recepción de estas variadas fuentes en el Renacimiento (Marsilio Ficino). Podríamos decir, entonces, que la noción de llamada implica un entrelazo indisoluble con la tradición platónica en su conjunto. Cf. (1992: 15-44).

³ Para un antecedente de este tema, cf. (Chrétien, 2008: 33-71).

⁴ Para otra aproximación a la dimensión onto-lingüística del concepto de *Verbum*, cf. (Pizzi, 2023b: 185-206).

⁵ Para las referencias a la edición crítica de las obras de Dionisio Areopagita, Pseudo-Dionysius Areopagita. (1990) *Corpus Dionysiacum I. De divinis nominibus*. Hrsg. von Suchla B.R., *Patristische Texte und Studien*, 33, Berlin, New York, Walter de Gruyter. Ofrecemos la abreviatura canónica del texto, libro, capítulo y ubicación dentro de este último cuando corresponda. Cf. *De divinis nominibus*, I, 6, 118.

⁶ Aquí podemos encontrar una diferencia con Jean-Luc Marion en lo que concierne a sus diversas apropiaciones del concepto de lenguaje en el neoplatonismo cristiano. En el caso de Marion, y en el marco de su exégesis de la teología de Dionisio Areopagita, considera que el término correcto no es *nommer*, sino más bien *de-nommer*. Para ello, cf. (Marion, 2001: 155-195); cf. (Marion, 2010: 119-142). Para un estudio sobre este tema, cf. (Pizzi, 2024b: 179-196).

Habiendo mostrado la constante preocupación de Chrétien por el modo de nombrar ciertos fenómenos que exceden el campo del concepto y de su correspondiente lenguaje predicativo, ahora queremos hacer hincapié en un tema central que, a nuestro juicio, implica uno de sus aportes más relevantes: el lenguaje de las obras pictóricas. Afirmamos que esta propuesta se puede condensar bajo la noción de *verbum silencieux*. Frente a esto, (volvemos a repetirlo de un modo más específico) nuestra hipótesis de lectura consiste en sostener que este “verbo silencioso” implica, tanto una profundización de lo que hemos llamado “lenguajes no-predicativos”, como también del tema general del lenguaje en la tradición fenomenológica.

En su escrito *Corps à Corps* (1997), Chrétien ofrece una serie de consideraciones fenomenológicas sobre el fenómeno artístico, y de modo más puntual, la obra pictórica. A partir del marco conceptual de su fenomenología de la voz, Chrétien nos indica en primer lugar que las pinturas parecen ofrecer un mero silencio, expresándose únicamente desde un dominio visual. Con todo, Chrétien sostiene que “no es con los ojos, sino con todo nuestro ser que miramos un cuadro” (Chrétien, 1997: 25).⁷ Y aún más, si aceptamos que “(...) es solamente por la escucha que hay silencio” (1997: 25), entonces toda pintura implica necesariamente un fenómeno auditivo, y por ende, un vínculo con el lenguaje.

En este horizonte fenomenológico propuesto por Chrétien, aparece la siguiente tesis: “(...) escuchamos los cuadros como escuchamos cualquier otra cosa” (1997: 26). Con esto, se abre un campo paradójico, pues lo que aquí se pone en juego es la posibilidad de escuchar el silencio de la pintura. Lejos de reducirse a un silencio privativo, este es definido por Chrétien como un fenómeno de carácter comunicativo y cordial (1997: 26). Esto significa que el silencio de la pintura tiene la capacidad de transmitir, o dicho de otro modo, permite hacer visible y audible algo que se presenta en la pintura misma. Así, las pinturas definidas por la paradoja de un silencioso que habla nos conducen a la “(...) admiración de las cosas visibles, a esta docta ignorancia que se maravilla de ellas” (1997: 27). Con esto, Chrétien pretende mostrar cómo la pintura abre una dimensión interrogativa y comunicativa que nos deja en una situación pasiva frente a cualquier posibilidad de predicación o descripción.

A partir de todo esto, Chrétien sostiene que el silencio de la pintura, lejos de comportarse como una mera privación de sonido, debe definirse como una “música silenciosa” (*musique silencieuse*) (1997: 28). Esta se define como “la música misma del silencio, el silencio como música” (1997: 28).⁸ Aquí Chrétien pretende indicar que la música como silencio pone de manifiesto un exceso de sentido que abre la posibilidad de todo sonido, pues este “silencio (...) nos da a escuchar” (1997: 28).⁹ A los fines de ahondar en esta cuestión, Chrétien trae a colación diversas pinturas en las que el silencio implica la apertura de un sonido que se hace presente en la misma obra pictórica. Entre diversos ejemplos, aparece la remisión a las pinturas de la ciudad de Pompeya y los instrumentos musicales en obras de Picasso, en las que se muestran una gran cantidad de músicos. Paradójicamente, estas pinturas “hacen que el silencio sea más presente y más vibrante que las vanas alegorías del silencio” (1997: 28). Así, surge una suerte de relación entre ver y escuchar. Aunque primariamente veamos un cuadro en el que aparecen músicos con sus instrumentos, también se pone en juego en ello una suerte de reposición de un fenómeno audible, o dicho de otro modo, en esa representación de músicos e instrumentos a la par de un silencio, se pone en juego de modo indisociable una escucha. En palabras del propio Chrétien, “abordar una obra visible es ver escuchando, o escuchar viendo, su silencio” (1997: 29). A su juicio, el poeta representa el oficio de una escucha del silencio, pues “(...) solo esta escucha puede dar voz al poeta: no habla, la recibe” (1997: 29).

