

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

*Estudios de Estética*, por Samuel Ramos. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Biografía, recopilación y clasificación de Juan Hernández Luna. México, 1963. 300 págs.

La interesante colección que ha venido editando el Instituto de Investigaciones Estéticas de nuestra Universidad suma ahora una nueva obra, los *Estudios de estética*, que bajo dicho título salieron de prensas una serie de trabajos compilados por Juan Hernández Luna y cuyo autor es el desaparecido catedrático mexicano Samuel Ramos, quien tuvo especial dedicación a la materia que titula esta obra. Fue catedrático de la misma durante varias décadas, en la Universidad y fuera de ella, así como autor de numerosos ensayos sobre el tema, algunos de los cuales han sido recogidos por su dilecto amigo, discípulo, colega y coterráneo Hernández Luna, quien anteriormente se había ocupado en publicar un ensayo en torno al pensamiento de Ramos *sobre el mexicano*, asunto que le interesa doblemente por la fiel amistad que conserva para el ilustre desaparecido y como tema de la filosofía en México, que afanosamente se ha puesto a estudiar desde hace varios años.

La obra que ahora ve la luz pública interesa sobremanera por el solo hecho de su publicación, teniendo en cuenta que se trata de un filósofo mexicano considerado como uno de los más conspicuos representantes del pensamiento posrevolucionario, a quien se deben con anterioridad varios trabajos en torno a esta disciplina. El interés se aviva al consultar el índice de los opúsculos que integran este volumen, y que componen los correspondientes capítulos:

I. *Estética idealista*. El concepto griego de lo bello. La estética Griega.

La teoría de Kant sobre el placer estético. La estética de Benedetto Croce.

II. *Estética contemporánea*. La estética de G. Worringer. La estética de R. G. Collingwood. La estética de John Dewey. La estética de Martin Heidegger. La estética de Nicolai Hartmann.

III. *Estética de la música*. Estética de la música en los filósofos románticos. La música y el sentimiento. El caso Stravinsky.

IV. *Estética de la pintura mexicana*. Estética de la pintura. Diego Rivera. 20 años de pintura en México. Julio Castellanos. Santiago Rebull. Manuel Iturbide.

V. *Estética mexicana*. La estética de Antonio Caso. La estética del arte indígena de Justino Fernández. Estética de la Ciudad de México.

El contenido de esta obra, por su carácter antológico y recopilatorio, resulta variado en extremo, pudiendo cada uno de sus temas ser comentado en forma específica. Nosotros hemos creído que las dos primeras partes contienen lo que más interesa desde el punto de vista documental histórico, pues en ellas se contienen escritos donde afloran algunas estimaciones de Ramos en relación a doctrinas estéticas con las cuales mantuvo algún vínculo, por lo cual vamos a circunscribir nuestra observación a las dos primeras partes del libro.

Como puede apreciarse, no obstante la circunstancialidad que produjo esta recopilación y el carácter antológico de la misma, la distribución de los temas sugiere un volumen planeado que, sin llegar a lo sistemático, se hubiera propuesto por lo menos tratar algunas cuestiones que interesan al filósofo con referencia a la estética, como son las generalidades contenidas en los capítulos I y II, al amparo de la estética idealista y la estética contemporánea, respectivamente, comprendiendo sendas etapas del pensamiento estético universal.

La atención del autor se dirige ulteriormente a dos de las artes más cotizadas, como son la música y la pintura, afocando en ésta última algunos autores creativos de nuestro medio. Por último, la pluma de Ramos produjo los ensayos que se unifican bajo el rubro *Estética mexicana*, en los términos arriba indicados. A mayor abundamiento, diremos que este libro enriquece la bibliografía de Samuel Ramos y hace pareja con aquel librito intitulado *Filosofía de la vida artística*, que durante tantos años pasó como la única obra del maestro sobre un asunto que acaparó la mayor parte de sus atenciones.

Y ahora, a vuelo de pájaro, hagamos algunas observaciones sobre cada uno de los capítulos que integran este volumen.

