

## LIBERALISMOS SONOROS. REFLEXIONES SOBRE UNA ESTÉTICA LIBERAL<sup>1</sup>

Sound Liberalisms. Reflections on a liberal Aesthetics

*Gustavo Celedón Bórquez*

Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile  
gustavo.celedon@uv.cl

### Resumen

A partir de los conceptos de inconsciente estético, régimen representativo y régimen estético de Jacques Rancière, el artículo elabora la tesis de una estética liberal que opera tras diversas manifestaciones artísticas de nuestro presente. Para el caso, se examinan algunas ideas del arte sonoro, representadas principalmente por el artista inglés David Toop. El artículo afirma la posibilidad de leer el liberalismo a través de un examen estético, considerando el análisis de la relación entre inconsciente e inconsciente, pero a partir del antecedente de una sensibilidad que determina esta relación y que se manifiesta a través de un arte que llamamos liberal. Estas manifestaciones superan lo estrictamente artístico, permitiendo a través del examen propuesto, esbozar algunas dimensiones fundamentales del liberalismo.

*Palabras clave:* inconsciente estético, sonido, régimen representativo, régimen estético, economía

### Abstract

Based on Jacques Rancière's concepts of aesthetic unconscious, representative regime and aesthetic regime, the article elaborates the thesis of a liberal aesthetic that operates behind several artistic manifestations of our present. For that matter, some ideas of sound art are examined, mainly represented by the English artist David Toop. The article affirms the possibility of reading liberalism through an aesthetic examination, considering the analysis of the relation between conscience and unconscious, but based on the antecedent of a sensitivity that determines this relation and that is manifested through an art that we call liberal. These manifestations go beyond the strictly artistic, allowing through the proposed examination to outline some fundamental dimensions of liberalism.

*Keywords:* aesthetic unconscious, sound, representative regime, aesthetic regime, economy

*Fecha de Recepción:* 17/06/2020 – *Fecha de Aceptación:* 10/07/2020

---

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte del proyecto ECOS-ANID C16H01 "Hacia una ética del sonido. Reflexiones sobre los usos del sonido", desarrollado dentro del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

## 1. Introducción

El presente escrito plantea que en las prácticas artísticas actuales habitan sensibilidades basales del pensamiento liberal, muchas veces desconocidas por el manifiesto de los artistas y sus obras. Para el caso, se concentrará en *ciertas* prácticas sonoras actuales que, según nuestra hipótesis, están constituidas por una división que, por un lado, expone sus deseos de emancipación y transformación de la percepción y, por el otro, pueden esconder modos liberales no necesariamente codificados o significados en sus cuerpos manifiestos. Esta dicotomía es difusa y, por lo tanto, su campo concreto no es exacto. Pero no es el objetivo tipologizar las prácticas sonoras, señalar cuáles serían las que corresponden a la sensibilidad liberal y cuáles no. Se trata más bien de lo inverso: observar cómo una sensibilidad marcadamente liberal atraviesa el ámbito público de lo sensible, ejemplificado en el campo sonoro, particularmente en las tesis de David Toop.

Se trata de una aproximación estética. Siguiendo principalmente a Jacques Rancière, la estética antecede cualquier estado de la materia, cualquier conformación, sea productiva, orgánica o técnica. Por decirlo de algún modo, la estética, que por las mismas razones es mucho más que el estudio o la recepción de las obras-objetos del arte (Rancière 2011 10), es una aproximación a la materia sin estado, a la materia activa, la sensibilidad. Todo estado de la materia es ya un imaginario de la materia misma, sensibilidad sobre sensibilidad. De ahí que, más que lo imaginado, es la actividad misma que imagina, jamás unívoca, plena de conflictualidad, la que constituye la sensibilidad y, por tanto, el lugar de la estética<sup>2</sup>. La sensibilidad no se limita al cuerpo: es un antecedente, la materia por la cual se crea y se materializa un cuerpo, una mente, un lenguaje o, veremos, un inconsciente. La estética busca así el análisis de los acontecimientos sensibles, indaga en la materia misma que constituye el tejido móvil de las nociones que describen el mundo, su experiencia y su análisis.