Esta relación entre música y pintura implica un modo de lenguaje que toma distancia frente a toda predicación, como también frente a la concepción del silencio como privación de sonido (Mainoldi, 45-54). Hasta acá podemos también encontrar una relación entre lenguaje y silencio que excede toda lenguaje predicativo. Chrétien define esta relación entre música y pintura como un “quiasmo irónico” (*chiasme ironique*) (1997: 32). Esto implica una suerte de paralelismo cruzado que se retroalimenta. La pintura y la música aparecen entonces como fenómenos indisociables. Para esto, Chrétien se remite al *Autoportrait* de Judith Leyster. Allí encuentra en la sonrisa de la autora misma una voz que nos convoca, la insinuación de un sonido ineludible. Esto mismo aparece, a juicio de Chrétien, en la pintura de paisajes. Siguiendo los análisis de Paul Claudel sobre la pintura (1946: 7-51), Chrétien sostiene que “la pintura de paisajes es (...) uno de los grandes lugares del silencio en la pintura” (1997: 33). Entre diversos ejemplos, Chrétien destaca la obra “Paisaje pastoral con flautista” (1635) de Claude Lorrain y la “Flauta de pan” (1923) de Pablo Picasso. En cuanto al primer cuadro, se destaca “la evanescencia de la melodía (...) como la signatura del gran silencio de la naturaleza” (1997: 33). En relación al segundo, se constata un “silencio musical que (...) encarna, en su misma paradoja, el verdadero silencio” (1997: 35). Con todo esto, Chrétien intenta describir aquellas obras en las que el silencio propio del cuadro sugiere, paradójicamente, la música ejecutada, aunque bajo la modalidad del silencio. Así, si bien no hay melodía presente, sí aparece mediante el silencio la posibilidad de interpretar y representar toda posible melodía. En este sentido, cabe destacar la lectura

⁷ Todas las traducciones de este escrito son nuestras.

⁸ Para estudios sobre el silencio como fenómeno en la música, cf. (Cage, 2021).

⁹ Para un estudio sobre la relación entre música y mística, cf. (Mainoldi, 2019: 35-54).

de Jérôme Laurent sobre este tema. A su juicio, la lectura de Chrétien sobre “la mística cristiana (...) permite cuestionar la relación entre la dimensión afectiva de la experiencia y su verbalización” (Laurent, 2024: 482-483).¹⁰ Esto significa que el *verbum* no puede ser sometido a la concepción canónica del lenguaje en fenomenología, esto es, como la emergencia de la dimensión predicativa a partir de la experiencia y su carácter antepredicativo.

Profundizando en este tópico de la música silenciosa que hemos descrito, Chrétien aborda otro gran punto del arte pictórico del Renacimiento, a saber, las representaciones de Jesucristo infante. A los fines de explicar este fenómeno, Chrétien elabora la noción de *Verbum infans*, definida esta como “la Palabra que no habla, que no puede hablar, la Palabra privada de palabra. Al venir a revelarse, el Verbo comienza por permanecer en silencio” (1997: 50). A partir de este concepto, podemos observar cómo lenguaje e imagen alcanzan una suerte de *coincidentia* en la doctrina cristiana del *Verbum*. De esto se desprende otro concepto que acuña el mismo Chrétien para pensar esta relación entre pintura y lenguaje: el “verbo silencioso” (*Verbe silencieux*). El filósofo francés encuentra esta noción de modo preciso en la obra musical de Olivier Messiaen, titulada “Veinte miradas sobre el niño Jesús” (1945). Concentrándose en el movimiento diecisiete, “mirada del silencio”, Chrétien encuentra este fenómeno paradójico de un verbo que se manifiesta plenamente en un silencio, desafiando así la identificación entre palabra y sonido (1997: 54), y agregamos, entre lenguaje y predicación. En este caso, la música como sonido pretende, paradójicamente, expresar el silencio que se manifiesta en la mirada. Según Chrétien, este mismo fenómeno puede encontrarse en el “acto de leer”. Siguiendo los análisis de Patrick Devret sobre este tema (1996: 14), Chrétien afirma que “el silencio de la atención, por medio de los ojos, hacia lo invisible, forma un silencio que se hace intensamente visible, y su desnudez ha fascinado a los pintores” (1997: 55).

Esto también puede encontrarse en las pinturas de Rembrandt. De modo específico, Chrétien se remite, por vía de un estudio de Julius Held (1991: 164-183), al cuadro “la pequeña tumba”, en la que se describe la predicación cotidiana de la figura de Cristo. Allí, “Rembrandt revela la cotidianidad de lo extraordinario y lo extraordinario de lo cotidiano” (1997: 55). En su prédica silenciosa, el Cristo de Rembrandt revela que “la escucha no es solamente aquella de la palabra proferida, ella puede ser también la de la naturaleza (...) Esta escucha es también del silencio” (1997: 56).

Por todo esto, podemos sostener que en la noción de *verbe silencieux* de Chrétien se encuentra en íntima sintonía con la frase *verbum et imago coincidunt* propuesta por Gianluca Cuzzo y José González Ríos para analizar la concepción cusana del lenguaje como “espejo vivo” (2019: 7-9). Con esta idea se pretende sostener que el lenguaje es concebido como un espejo vivo del operar de la mente divina que expresa la fuerza asimilativa (*vis assimilativa*) de la mente humana.¹¹ Así, encontramos ya en la tradición del neoplatonismo cristiano y de la filosofía del Renacimiento un acercamiento a dos nociones que, aunque en apariencia, parecen antagónicas: imagen y palabra.