El primer capítulo, que lleva por rubro *Estética idealista*, principia con un breve ensayo, *El concepto griego de lo bello*, donde Ramos desenvuelve con certera agudeza las principales tesis del pensamiento griego en relación al concepto de lo bello. Nos explica allí, con el mínimo espacio que pueda tomar un escritor, las diferentes formas en que los griegos entendieron el concepto de la belleza, refrendando lo que es bien conocido, que no hubo en la Hélade uniformidad en la connotación de este vocablo, así como tampoco privó la acepción que hoy reconocemos en la idea de belleza, atribuyéndola principalmente al arte como contenido axiológico. La belleza tiene para los griegos una múltiple acepción que Ramos desenvuelve acertadamente, comenzando por la socrática pretensión de llegar a la belleza única, más allá de las captaciones múltiples que se producen en la percepción y de acuerdo con la multitud de objetos que nos parecen bellos. Esta doctrina idealista de Sócrates y Platón queda reducida en esencia a la tesis que indaga lo bello como unidad substancial en la pluralidad de las manifestaciones calológicas.

Aristóteles no podía quedar ausente en este ensayo; su presencia está vislumbrada a través de la *Poética*, única obra de la antigüedad íntegramente dedicada a reflexiones sobre el arte, si bien circunscrita a la literatura, de pre-

ferencia al drama y la comedia. También Plotino pasa lista en tan sinóptico ensayo y de él nos enteramos que es el último de los pensadores antiguos que se preocupan por la belleza del arte, con la reconocida hipóstasis ideocrática que matiza su pensamiento.

También Pitágoras queda incluido en las estimaciones de Ramos, pero la referencia es tan breve que sirve únicamente para evitar una lamentable omisión; desproporcionada es la atención que se da a pensamientos estéticos que resultan de segundo orden, así lleven el aval de Sócrates, Platón, Aristóteles o Plotino, frente a la doctrina pitagórica, el único sistema de base esteticista que se produjo en la antigüedad y cuyos aportes al estudio de la estética y la estructura del arte tienen validez aún en nuestro tiempo.

El segundo capítulo contiene más o menos una prolongación del primero, lo cual está indicado en el título, *La estética griega*, sinónimo del anterior. Sin embargo, en esta segunda parte se dan algunas nociones que no figuran en la primera; la principal es el parangón entre el arte y la técnica, o sea el concepto artesanal destinado a la tarea de una fiel reproducción, de donde el reconocido concepto mimético del arte griego.

Algunas inquisiciones sobre el Platón de *La república*, el Aristóteles de *La poética*, y el Plotino de la *Quinta Enéada* retocan el ensayo, que es un "fragmento del Curso dado en el Colegio Nacional" y, según lo indica el colofón, está publicado en la *Memoria del Colegio Nacional*, México, D. F., 1954 (pp. 9-26).

De la época griega saltamos a la teoría de Kant sobre el placer estético, que naturalmente se refiere a los puntos de vista expuestos por el filósofo de Königsberg en la *Critica del juicio*. Un certero enfoque orienta las apreciaciones de Ramos en este capítulo, donde expone con la misma brevedad y galanura que los anteriores, la parte medular de la doctrina kantiana sobre el goce estético, señalando certeramente que no se establece todavía una clara diferenciación entre las dos acepciones que tiene, como placer sensorial y con-

templación estética; por reconocido se da que la distinción en Kant mismo no fue suficientemente clara; sin embargo, la apreciable contribución del *Magister* es captada por Ramos en este breve artículo de apenas seis páginas, que ciertamente no da mayor ilustración sobre el tema, pero estimula a su ulterior tratamiento.

En el siguiente, *La estética de Benedetto Croce*, hay mayor identidad entre autor y expositor que en cualquier otro; la extensión que le dedica es sintomática de su notable inclinación hacia la estética croceana, que sedujo a Ramos para traducir el *Breviario de estética* del filósofo italiano, cuyo prólogo es aquí transcrito. Se trata pues, de un artículo ilustrativo que no solamente es lo mejor, sino hasta ahora lo único que se ha escrito en México sobre el connotado filósofo napolitano. Al conocimiento de su doctrina agrega Ramos una serie de datos históricos de sumo interés y el prólogo—artículo se convierte en un documento de importancia.

Pasando al segundo capítulo del libro, encontramos un breve ensayo sobre la obra de G. Worringer, observada en forma objetiva y sin pretensiones críticas, a pesar de la pronunciada vulnerabilidad que exhibe dicha obra. Se trata de una estética proyectada exclusivamente a la plástica, y es —la doctrina de Worringer— el típico ensayismo filosófico que soslaya lo esencial en el arte para dedicarse a especulaciones que muy poca relación guardan con el valor estético propiamente dicho, inclinándose del lado psicológico, metafísico y sociológico en forma tan incoherente, que resulta difícil encontrar aquí una doctrina estética. A pesar de ello, Samuel Ramos trata con benevolencia a su comentado autor, y se limita a sintetizar algunas de las ideas que le parecen relevantes.