La cuestión sonora, que el presente escrito indaga, es pensada así como problemática estética. Actúa como punto de análisis que refleja una problemática general del arte y la sensibilidad, pero apunta también a cuestiones internas de las artes sonoras. La emergencia del sonido y la escucha en nuestras sociedades es un hecho fundamental que circunscribe las cuestiones sensibles de nuestro presente, materializada en prácticas artísticas que progresivamente se han ubicado en las primeras planas de la situación artística global. Esto va de la mano con una proliferación en los estudios sociales, filosóficos y estéticos del sonido y la escucha.

---

<sup>2</sup> En estricto rigor, palabras como “imaginar”, “imaginario” suponen ya un estado sensible que se posiciona sobre, por ejemplo, el oír, el tocar, etc. La sensibilidad debe dar cuenta también de esto: hay un reparto de los sentidos identifica la imagen con el sentir, estableciendo una división estructural y jerárquica en aquello que llamamos los sentidos (cf. Celedón 2015 189-200).

No obstante, junto a esta proliferación de materiales, cierta espontaneidad en la producción y la reflexión se apodera de las prácticas. Es justamente en la relación entre esta espontaneidad y un conjunto de sensibilidades que podríamos llamar *basales*, el lugar donde opera el presente escrito, estableciendo la presencia dominante de una sensibilidad que llamaremos liberal y que aquí analizaremos en el campo de la experiencia artística sonora.

## II. Inconsciente estético liberal

La noción de inconsciente estético de Jacques Rancière, ligada ciertamente a su concepción de la estética, es fundamental para lo que sigue. Para Rancière el inconsciente del psicoanálisis ha sido posible por dinámicas sensibles que posibilitaron su enunciación. Freud solo habrá podido plantear la existencia del inconsciente solo porque la revolución estética pudo bosquejarlo con anterioridad (Rancière 2001 14). La estética aparece en Baumgarten (1750) como pensamiento confuso y en Kant como juicio de gusto, en todo caso, como teoría de las formas sensibles. Pero, nos dice Rancière, la denominación es equívoca (2001 12). No es sino “en el contexto del romanticismo y del idealismo post-kantiano, a través de los escritos de Schelling, Schlegel o Hegel, que la estética viene a designar el pensamiento del arte” (Rancière 2001 13). Esto implica una coincidencia progresiva entre pensamiento y no-pensamiento, pensamiento y naturaleza, sensibilidad, que progresivamente creará el espacio sobre el cual se funda el psicoanálisis, cuyos exponentes máximos son Schopenhauer y Nietzsche (Rancière 2001 33), y cuyo carácter primordial es descrito por cierto salvajismo, cierta afección, cierta pasión, cierta enfermedad de lo viviente (Rancière 2001 26).

En *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche (2004 51-52) nos habla de un grito de la naturaleza que rompe con el principio de individuación: la estética está gobernada por aquello que reconoce un sentir por debajo de la organización racional de la existencia. Junto al cogito, junto a la racionalidad moderna, se bosquejaba el espacio de un sentir oculto, en conflicto con lo no-oculto. Este conflicto es fundamental, Nietzsche lo describe como lo dionisiaco y lo apolíneo, el arte de la desmesura y el arte de las formas, el arte como sensibilidad de la naturaleza (cuerpo, materia) y el arte como deseo de las proporciones y las formas puras.

Esta habrá sido la revolución estética: un régimen sensible que divide y unifica al pensamiento con el no pensamiento. Solo por ello Freud pudo plantear la existencia del inconsciente. Revolución que implica la “abolición de un conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad” (Rancière 2001 25), es decir, de lo que él llama el régimen representativo de las artes.