Sostenemos que en la fenomenología de Chrétien puede constatar una relación productiva entre las nociones de *Verbum* e *imago* a partir del *verbe silencieux* y su apropiación productiva de la noción neoplatónica cristiana del lenguaje, cuya influencia en el arte del Renacimiento es insoslayable. Esta cuestión, si bien puede insinuarse en la recepción marioniana del *eicon* de Nicolás de Cusa y la consiguiente concepción de ícono como fenómeno saturado (Marion, 2016: 305-331 / Pizzi, 2023c: 261-273), con todo no aparece de modo tan patente y explícito como en la fenomenología de Chrétien. Desde este punto de vista, creemos que Chrétien se apropia de un modo más radical de la doctrina cristiana del *Verbum*, pues en su lectura aparece esta doble valencia entre lenguaje e imagen pictórica, no del todo clara en Marion. A los fines de ahondar aún más en esta recepción de la doctrina neoplatónica cristiana del *Verbum* en la fenomenología de la voz de Chrétien, podemos confrontar y profundizar esta perspectiva del *Verbe silencieux* de la pintura como lenguaje no-predicativo a partir de un diálogo con el *Trattato de la pittura* de Leonardo.

3. *Ut pictura musica, ut pictura poesis: lecturas fenomenológicas del Trattato della pittura de Leonardo da Vinci*

Como ya hemos intentado mostrar, la relación entre Palabra y lenguaje encuentra en el Renacimiento una relación fructífera y novedosa. Podemos resumir una de las tesis más importantes de este tema del siguiente modo: no hay imagen sin palabra, como tampoco palabra sin imagen. El presupuesto conceptual de esta afirmación es la ya mencionada Metafísica de la Palabra propia del neoplatonismo cristiano, en la cual lo real se concibe como un *verbum* (palabra e imagen) desplegado (González Ríos, 2014: 28-31). La

¹⁰ La traducción es nuestra.

¹¹ Para las referencias a las obras de Nicolás de Cusa seguimos la edición crítica de la Nicolai de Cusa, *Opera Omnia*, iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita (h). Ofrecemos la abreviatura canónica del texto, el libro y capítulo cuando corresponda y entre paréntesis el tomo de la edición crítica y el párrafo correspondiente. Cf *De mente*, c. 7 (h V n. 99): “Divina mens concipiendi creat, nostra concipiendi assimilat notiones seu intellectuales faciendo visiones. Divina mens est vis entificativa, nostra mens vis assimilativa”.

filosofía del Renacimiento, y puntualmente de la mano de pensadores como Nicolás de Cusa, ha mostrado que el lenguaje no se limita a su carácter predicativo. Mediante la metáfora del mundo como libro, estos pensadores han formulado lo que podemos denominar como una concepción onto-lingüística de la Palabra, toda vez que el orden de lo real se encuentra identificado con una suerte de dimensión lingüística (Grassi, 2017: 109-115 / D'Amico, 2006: 225-235).

En su *Trattato della pittura*,¹² Leonardo ofrece diversas reflexiones filosóficas sobre la pintura. Esta propuesta se articula a partir de una relación indisociable entre filosofía, pintura y naturaleza. Apropiándose productivamente del *dictum* neoplatónico *ars imitatur naturam*, el pintor según Leonardo no solo aparece como un mero imitador pasivo de la naturaleza al replicar mediante imágenes lo ya dado en la naturaleza, sino que también, en su propio crear, construye un universo artístico que se explica solo por el operar de su mente, a la vez que sus creaciones implican una novedad que no se encuentra contenida necesariamente en la naturaleza.

A partir de esta concepción presente en las reflexiones filosóficas Leonardo, podemos ver el tópico renacentista del hombre artístico como “segundo Dios” (y específicamente del Cusano), como también la noción del *homo mensura rerum* (D'Amico, 1991: 53-67). Fiel a este paradigma artístico-filosófico, Leonardo sostiene una semejanza entre la operatividad del arte del pintor y la mente divina, siendo el pintor una suerte de segundo dios. Frente a esto, Gianluca Cuzzo ha abordado en profundidad este tema, sobre todo en lo que concierne a la hipotética recepción (y semejanzas) del pensamiento de Nicolás de Cusa en la obra de Leonardo (Cuzzo, 2013: 148-155). A su juicio, un punto de encuentro entre ambas propuestas filosóficas se halla, no tanto en la afirmación de una semejanza sustancial entre la *mens divina* y la *mens humana*, sino más bien una *similitudo* operativa (2013: 158-159). Ambas mentes comparten su capacidad creadora, o dicho de otro modo, la *mens* humana es divina por su fuerza creadora y asimilativa.

Uno de los puntos centrales de la lectura canónica del *Trattato* consiste en sostener el privilegio de la pintura frente a la poesía. Para esto, Leonardo brinda una serie de argumentos. En primer lugar, podemos hablar del carácter inmediato de la pintura, en contraposición con la poesía y su mediatez. Según Leonardo, en virtud de su fuerza *impressiva*, la pintura pone aquello que representa “(...) realmente fuera del ojo, por lo que este recibe las semejanzas del mismo modo que si aquellas cosas fueran naturales” (Da Vinci, 2004: 4).¹³ Contrario a esto, la poesía debe recurrir a la mediatez de la imaginación y a una doble distancia con las cosas que intenta describir. Y por todo esto, “la pintura representa ante el sentido con mayor verdad y certeza las obras de la naturaleza que lo que lo hacen las palabras o las letras (...)” (2004: 4-5).¹⁴

En segundo lugar, podemos hablar de un orden de fundamentación entre la pintura y la poesía. Si bien ambas disciplinas operan por medio de la “invención y la medida” (*invenzione e misura*) (2004: 15),¹⁵ sin embargo la pintura “(...) no se reviste con las otras ciencias, sino que son las otras las que en gran parte se sirven de la pintura (...)” (2004: 17).¹⁶ Así, la pintura funcionaría como una suerte de ciencia primera u ontología frente al carácter derivado de la poesía (Cuzzo, 2016: 39-78). Leonardo explora esta idea desde cierto predominio afectivo de la pintura, pues esta tiene la capacidad de “poner delante” aquello que se representa de modo más vivo e inmediato que la poesía (2004: 18).¹⁷ Nuevamente, reaparece el argumento de la inmediatez de la pintura frente a la mediatez de la poesía. La novedad en este caso reside en lo que podemos llamar un “orden afectivo” de la pintura, pues “la pintura mueve más rápido los sentidos que la poesía” (2004: 18).¹⁸ Esto implica, como señala Cuzzo, un “conocer por imágenes” frente al discurrir escrito de la poesía (Cuzzo, 2023: 13-21).