Otro tanto puede afirmarse de la parte siguiente, *La estética de R. G. Collingwood*, cuyo libro, *Los principios del arte*, considera Ramos como una de las obras representativas de la filosofía inglesa sobre el arte en el presente siglo. Y desde luego está fincada en un regionalismo que indica el propio Wor-

ringer en una cita incluida por Ramos: "Todo lo escrito en este libro ha sido escrito en la creencia de que tiene una implicación práctica directa o indirecta sobre la condición del arte en Inglaterra en 1937 y con la esperanza de que los artistas primero, y en segundo lugar las personas cuyo interés por el arte es vivido y simpático, lo encontrarán de alguna utilidad para ellos" (103).

El primer enfoque analizado por Ramos indica que Collingwood reconoce variedades de arte falso, "que naturalmente se revisten de las características del arte verdadero para hacerse pasar por éste" (103). He aquí una de tantas aberraciones que desfilan en la obra de Collingwood, mismas que se acentúan al dar un carácter utilitario al arte, estrechamente mirado sobre el concepto de la técnica y la ejecución pragmática. Pero desde luego no estamos en posición de criticar a Collingwood en estas líneas, sino de indicar lo que Ramos haya expuesto sobre las ideas del filósofo británico, y en tal sentido debemos recordar la pulcritud del mexicano para proseguir en la obra del inglés, de la cual hace equilibrada síntesis.

También de los trabajos monográficos es el ensayo que lleva por título *La estética de John Dewey*, basada en el libro *El arte como experiencia* que el propio Samuel Ramos tradujo al castellano, escribiendo como prólogo el ensayo ahora incluido en el libro que nos ocupa. Con su habitual comprensión, casi indiscriminada, para toda clase de doctrinas estéticas, Ramos nos lleva de la mano sobre los pensamientos fundamentales de esta obra, que es una de las más representativas en la filosofía norteamericana del arte; y ya sabemos que en ello está implicado el carácter pragmático que reconoce a la creación artística. Por lo que deducimos de esta lectura, la estética de Dewey es un crisol donde se vierten los más disímiles ingredientes, y no puede faltar buena dosis de los coeficientes psicológicos, antropológicos, sociológicos, históricos, religiosos y científicos, que tan dados a exaltar son los esteticistas del pragmatismo, principalmente De-

wey, que nos dirige con sana predilección a la aplicabilidad didáctica del arte.

"La experiencia estética —dice Ramos explicando a Dewey— se produce cuando los conflictos y tensiones de la vida son superados por el hombre que vive en un mundo amenazado por el desorden. Todas las alteraciones que perturban el orden y la estabilidad son rítmicas. El flujo de los cambios, en virtud de este ritmo, es acumulativo. Los artistas buscan y cultivan las situaciones de conflicto porque en ellas hay la posibilidad de llegar a una solución que al restablecer el equilibrio y el orden produce una experiencia placentera. Esta armonía que se restablece es el origen de lo estético" (138).

Esta es una tesis central que señala Ramos en su *Prólogo* y nos pinta en vigorosas pinceladas la falta de criterio sistemático que exhibe Dewey en relación a la obra de arte.

El siguiente ensayo, *La estética de Martín Heidegger*, es otro de los trabajos monográficos que destinó Ramos al servicio de publicación ajena, pues fue prólogo al libro cuya versión española recibió el título de *Arte y poesía*, que reúne dos trabajos sobre el problema artístico del connotado pensador alemán contemporáneo: *Origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*.

Con suma habilidad se desenvuelve Ramos para capturar aquí y allá algunos puntos relevantes en ambos ensayos, con la clara objetividad que le es característica, logrando exponer con toda fidelidad las ideas de Heidegger sobre los temas que aborda. Y al decir "con toda fidelidad", entendemos que la lectura del ensayo no puede provocar otra cosa que atormentada confusión en quien pretenda realmente comprender la esencia estética del arte. Sabemos la clase de desvaríos a que es tan dado Martín Heidegger, y aquí se proyecta en toda su incontrolable imaginación, pues lo que hace Heidegger en ambos trabajos dista mucho de cumplir lo indicado en su título; lo que parece a Heidegger que es origen del arte tiene muy poco que ver con la esencia del mismo.