Al análisis de Rancière se puede agregar cierto desvío. La separación entre lo viviente y su enfermedad, entre lo viviente y una región insondable, tiene también una resolución que no es del todo dionisiaca, a la manera de Nietzsche, Hölderlin o Schelling, sino también una visión apolínea. En efecto, Rancière inscribe a Freud en la línea de Schopenhauer y Nietzsche y fustiga el deseo del “individualismo liberal” de querer volver a cierto “paraíso perdido” que sería, para la estética, “su verdadero destino como crítica del juicio de gusto, tal como lo habría formulado Kant” (Rancière 2001 14). Sin embargo, ciertos indicios nos pueden llevar a describir un destino liberal que se apodera de un inconsciente, conformando un inconsciente liberal. Podríamos decir: de lo dionisiaco hay una visión dionisiaca y una apolínea. Esta última, es nuestra tesis, describe una sensibilidad que llamaremos liberal por las razones que este texto en su conjunto intentará demostrar. Es decir: un formato liberal del régimen estético ha sido capaz de constituirse y circular. Así, el régimen estético de la modernidad, que separa sujeto de naturaleza, habrá sido *él mismo* leído dionisiaca y apolíneamente.

Pues la revolución estética del s. XVIII no deja de estar protagonizada sigilosamente por el liberalismo. Si bien existiría con Kant esa nostalgia de la estética como juicio de gusto, ¿no es Kant quien advierte la existencia del esquematismo, dimensión arquetípica, oscura, generadora de formas, una “representación mediadora [...], pura (libre de todo elemento empírico) y, a pesar de ello, [...] intelectual, por un lado, y sensible, por otro” (Kant, 1998 183)? ¿No habría una conexión entre las distribuciones que establecen los modos del buen gusto y cierta región irracional que da medida a toda razón, a todo gusto? ¿No es el liberalismo teórico, desde sus albores, el reconocimiento de una región que supera la racionalidad del individuo autónomo, deliberativo, a saber, la mano invisible, la autorregulación del mercado?

De alguna manera, el siglo XXI ve instalarse una apropiación del inconsciente por parte de la autorregulación del mercado. No obstante, en el esquema de Rancière, la sensibilidad y el cuerpo liberal como tal, se inscriben más bien en el *régimen representativo*.

Este sistema regula las relaciones entre lo decible y lo visible, entre el despliegue de los esquemas de inteligibilidad y el de las manifestaciones sensibles. De allí se puede deducir que, si existe lo irrepresentable, es precisamente en este régimen. Este último, en efecto, define las compatibilidades y las incompatibilidades de principio, las condiciones de admisibilidad y los criterios de inadmisibilidad (Rancière 125-126).

Para Rancière, de hecho, todo irrepresentable es tal porque hay sistemas representativos para los cuales existe ese irrepresentable. Un liberal como Karl Popper, por ejemplo, solo podrá discernir su teoría de la refutabilidad argumentativa sobre el piso de la sensibilidad representativa. En Popper un

irrepresentable se juega como condición de producción de todas las representaciones. Si la condición de un argumento científico es su refutabilidad por la experiencia (Popper 1980 40), lo es porque un argumento no puede representar todo de una vez; por el contrario, es un nivel de irrepresentabilidad progresivo lo que permite la producción de nuevas representaciones y, con ello, el progreso de la ciencia como desciframiento constante y evolutivo. Es decir, la condición misma de la representabilidad es, en efecto, la irrepresentabilidad —a conquistar progresivamente.

El irrepresentable, no obstante, deja de ser tal a partir de la revolución estética. Aquí hay una suerte de identificación con el inconsciente, un régimen que piensa desde el no pensamiento. Sin embargo, el deseo representacional pudo haber hecho una adaptación del régimen estético: el irrepresentable deja de ser un elemento funcional o estructural para transformarse en una razón que opera más allá de los alcances racionales y que hace coincidir, por tanto, razón y sin-razón. En algún lugar el irrepresentable del régimen representativo *pacta* con el no-pensamiento del régimen estético, pasando de un valor funcional a la categoría de *don*: adquiere una suerte de autonomía y estatuto ontológico, trascendental.