Todo esto encuentra una ejemplificación en la “Respuesta del Rey Matías”, relato que pretende describir nuevamente la contraposición entre pintura y poesía a través de un encuentro ficticio entre Leonardo y dicho Rey.¹⁹ Allí, Leonardo ofrece una noción fundamental para establecer el privilegio de la primera frente a la segunda: la proporcionalidad armónica (*proporzionalità armonica*) (2004: 19).²⁰ Este concepto pretende mostrar que el poeta, en tanto ofrece descripciones que implican necesariamente la sucesión de las palabras, no pueden ofrecer la proporcionalidad que solo puede ser alcanzada en la simultaneidad

¹² A los fines de mantener el rigor del citado de un texto clásico que se divide en números, y no necesariamente en páginas, seguiremos para la versión española, seguimos en cada caso, cf. (Da Vinci, 2004). Para la versión italiana, consultamos (Da Vinci, 2000). En cada cita, señalamos en primer lugar la traducción española en formato APA, y en segundo lugar dejamos constancia de la localización del texto italiano con el número de capítulo y sus correspondientes páginas en nota al pie. Para una breve historia del *Trattato*, cf. (Sconza, 2019: 91-108).

¹³ Cf. (Da Vinci, 2000: 4-5, N°3).

¹⁴ Cf. (Da Vinci, 2000: 4-5, N°3).

¹⁵ Cf. (Da Vinci, 2000: 15, N°21).

¹⁶ Cf. (Da Vinci, 2000: 16, N°21).

¹⁷ Cf. (Da Vinci, 2000: 16, N°21).

¹⁸ Cf. (Da Vinci, 2000: 16, N°21).

¹⁹ El personaje al que se refiere este pasaje es el Rey Matías Hunyadi Corvino de Hungría. El 13 de abril de 1485, Ludovico el Moro le encarga a Leonardo un cuadro para mandarle al mencionado Rey. Su aparición en el *Trattato* no es azarosa, puesto que durante su reinado (1458-1490) Hungría fue el espacio de un importante florecimiento del humanismo italiano, siendo considerado él también como un gran bibliófilo. Cf. (Lafaye, 2022: 173-174).

²⁰ Cf. (Da Vinci, 2000: 17, N°23).

(2004: 15-16).²¹ Y yendo aún más lejos, sostenemos que la pintura, ciencia divina (2004: 16),²² en Leonardo aparece, no solo como una disciplina superior a la poesía, sino que también puede interpretarse como una suerte de “filosofía primera”. En una discusión y reproche sobre la ausencia de la pintura dentro de las ciencias dignas de ser estudiadas al modo de las artes liberales, Leonardo sostiene que esta “(...) se basta a sí misma para darse nobleza, sin necesidad de las lenguas ajenas, de igual manera que lo hacen las obras de la naturaleza. No es culpa de la pintura si los pintores no la han descrito y reducido a ciencia” (2004: 25).²³

De esta manera, encontramos una serie de elementos a destacar. Por un lado, y con un eco aristotélico, (a) la pintura no depende de otra ciencia, pues “se basta a sí misma”. Aún más, la pintura misma es definida por Leonardo en términos que hoy podríamos llamar aristotélicos, toda vez que “(...) la pintura es filosofía, porque la filosofía se ocupa del movimiento de aumento y disminución (...) porque trata del movimiento de los cuerpos en la rapidez de sus acciones” (2004: 6).²⁴ Por otro lado, (b) su carácter de filosofía primera parece guardar íntima relación con su proximidad íntima a la naturaleza. La pintura es “(...) ciencia, e hija legítima de la naturaleza, (...) nieta de la naturaleza y pariente de Dios” (2004: 7).²⁵ Y finalmente, (c) la pintura como ciencia, lejos de ser algo previamente abordado por la tradición, aparece según Leonardo como una tarea a realizar, pues los pintores, solo abocándose a su tarea concreta, no han ofrecido reflexiones sobre su propia ciencia. De este modo, Leonardo se inscribe dentro de la tradición de los pintores que afirman que es necesario, no solo dedicarse al oficio de la pintura, sino también teorizar sobre él (Leinkauf, 2010: 45-69).

Hasta aquí, podríamos sostener que la pintura, en tanto re-presentación inmediata y total de aquello que se desea mostrar, posee un carácter superior frente a la poesía, pues esta última se encuentra anclada en la sucesión de las palabras y, por lo tanto, necesitada del uso frágil de la imaginación, incapaz de representar la cosa en cuanto tal. De esto se derivaría la preeminencia de la imagen frente al lenguaje. Un lugar central de esta contraposición entre la filosofía como el puro uso del lenguaje predicativo y el arte como un pensamiento de imágenes antepredicativas puede verse en el ensayo de Paul Valéry dedicado a Leonardo. Ya al inicio del ensayo, el poeta pregunta de modo provocador si no es acaso sorprendente la ausencia de Leonardo como uno de los grandes filósofos reconocidos por la tradición. Sin embargo, Valéry cree encontrar una respuesta a esta omisión, pues “el filósofo (...) trata de construir un *saber* enteramente expresable y transmisible *por el lenguaje* (...) Para Leonardo, en cambio, el lenguaje no lo es todo (...) No separa el comprender del crear” (Valéry, 2004: XLIX).²⁶ De este modo, Valéry ofrece una lectura del texto de Leonardo centrada en el *locus communis* de la tradición, a saber, la contraposición entre imagen y lenguaje, esto es, entre pintura y poesía, aunque en este caso la oposición entre filósofo y pintor.