No de otro modo puede interpretarse la cita de Ramos que refiere la idea de Heidegger sobre la obra de arte: "El cuadro cuelga de la pared como un fusil de caza o un sombrero... los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega" (144). Naturalmente, quien se atreve a manejar semejantes alegorías en relación al arte no puede trasponer el umbral de la superficialidad —por no llamarla vulgaridad— como en efecto se observa a cada paso en las discusiones heideggerianas, pretexto para aprovechar a la obra de arte y dar rienda suelta a sus ontológicas lucubraciones.

La obra de Heidegger podrá impresionar a los incondicionales que en él se escudan para proseguir sus inteligibles disquisiciones, pero nadie que haya tenido alguna experiencia artística se dejará sorprender por él, a menos que ame deliberadamente lo confuso, lo contradictorio y lo superficial, inefable virtud de la logomaquia heideggeriana que contemplamos en toda su irreducible pesantez con el ensayo expositivo de Samuel Ramos.

Cuando llega la hora de concretar especulaciones, hora de la verdad que es ejemplificación y verificación, Heidegger resbala por el tobogán del ridículo, en medio de grave impotencia que denota indocumentación artística, insensibilidad estética, misma que lo orilló a la desesperada comparación de los cuartetos beethovenianos con las papas en la bodega. Al referirse a un conocido cuadro de Van Gogh —cita Ramos— nos dice: "El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriega en verdad es, este ente sale al estado de no-ocultación de su ser" (146). Y lo que llega al colmo de la inverecundia es el contenido de una cita como la siguiente: "...llamamos verdadera no sólo a una proposición, sino también a una cosa, por ejemplo, oro verdadero a diferencia del falso" (147). ¡De suerte que para el señor Heidegger hay un oro verdadero y un oro falso! Lo que no aclara el señor Heidegger es la fórmula química del oro falso, a diferencia del oro verdadero.

Sería fatigoso detenerse a analizar los incontables desatinos que contiene la doctrina heideggeriana, y que nos transmite con inocencia el propio Ramos en su documentado ensayo; inocencia que al lector poco advertido tal vez le sugeriría una cierta complicidad con el autor que prologa; empero, quienes conocimos la ecléctica bondad del maestro y su virtud para adaptarse fácilmente a casi todas las teorías filosóficas, podemos comprender por qué un especialista experimentado como lo fue Samuel Ramos en materia de estética, puede introducir el estudio de Heidegger con tamaña docilidad. Tan sólo en ocasiones expresa alguna firme inconformidad que manifiesta con refinada cortesía. Por ejemplo, al referirse al pensamiento de Heidegger sobre la poesía nos dice: "Siguiendo el desarrollo de su pensamiento, Heidegger llega en el siguiente paso a decir que la verdad como alumbramiento y ocultación acontece al poetizarse. Todo arte es en esencia poesía, pero ¿qué es la poesía? No es desde luego un producto de la imaginación, ni de la fantasía. La poesía es la verdad. Por esto podemos darnos cuenta de que el pensamiento de Heidegger está girando en un círculo. La obra de arte es creación, la creación es la verdad, la verdad es la poesía, la poesía es... la verdad. ¿No habrá en todo este discurrir algo de artificio? Sólo mediante un esfuerzo de ingeniosidad puede llegar a establecerse una ecuación verdad-creación-poesía-arte. La terminología de Heidegger es oracular. En cada una de sus palabras parece proponernos un enigma, como decir que la Poesía puede ser instauración, fundamento, ofrenda" (154).

Sólo unas cuatro páginas dedica Ramos a la exposición de *Hölderlin y la esencia de la poesía*, del cual dice que "es un pequeño ensayo, pero lleno de ideas de una gran lucidez en la caracterización estética del concepto de la poesía" (154). En realidad, los filósofos alemanes han padecido casi siempre de una marcada impotencia para remontarse al concepto universal del arte y mantienen todavía la acepción clásica que entroniza en la cúspide artística a la poesía; por ello conservan el punto

de vista aristotélico que tiende a identificar los valores estéticos como valores poéticos. Y se esperaría una mayor penetración por parte de Heidegger, pero de acuerdo con lo que Ramos informa sobre él, lo único que hace es desatinar en menor grado (esta apreciación es nuestra) al hacer un breve discurso en torno a la poesía que, sin descubrir nada nuevo, resulta un ensayo más comprensible que el anterior. Sin embargo, no faltan expresiones que se nos antojan densas y antipoéticas, tanto como la infortunada alegoría de los cuartetos beethovenianos y las papas en la bodega.