Hay al menos dos ejes en donde se puede reconocer una suerte de estética liberal que reconoce una esfera de no-pensamiento. El primero es Hobbes: ni la naturaleza ni la gracia, nos dice al respecto Pierre Manent, pueden organizar políticamente a los hombres (2012 56) sino un arte bien particular, no fundado en la imitación de algo natural o sobrenatural, sino en una “pasión”, “*el miedo a la muerte*” (57). Es ese mal absoluto, la muerte, aquello de lo cual es necesario defenderse política e institucionalmente, anulando todo conflicto de opinión entre naturaleza y gracia, según Manent (58). El otro eje es el de la autorregulación del mercado. La mano invisible es también una dimensión que opera por detrás, por debajo, encima, pero nunca en el lugar de la acción consciente del individuo. El régimen estético está asociado aquí a la confianza de las fuerzas naturales, a su grandeza, su sabiduría, pero también a una comprensión de la naturaleza en tanto don del don, en tanto inteligencia de las transacciones, en tanto amor por el objeto, la acumulación, la herencia, el traspaso. El gusto de la posesión y de la lógica de la posesión. Si se quiere: el principio de individuación en tanto individuo y lógica que individua. Tempranamente Adam Smith plantea su tesis de la *mano invisible*, sintagma en todo caso poco referido por él mismo, ya sea en la *Riqueza de las naciones* o en *La teoría de los sentimientos morales* (del Hierro 2019 143-161). Y en pleno siglo XX Friedrich Hayek hace igualar la lógica metafísica del mercado o mano invisible con un orden sensorial cuya condición es pre-sensorial, pre-consciente, acumulación de una experiencia que la conciencia inmediata desconoce, pero que constituye una suerte de historia de “encadenamientos” (término de Hayek) que permiten toda experiencia actual (Hayek 2011). El

mercado es la sabiduría de una experiencia ancestral que ordena todo el sistema sensorial que permite una sensación presente. En Hayek existe, diremos, la idea de un inconsciente estético liberal —que se  *fija*  como mercado.

Ahora bien, ambos ejes tienden a la contradicción. Al negar la imitación de la naturaleza y la obediencia a la gracia debido al conflicto mortal que ambas generan en tanto opiniones que conducen imaginariamente la política, Hobbes reniega del don, de aquello que se da, por que lo que se da es la muerte, mal absoluto. Esto al contrario de un liberalismo que podemos llamar afirmativo, alegre, heredero del republicanismo clásico, de las artes liberales y las bellas artes: el don, la naturaleza, la *mimesis*. Pero adelantamos una tesis: esa contradicción se constituye como rasgo conflictivo de lo que llamamos una estética liberal —a la base, quizás, de la tesis que considera al liberalismo como algo múltiple, como “una familia numerosa” (Freeden 2019 15-44). Esta contradicción es la de una naturaleza que se entrega gratuita, armónica y ordenadamente, pero indiferente a cualquier tipo de crueldad. En este sentido, es Hobbes quien resume, en una sensibilidad común, la distancia entre el don (gracia) y la naturaleza, convirtiéndolas en una misma cosa: *miedo*. No es él simplemente la “parte liberal” que excluye a la naturaleza, sino aquel que, al introducir el-miedo-a-la-muerte como la pasión que guía todo arte, hace resonar en el liberal afirmativo un tono oscuro o siniestro en la *mimesis* o imitación de la naturaleza. Derrida lo dice, más o menos, a propósito del arte liberal: se trata de una economía cuyo funcionamiento fluctúa entre el don infinito —diremos, el libre mercado— y la deuda (Derrida 1975 72): la gracia es una inversión, no un regalo, punto de contradicción funcional del liberalismo. Esta contradicción puede encontrar evidencia en la relación interna que el liberalismo tiene con el estado: si bien el libre mercado tiende a la felicidad de la autorregulación, sin la aparente necesidad del estado, este último se vuelve necesario para la administración de la deuda y la crueldad. La relación entre el libre-mercado y el estado es la traducción pragmática del don, de la entrega cruel de la naturaleza, producto, decimos, de lo que Derrida llama la no-contradicción entre una economía infinita y una economía restringida (71-72) —volveremos a Derrida más adelante.