Sin embargo, en su ensayo “Leonardo y los filósofos” (1929) Paul Valéry ofrece, a nuestro juicio, una serie de ambigüedades que hacen del *Trattato* un escrito anfibológico que, lejos de aparecer como un conjunto de contradicciones, dejan traslucir la propia fuerza del pensamiento de Leonardo (Burne, 1960: 26-34). El problema que se presenta en su lectura podría resumirse del siguiente modo: si bien Leonardo debería ser ubicado dentro del canon de los grandes filósofos, no es menos cierto que, en tanto pintor, el lenguaje parecería no ocupar un lugar destacado en su pensamiento. En palabras de Valéry:

Si la filosofía es inseparable de la expresión del lenguaje, si esta expresión es el fin de todo filósofo, Leonardo, cuyo fin es la pintura, no es filósofo, aunque posee la mayor parte de sus rasgos (2004: LV).

De esta manera, Leonardo aparece como una figura en sí misma ambigua. Con todo, Valéry sostiene que la filosofía corre un riesgo muy grande al concentrarse únicamente en una suerte de “automatismo verbal” (2004: LVII), corriendo así el riesgo de reducir el pensamiento al campo del lenguaje (Cuozzo, 2016: 96), esto es, “el peligro de aparecer persiguiendo un fin puramente verbal” (Valéry, 2004: LVIII). Así, Valéry afirma que “no hay descripción verbal que pueda acercarse (...) a las imágenes producidas en el oído (...)” (2004: LVIII). Leonardo, lejos de caer en dicha tentación en su crítica radical a la poesía y la formulación de la pintura como ciencia, se inscribe dentro de los filósofos que “se consumieron en la tentativa de *hacer hablar su pensamiento*” (2004: LVI).²⁷ Leonardo expresa el corazón de todo filosofar, no por su apego al lenguaje predicativo de los conceptos. Con todo, en una nota marginal de Valéry encontramos un elemento que permitiría romper con la distinción tajante entre imagen y lenguaje. En dicha *marginalia*, Valéry sostiene que “el análisis de Leonardo lo lleva a extender su deseo de pintar a la curiosidad por todos los fenómenos, aún los no visuales” (2004: LIV). ¿Qué son fenómenos no visuales para una propuesta que

²¹ Cf. (Da Vinci, 2000: 13-14. N°19).

²² Cf. (Da Vinci, 2000: 15, N°19): “Ma la deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine (...)”.

²³ Cf. (Da Vinci, 2000: 23, N°30): “E veramente non senza cagione non l'hanno nobilitata, perchè per sè medesima si nobilita senza l'aiuto delle altrui lingue, non altrimenti che si facciano le eccellenti opere di natura”.

²⁴ Cf. (Da Vinci, 2000, 6, N°5).

²⁵ Cf. (Da Vinci, 2000: 7, N°8).

²⁶ Aclaramos que la versión traducida del escrito de Valéry que usamos se enumera en números romanos. Las cursivas son del autor.

²⁷ Las cursivas son del autor.

privilegio de modo tan explícito a la imagen frente al lenguaje? Y frente a esto, hacemos otra pregunta: ¿acaso va de suyo que el lenguaje solo pueda ser reducido a su carácter predicativo y a su cristalización en conceptos?

En un avance hacia esta lectura anfibológica del *Trattato*, podemos destacar la virtud hermenéutica del concepto de *verbe silencieux* propuesto por Chrétien, apuntando a una desarticulación de la distinción canónica entre lenguaje predicativo e imagen antepredicativa. Desde esta perspectiva podemos ofrecer una relectura del *Trattato della pittura*, haciendo hincapié en esta tensión productiva entre imagen y lenguaje, o dicho de otro modo, proponemos una hermenéutica del *verbe silencieux* como criterio para repensar el presente escrito de Leonardo. Sostenemos aquí que la concepción del artista filósofo propuesta por Leonardo es indisociable de la presencia de elementos neoplatónicos en su propia concepción de la pintura. De modo más específico, en la recepción practicada por Leonardo de esta tradición aparece la doctrina cristiana del *verbum*, cuestión que es recogida desde un punto de vista fenomenológico por Chrétien al formular su noción de *verbe silencieux*. Sostener que el carácter activo y productivo de la *mens humana* se expresa del mejor modo posible en el arte, implica también concebir a lo real como el despliegue de una Palabra que se manifiesta en todos los órdenes de lo real, y que el artista es el único capaz de poder recrear dicho despliegue. Por esto, la imagen se encuentra vinculada con algo de carácter lingüístico, entendiendo esto último, a nuestro juicio, como un fenómeno que excede toda predicación. Así, intentamos mostrar que, tanto imagen como lenguaje pueden encontrar una relación intrínseca en el campo del lenguaje no-predicativo. Por lo tanto, desde esta perspectiva lenguaje e imagen son dos modos de fenomenalización del *Verbum*.