Aun Ramos se rebela contra ciertas ideas heideggerianas, como, por ejemplo, cuando toma como punto de partida la idea que "poetizar es dar nombre original a los Dioses", y nos dice Ramos: "Pero esto sólo es posible porque los Dioses mismos nos dieron el habla. Los Dioses también hablan, sólo que lo hacen mediante signos, y toca a los poetas sorprender e interpretar estos signos para luego transmitirlos a su pueblo. El poeta es, pues, un *medium* que está entre los Dioses y los hombres, y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los Dioses y la voz del pueblo. ¿Hasta qué punto se agota la esencia de la poesía en la poesía profética? Desde luego el concepto de Hölderlin Heidegger, es el del profeta-poeta. Pero hay, sin duda, auténticos poetas, líricos, imaginativos, etc., que no se ajustan a este modelo. Toda poesía es, quíerese o no, una 'manifestación de la cultura', y a veces 'expresión del alma de la cultura', sin que esto sea un motivo para empequeñecerla; Heidegger parece aferrarse a la idea de que la poesía así como el arte son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre. ¿Es acaso su concepción pesimista del hombre lo que le impide aceptar que el arte y la poesía se coloquen en el ámbito de lo humano?" (158).

El último de estos ensayos se refiere a *La estética de Nicolai Hartmann*, que fue uno de los filósofos predilectos de nuestro compatriota, y cuya *Estética*,

según tenemos entendido, dedicóse afanosamente a traducir, sin que se hubiera publicado el fruto de tan plausible labor. El presente ensayo es una conferencia incluida en el ciclo "Las teorías actuales del arte", que sustentó Ramos en el Colegio Nacional, y desde luego sus puntos de vista sobre el connotado filósofo alemán resultan ciertos, logrando el propósito de ofrecer en forma sucinta la médula del pensamiento hartmanniano en relación a la estética.

Tres son los problemas que considera Ramos como centrales en el pensamiento de Hartmann: la composición de la obra de arte, la forma artística y los valores estéticos. Este solo enunciado indica que estamos frente a un filósofo que tiene uso de razón, y no nos referimos a Ramos, cuya ponderada ecuanimidad fue siempre resultado de un pulcro equilibrio, sino al propio Hartmann, que está situado en el peligrósimo entrecruzamiento de las doctrinas fenomenológicas y existencialistas que dominan a la filosofía alemana de nuestro tiempo.

El primer punto de congruencia en Hartmann lo destaca Ramos diciendo que: "Precisamente Hartmann ha llamado la atención sobre la obra de arte y ha mostrado que lo característico de las obras que se llaman artísticas es cierto valor, cierta cualidad esencial que llamamos belleza y que no califica a las actividades humanas que a ella se refieren, sino pura y simplemente a la obra misma. La consecuencia que de aquí deriva es fundamental: 'la tarea primera de la estética será el análisis de la obra de arte para descubrir su estructura, su composición, sus elementos'" (162). No son frases del otro mundo, excesivamente brillantes ni extraordinariamente inspiradas, pero son frases congruentes, racionales, que despuntan como irisada aurora en el atormentado *marcmagnum* de palabrería que contienen otros escritos. Con soltura nos conduce el autor a través del pensamiento hartmanniano, penetrando en la estructura de las artes mediante una clasificación inicial en *representativas*, que toman sus asuntos de la vida real, y *no-representativas*, que serían

por ejemplo la música y la arquitectura. Prosigue en sus reflexiones mostrando la composición de la obra artística mediante el vínculo de materia y forma, así como la dimensión fantástica que es inherente a la creatividad estética. De análoga manera, el arte revela una unidad que actúa como sustento de organización para la multiplicidad de sus elementos. "Como en la pintura, una multiplicidad de líneas y figuras resulta unificada mediante la composición, el estudio de las proporciones, el juego de la simetría y la asimetría, el contraste, etc., etc." (164).

Después de algunas breves consideraciones sobre la forma de la obra, nos conduce Ramos a otro motivo capital en la estética, referido a la sinceridad en la obra, y que se manifiesta como una exigencia por parte del público sobre la originalidad del artista. También la relación entre la obra de arte y las formas de la naturaleza es pulcramente examinada para concluir que Hartmann opina que el arte guarda cierta relación con las formas naturales, pero de ningún modo debe convertirse en imitación de las mismas, sino tratará de buscar por sus conductos la creación de imágenes y concepciones propias, teniendo como fuente de inspiración a la realidad pero liberándose de ella con el estilo y la personalidad que distinguen al artista.