Se trata de una invención de la naturaleza. La puesta en marcha del orden mercantil es una sensibilidad que, en la invención sensible de una región insondable del no-pensamiento, figura la mecánica económica de una naturaleza que es pura inversión o inversión pura y que, como tal, implica una deuda eterna como condición para la distribución del don, el libre mercado. Es el miedo el que empuja al goce. Y el miedo es el deber. Y éste, la deuda. El inconsciente estético liberal tiene así esa forma del amor y el temor a sí sobre un bosquejo determinado. La naturaleza, es decir, aquella zona insondable del no-pensamiento, se entrega libre e infinita, imitable, extasiable, inyectable, con un valor que excede de

antemano el valor de su administración, es decir, el valor intercambiable en una economía factual. Al no poder el valor de una economía de facto –o restringida– retribuir el infinito valor del don, *in-intercambiable*, toda economía queda inmediatamente en deuda. La gratuidad del don está por sobre cualquier valor de cambio pues es su razón: la gratuidad es inversión, es capital.

### III. Estéticas sonoras

Dice David Toop, artista sonoro: “El sonido es una resonancia siniestra —una relación con lo irracional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo” (2013 12). Algo terrorífico habría en la escucha. Pero, en primer lugar, ¿por qué hablar de resonancia?

La resonancia no implica directamente al sonido, sino al “re-sonido”. Se puede objetar que la resonancia es un concepto de la ciencia acústica y que por lo tanto no tiene implicancias filosóficas. Pero en la acústica hay sensibilidades cuestionables que la presuponen y la constituyen. Por ejemplo, su tendencia a la fidelidad sonora está siempre comandada por la inteligibilidad del sonido, es decir, por una propiedad impuesta. Incluso la resonancia como forma del sonido en un lugar cerrado tiene relación a cierta idea, la de Hegel, quien dice que el sonido es la resonancia interna (2006 447), es decir, que su existencia es interna y no externa, privilegiando entonces el medio espacial por el cual el sonido adquiere forma, lo que hace de la ciencia acústica generalmente una ciencia del espacio.

El sonido tiene su valor, según esta tradición filosófica y cultural, dentro del espíritu, alma, mente, cabeza, cerebro —y la espacialidad de la ciencia acústica será la proyección de la interioridad del espíritu, toda vez que aquel gran liberal, Kant, sentenció para la modernidad esa gran premisa de la sensibilidad: el espacio como a-priori de la subjetividad (1998 67). La ciencia acústica es el sonido en el sujeto, pues el espacio es uno de sus “ingredientes”. Esto quiere decir que la subjetividad moderna forja su individualidad perillando y ecualizando el sonido del alma-cerebro-espíritu, diferenciándolo absolutamente de cualquier sonido externo. Es por ello que, por ejemplo, la experiencia de un sonido interno al final del día o luego de permanecer en un lugar ruidoso, aparece como algo insano pues indica una contaminación de nuestro sonido interno. La noción de esquizofonía de Murray-Schafer (1994 88), ahí donde los sonidos pierden su fuente y pasan a conformar una masa de ruidos sin identificación, puede ser re-visitada desde este punto de vista. La masa sonora sin identificación que parece una radiación en nuestra cabeza, sería no otra cosa que la contaminación de la sonoridad abstracta que es el espíritu. Pasa lo mismo con la resonancia siniestra de David Toop, pues él la define, entre otras cosas, como sonoridad autónoma (2013 163 ss), como un

monstruo que se desprende de las cosas y transita como algo vivo. ¿No es el miedo, hemos insinuado, una de las sensibilidades basales del liberalismo?