Desde esta perspectiva fenomenológica ofrecida por Chrétien, podemos concentrarnos en la expresión “poesía muda” que emplea Leonardo para mostrar la relación paradójica que sale al encuentro en la comparación entre poesía y pintura.²⁸ Si la pintura era hasta aquí un *ars* de carácter estrictamente ante-predicativo e inmediato frente a la mediación lingüística y predicativa de la poesía, ¿por qué llamarla poesía muda? ¿Acaso definir a la pintura de este modo no es hacerla entrar ya en el campo del lenguaje? Esto implica que existe un nexo entre lenguaje y pintura, pues si bien la pintura no implica ni la palabra escrita ni la oral, con todo, parecería acercarse a un lazo ontológico entre ambas disciplinas. Esta definición curiosa de Leonardo sobre la pintura se encuentra en consonancia con el *verbum silencieux* descrito por Chrétien. En esta relación, deberíamos precisar la diferencia fenomenológica entre silencio y mudez.

A nuestro juicio, lo más interesante de esta propuesta es que la relación paradójica se establece entre las dos disciplinas, toda vez que “la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura ciega”.²⁹ Este entrelazo oximorónico se funda en el hecho de que ambas “imitan a la naturaleza hasta donde sus fuerzas se lo permiten”.³⁰ Así, toda actividad humana no es otra cosa que un intento de expresar lo real y llevarlo a un perfeccionamiento de su expresividad de modo universal, o bien por la palabra y su descripción mediante el uso del lenguaje predicativo, o bien por la pintura y su necesidad de que la mente del pintor se despliegue “haciendo como el espejo (...) haciendo así, le parecerá ser una segunda naturaleza” (*seconda natura*).³¹ Aquí vemos, como ya hemos señalado, una ontología neoplatónica de la *mens humana* y su carácter divino como creador de realidades nocionales.

En esta misma línea de interpretación ambigua de la relación entre pintura y poesía, Leonardo vuelve a retomar el carácter mudo de la pintura. Allí sostiene que “los mudos son los maestros de los movimientos y entienden desde lejos lo que uno habla cuando acomoda los movimientos de las manos a las palabras”.³² ¿Qué significa este comprender lo que se habla por parte de los mudos? ¿Acaso podemos hablar de un lenguaje del movimiento, el cual también se encontraría presente en la misma pintura? Aún más, Leonardo parece mostrar esto al sostener que “las pinturas, si los gestos son adecuados a las situaciones mentales, serán comprendidas como si hablaran”.³³

La “Tercera parte” del *Trattato* se ocupa, en parte, “de los diversos gestos y movimientos del hombre (...)”. Así, la pintura alcanza su mayor expresión cuando los gestos y posturas corporales parecen hablar a quien no posee un lenguaje articulado por la predicación. Esto se explora en lo que Leonardo llama “actos demostrativos” (*atti dimostrativi*).³⁴ En estos parece expresarse una suerte de lenguaje afectivo que se expresa en las imágenes. O dicho de otro modo, la pintura parecería abrir una dimensión afectiva del lenguaje que se sustrae a la predicación, pues también los mudos, quienes no pueden apelar al lenguaje predicativo, pueden sin embargo entender “el movimiento del airado, del dolor, del miedo, del susto súbito, del llanto, de la fuga, del deseo, del mandar, de la pereza, de la solicitud y otras semejantes”.³⁵

²⁸ Cf. Da Vinci, L. (2004), *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Losada, p. 14; Cf. Da Vinci, L. (2000), *Trattato della pittura*, Milano, Neri Pozza, N°17, pp. 12-13.

²⁹ Ibid. p. 14. Cf. Ibid. N°17, p. 12.

³⁰ Ibid. p. 14. Cf. Ibid. N°17, p. 12.

³¹ Ibid. pp. 41-42. Cf. Ibid. N°55, p. 37.

³² Ibid. p. 61. Cf. Ibid. N°112, p. 54.

³³ Ibid. p. 11. Cf. Ibid. N°14, p. 10.

³⁴ Cf. Ibid. p. 138; Cf. Ibid. N°358, p.122.

³⁵ Ibid. p. 139; Cf. Ibid. N°365, pp. 124-125.

Esta misma idea es la que intenta expresar Chrétien, tal como ya mostramos, cuando habla del “verbo silencioso” de la pintura. Esto significa que la pintura hace aparecer un modo de expresión que, si bien no puede ser identificada con la predicación, sí parece indicar una dimensión no-predicativo del habla. El orden de los gestos que Leonardo indica puede ser considerado, tal como Chrétien lo indica a partir de sus reflexiones fenomenológicas sobre la pintura, como un modo de lenguaje o palabra no-predicativa. Si bien el *Trattato* se dirige de un modo más claro hacia la lectura canónica de contraposición entre pintura y poesía,³⁶ no es menos cierto también que en estos momentos de ambigüedad encontramos un acercamiento a las nociones de imagen y lenguaje, tal como aparece en la Filosofía del Renacimiento de raigambre neoplatónica, donde *Verbum* implica tanto la palabra predicativa como lo real en su despliegue o expresión.

Aunque de un modo contrapuesto, Leonardo y Chrétien ofrecen reflexiones sobre la relación entre pintura y música. A su juicio, la música debe ser definida como la “hermana menor de la pintura” (Da Vinci, 2004: 21).³⁷ Sin embargo, Leonardo encuentra una ventaja de la pintura frente a la música, pues la primera “(...) no muere inmediatamente después de su creación (...) sino que permanece y te muestra con vida lo que de hecho es solo su superficie” (2004: 21).³⁸ A diferencia de las ambigüedades productivas entre pintura y poesía, encontramos en relación a la música una simple subordinación a la pintura por argumentos semejantes a la crítica canónica de la pintura a la poesía, como son la imposibilidad de la simultaneidad y el instante de la imagen y la consiguiente necesidad de apelar a la sucesión temporal y a la memoria (2004: 21-22).³⁹ En Leonardo no encontramos ninguna relación productiva entre pintura y música, como sí vemos en Chrétien y su reflexión sobre la música de Olivier Messiaen.