A continuación llegamos al problema de los valores, ya sean los netamente estéticos o los que guardan alguna conexión inmanente a la obra artística, como sucede con los valores lógicos, históricos, humanísticos, etc., que figuran como contenido en las obras. Más adelante comenta el sentido real o irreal de la obra, su utilidad o inutilidad práctica, el carácter contemplativo o exaltivo, su origen histórico y su demarcación sociológica, etc. Y cuando estamos más a tono con la sobria exposición de Ramos, cuando percibimos una clara identificación en principios y métodos de trabajo, y cuando, por fin, empezamos a paladear las agudas estimaciones del autor, notamos que el ensayo ha terminado: se trata solamente de una conferencia que pertenece a un ciclo expositivo mayor; eso

nos deja angustiosamente incompletos en la estimación de Hartmann, y al llegar a sus renglones postreros comprendemos que ha sido una tarjeta de presentación que estimula al contacto directo con el autor comentado a través de su importante *Estética*.

MIGUEL BUENO

J. J. AUSTIN. *Sense and Sensibilia*, Oxford, 1962, 144 págs.

El libro recoge los textos que utilizó Austin para una serie de lecciones que expuso, con algunos intervalos, en la Universidad de Oxford y en la Universidad de California en Berkeley, entre los años 1947-1959. En realidad se trata de una reconstrucción de los manuscritos que sirvieron de notas de clase. Sería mucho pedir, por tanto, que el libro respondiera estrictamente a los manuscritos. Sin embargo, puede considerarse que, en lo substancial, el volumen coincide con las opiniones de Austin sobre el tema; al menos esto es lo que piensa Warnock, autor de esta composición, discípulo de Austin y custodio de los papeles de éste a su muerte.

Sería ocioso detenerse a subrayar la importancia que se le concede en la filosofía inglesa contemporánea al llamado problema de "nuestro conocimiento del mundo exterior". Con todo, no está por demás advertir que el problema, si bien antiguo dentro y fuera de la tradición filosófica británica, adquiere un fuerte acento distintivo aquí en la medida en que los filósofos ingleses de hoy en día lo plantean bajo la forma de lo que corrientemente se llama "análisis lingüístico" o tarea aclaratoria del lenguaje. En líneas generales la cuestión se plantea, o bien desde el punto de vista de un análisis acerca del *significado* de ciertas expresiones o proposiciones del lenguaje ordinario, o bien desde el punto de vista de un análisis aclaratorio sobre el *uso* que esas mismas expresiones tienen en tales o cuales *circunstancias*. A partir de uno u otro de estos planteamientos se trata de resolver en qué consisten o cuál es

la naturaleza de aquello que conocemos como "cosas materiales", qué pueden ser aquellos otros "objetos" llamados contenidos o "datos sensibles" con los que los objetos físicos deben hallarse en alguna relación.

Cuando se dice, por ejemplo, que "una cosa material se constituye de una serie de contenidos sensibles", no se trata de una declaración de hecho, sino de una declaración lingüística en el sentido de que una proposición que se refiere a un objeto material puede reducirse a proposiciones que se refieran a "datos sensibles", en consideración al *significado* que se confiere a expresiones como "objeto material", "dato sensible", "percepción", etc. (Ayer). Por otra parte, el mismo problema puede considerarse y resolverse también bajo una interpretación lingüística, pero esta vez no en virtud del significado que se haya dado a determinados términos o expresiones *en cuanto tales*, sino en atención a las circunstancias *especiales* en que se *usa* aquella declaración. Si la situación es una, puedo usar con legitimidad una proposición como: "Esa columna es comba", y fundarla en otras proposiciones acerca de cómo *se ve* o *se palpa* la columna; pero si la situación es otra, esto no se justifica, y el uso adecuado de la proposición podría conducir, por el contrario, a la afirmación de que "esa columna *se ve* comba", con fundamento en que *es* tal como la *construyo* (Austin).

La obra de que nos ocupamos constituye un encuentro entre estos dos puntos de vista sobre el conocimiento empírico. Presenta una agria discusión crítica que Austin sostuviera contra la doctrina sobre el conocimiento de los objetos materiales sustentada por A. J. Ayer y H. H. Price (en lo sucesivo diremos A-P) en "Los fundamentos del conocimiento empírico" y en "Percepción", respectivamente. A juzgar por la extensión que le dedica, la desavenencia es más con Ayer que con Price, aunque para el caso tiene poca importancia; los supuestos fundamentales de la doctrina de Ayer están en la obra de Price. La disputa austineana con estos filósofos en torno al conocimiento de los objetos materiales es un testimonio