4. Consideraciones finales

La fenomenología de la voz de Chrétien ofrece, a nuestro juicio, un campo fructífero de desarrollo para, por lo menos, dos ámbitos. Por un lado, la historia de la filosofía, y puntualmente, lo que podríamos llamar una lectura fenomenológica del Renacimiento (Pizzi, 2024c: 74-81). Por otro lado, su fenomenología ofrece una novedosa profundización del problema del lenguaje en la fenomenología contemporánea. En el mismo horizonte de ampliación del lenguaje más allá del mero plano de la predicación (Pizzi, 2024a: 263-273), Chrétien extiende estos aportes a fenómenos que, tradicionalmente, han sido pensados por fuera de toda perspectiva lingüística. Esto lo lleva a repensar el problema del lenguaje a partir de nociones como “actos de la palabra” (*actes de la parole*), ya no concentrándose en la predicación y en la simple dimensión indicativa del lenguaje, sino en la potencia de la Palabra de expresar antes de todo predicar.

Tal como hemos mostrado, un caso paradigmático de este proyecto es el ámbito de la pintura. En línea directa contra una larga tradición que ha contrapuesto el lenguaje predicativo a la imagen antepredicativa, Chrétien formula las nociones de *verbe silencieux* y *verbum infans* como modos de repensar la relación entre lenguaje e imagen, apuntando ya no una contraposición, sino a una raíz común. Y para buscar esta comunidad entre ambas nociones, Chrétien se apropia productivamente de la doctrina del *Verbum* del neoplatonismo cristiano. Esta implica, tal como lo mostramos, un intento de desafiar dicha contraposición estéril entre lenguaje e imagen, pues lo real considerado como Palabra, recoge en sí mismo la imagen y el lenguaje predicativo como dos modos diversos de su despliegue. Siguiendo esta línea propuesta por la fenomenología de la voz de Chrétien para pensar el campo del arte, aún en el *Trattato* de Leonardo, texto considerado como un representante canónico de la contraposición entre imagen (pintura) y lenguaje (poesía). De este modo, hallamos la posibilidad una lectura alternativa que muestre elementos para pensar un lenguaje no-predicativo en la pintura a partir de (a) la ambigüedad paradójica de la pintura como “poesía muda”, tal como se expresa (b) en la comprensión de los “mudos” de un cierto modo de hablar de los cuadros y (c) los actos demostrativos que se expresan en los gestos. En todo esto, vemos, aunque no dicho explícitamente por Leonardo, una expresión de la doctrina neoplatónica del *Verbum* aplicada a la tarea del pintor, donde la relación contrapuesta entre imagen y lenguaje parece encontrar puntos de encuentro.

5. Referencias bibliográficas

- Bloechl, J. (2023): *Fragility and transcendence. Essays on the Thought of Jean-Louis Chrétien*, Maryland, Rowman and Littlefield.
- Burne, G.S. (1960); “An Approach to Valéry’s Leonardo”, en *The French Review*, Vol. 34, 1, pp. 26-34.
- Cage, J. (2021): *Escribir en el agua*. “Cartas (1930-1992)”, Buenos Aires, Caja Negra.
- Chrétien, J.-L. (2008), *L’effroi du beau*, Paris, Cerf.

³⁶ Curiosa es la reflexión de Leonardo sobre los ciegos, para quienes, al no poder disfrutar del carácter divino de la vista, lo máximo que pueden aspirar es al deleite de la poesía. Cf. (Da Vinci, 2000: 8-9, N°11).

³⁷ Cf. (Da Vinci, 2000: 19, N°25).

³⁸ Cf. (Da Vinci, 2000: 19, N°25).

³⁹ Cf. (Da Vinci, 2000: 19-20, N°26).

- Chrétien, J.-L. (2023): *Parole et Poésie*, "Textes réunis et présentés par Jérôme Laurent", Paris, Minuit.
- Chrétien, J.-L. (2002): *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF.
- Chrétien, J.-L. (1998): *L'Arche de la parole*, Paris, PUF.
- Chrétien, J.-L. (1997): *Corps à corps: à l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Minuit.
- Chrétien, J.-L. (1992): *L'Appel et la Réponse*, Paris, Minuit.
- Claudel, P. (1946): *L'oeil écoute*, Paris, Gallimard.
- Cuozzo, G. (2023): *Immagini viventi. Un percorso filosofico da Cusano a Magritte*, Brescia, Morcelliana.
- Cuozzo, G. (2021): "Leonardo e la reinvenzione della natura. Per un'ontologia dello sfumato", en Cuozzo, G. / Dall'Igna, A. / Simone Ferrari, S. / Schwaetzer, H. (eds.), *Pensiero, tecnica, creatività*. "Leonardo da Vinci e il Rinascimento", Milano-Udine, Mimesis, pp. 39-78.
- Cuozzo, G. / Dall'Igna, A. / González Ríos, J. / Molgaray, D. / Venturelli, G (2019): *Verbum et imago coincidunt. Il linguaggio come specchio vivo in Cusano*, Milano/Udinese, Mimesis, Bibliotheca Cusana.
- Cuozzo, G. (2016): "Un mondo alla deriva: realismo, entropia e salvezza", *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, 9, pp. 93-110.
- Cuozzo, G. (2013): *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Bologna, Il Mulino.
- Da Vinci, L. (2004): *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Losada, Trad. Mario Pittaluga.
- Da Vinci, L. (2000): *Trattato della pittura*, Milano, Neri Pozza.
- D'Amico, C. (2006): "La docta ignorancia y la tiniebla del inconocimiento: Nicolás de Cusa y Pseudo Dionisio Areopagita", en Ruta, C. (comp.), *Memoria y silencio en la Filosofía Medieval*, Buenos Aires, UNSAM, Jorge Baduino, pp. 225-235.
- D'Amico, C. (1991): "Nicolás de Cusa, 'De mente': la profundización de la doctrina del hombre-imagen", *Patristica et Mediaevalia*, XII, pp. 53-67.
- Devret, P. (1996): *Petites études sur le désir de voir*, Paris, Gallimard.
- Díez Fischer, F. (2024): "La eficacia histórica del neoplatonismo en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer", *Patristica et Mediaevalia*, 45, 1, pp. 31-50. <https://doi.org/10.34096/petm.v45.n1.14116>
- Falque, E (2023): "Agustín y la fenomenología del siglo XX", *Patristica et Mediaevalia*, 44, 2, Dossier "Recepción y Presencia del Neoplatonismo Cristiano en la fenomenología contemporánea", pp. 19-20. <https://doi.org/10.34096/petm.v44.n2.13095>
- Gadamer, H.-G. (1975): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr.
- González Ríos, J. (2014): *Metafísica de la palabra. El problema del lenguaje en el pensamiento de Nicolás de Cusa*, Buenos Aires, Biblos, Colección Presencias Medievales.
- Held, J. (1991): "Rembrandt and the spoken Word", *Rembrandt Studies*, Princeton, pp. 164-183.
- Housset, E. (2023): "The Body of the Response", en Bloechl, J. (ed.), *Fragility and transcendence. Essays on the Thought of Jean-Louis Chrétien*, Maryland, Rowman and Littlefield, pp. 45-61.
- Jasper, K. (1956): *Leonardo como filósofo*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- Lafaye, J. (2022): *Por amor al griego*. "La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVIII)", México, FCE.
- Laurent, J. (2024): "Jean-Louis Chrétien à l'écoute des oeuvres d'art", en Riquier, C. (ed.), *Jean-Louis Chrétien et la philosophie*, Paris, PUF, pp. 477-486.
- Leinkauf, T. (2010): "Ut philosophia pictura – Beobachtungen zum Verhältnis von Denken und Fiktion", en Bocken, I. / Borsche, T. (eds.), *Kann das Denken malen? "Philosophie und Malerei in der Renaissance"*, München, Wilhelm Fink. Brill, pp. 45-69.
- Mainoldi, E. (2019): "La musique dans l'univers dionysien entre théologie mystique et ordre hiérarchique", en Wetzell, R. & Wuidar L. (eds.), *Mystique, langage, musique: dire l'indicible au Moyen Âge*, Wiesbaden, Reichert Verlag, pp. 35-54.
- Marion, J.-L. (2016): "Seeing, or Seeing Oneself Seen: Nicholas of Cusa's Contribution in *De visione dei*", *Journal of Religion*, 96, pp. 305-331.
- Marion, J.-L. (2010): *Le visible et le révélé*, Paris, Cerf.
- Marion, J.-L. (2001): *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF.
- Mondolfo, R. (2013): *Tres filósofos del Renacimiento: Bruno, Galileo, Campanella*, Buenos Aires, Losada.
- Mondolfo, R. (2004): *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Losada.
- Nicolai de Cusa, *Opera Omnia iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita* (h):
- De doc. Ig.*: De docta ignorantia (h I, ed. R. Klibansky et E. Hoffmann, Lipsiae, 1932).
 - De mente*: Idiota. De mente (h V, ed. L. Baur et R. Steiger, Hamburgi, 1983).
 - De beryl.*: De beryllo (h XI/1, ed. J.G. Senger et C. Bormann, Hamburgi, 1988).
- Pizzi, M. (2024a): *Fenomenología del exceso. Neoplatonismo cristiano y lenguaje de la saturación en Jean-Luc Marion*, Buenos Aires, Editorial SB, Colección "Post-visión".
- Pizzi, M. (2024b): "La dimensión pragmática del lenguaje de la saturación en la fenomenología de Jean-Luc Marion", *Areté*, 36, 1, pp. 179-196. <https://doi.org/10.18800/ARETE.202401.009>

- Pizzi, M. (2024c): "Reflexiones sobre el concepto de historia en la fenomenología acontecual: Jean-Luc Marion y Jean-Louis Chrétien", *Invisto. Revista de Fenomenología Acontecual*, 1, 1, pp. 61-82. <https://doi.org/10.21703/invisto.2024.03>
- Pizzi, M. (2023a): "Lenguajes del exceso en la nouvelle phénoménologie française: Jean-Luc Marion y Claude Romano", *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 56, 1, pp. 83-103. <https://doi.org/10.5209/ASEM>
- Pizzi, M. (2023b): "Aitía y lenguaje: una reformulación de la causalidad dionisiana en la fenomenología de Jean-Luc Marion", en *Endoxa. Series Filosóficas*, 52, pp. 185-206. <https://doi.org/10.5944/ENDOXA.52.2023>
- Pizzi, M. (2023c): "The Phenomenological Counter-intentionality of the Icon. Jean Luc Marion's Reception of Nicholas of Cusa's *Eicona Dei*", *Forum Philosophicum. International Journal of Philosophy*, 28, 2, pp. 261-273. <https://doi.org/10.35765/FORPHIL.2023.2802.16>
- Roggero, J. (2020): "La instancia antepredicativa en la nouvelle phénoménologie", *Cuadernos de Filosofía*, 75, pp. 131-145. <https://doi.org/10.34096/CF.N75.9802>
- Sconza, A. (2019), "Il *Trattato della pittura* di Leonardo Da Vinci (parigi 1651): l'alterna fortuna di un libro composito", *L'Illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 3, pp. 91-108.
- Valery, P. (2004), "Leonardo y los filósofos", en Da Vinci, L., *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Losada, pp. XXXIX-LIX.