En *El liberalismo del miedo*, Judith Shklar piensa el liberalismo como aquello que debe en sus cimientos conservar siempre el miedo a la posibilidad abierta, histórica y por tanto real frente a ciertos grupos socio-políticos capaces que capitalizan la crueldad y la violencia desmedida (2018 55-56). Toda la estructura del cuerpo político-jurídico debe entonces ser construida desde esta condición de miedo, que es un miedo situado, que nace de la experiencia de los horrores políticos históricos. El punto es que hay aquí equivalencia entre naturaleza e historia, por lo tanto, una naturalización de los horrores que los pone en el lugar de la necesidad. Y es contra esa necesidad, finalmente, que el liberalismo llama a estructurar la vida a partir del miedo. La sentencia de Schklar que pone al liberalismo como doctrina política y no visión de mundo (2018 35-36) parece caerse, pues la identificación entre horror y necesidad funciona a partir de un sentimiento no consciente que hace del miedo algo más que una estrategia política, impulsándolo a un nivel más profundo, inconsciente si se quiere. Por el contrario, diremos, todo objetivo político debe luchar para desnaturalizar los horrores y comprenderlos en estructuras no-necesarias de organización política y régimen sensible. El miedo como base sensible del liberalismo, que reconoce la lucha contra los totalitarismos criminales, los siente como tendencias naturales, traspasando el miedo a la naturaleza.

Una de las nociones más importantes del liberalismo es la noción de experiencia. Esta aparece contra la idea metafísica del conocimiento que pone el saber más allá de las cosas y los datos sensibles. Para saber, dicen los liberales, hay que tener experiencia. Pero si leemos, por ejemplo, a Hayek, notamos que la experiencia es una noción muy particular. Pues no se trata de tener una experiencia sino de *preguntar* a la experiencia ya acabada. Dicho de otro modo: para el liberalismo de Hayek, entre otros, la experiencia ya fue. Así, el saber de la experiencia no es la ocasión para descubrir, desde nuestro presente, conocimientos diversos, sino para consultar la experiencia de la experiencia, consultar las conclusiones, historias, sus experiencias de experiencia. Saber acumulativo. Capital. De este modo, ¿qué será tener la experiencia de un sonido? ¿Qué será realizar la performance de una escucha del sonido? De acuerdo a esta perspectiva, se tratará de re-escucharlo. La experiencia sería él mismo. Es necesario decirlo: en muchas instancias sonoras donde los auditores se acuestan y cierran los ojos, la idea que ahí discurre es la de una experiencia que no les pertenece. Por el contrario, es una invitación a la experiencia que no tenemos —y no podemos tener, porque ya *ha sido*. La invitación no es para asistir a una experiencia de escucha, sino a la experiencia de una experiencia que no es nuestra, pues, dice Hayek, es la experiencia de la especie (2011 278).

El artista se transforma así en un experto, en el emisor de la experiencia o, como dice Toop, en el medium del sonido (2013 20). El artista regala esa experiencia, la comparte en un acto solidario porque, finalmente, se ubica en posición de avanzada respecto a la carencia del vulgo. No hay subjetivación cuando la lección del sonido es sin las inquietudes de la experiencia de los invitados. Hay evangelización, división entre el artista que introduce al oyente al trance sonoro. Es decir, escena de desigualdad. Volvemos así a la gran idea del liberalismo, la cuestión del orden espontáneo (Hayek) o la mano invisible (Smith), esto es, la idea de autorregulación del mercado. Poco importa lo que pase, el mercado –es decir, el Todo– siempre se regularizará y encontrará su equilibrio. ¿Tenemos derecho a preguntar cuándo en los festivales de sonido, cuándo en la terapias sonoras somos invitados a percibir el equilibrio? Esta idea de tranquilidad, ¿no está asociada a la idea de autorregulación? Para Hayek, el orden sensorial está totalmente ligado a la autorregulación que nace de la experiencia arcaica, primordial.

...el término ‘experiencia’ es [...] algo ambiguo y engañoso, porque sugiere la aparición de cualidades sensoriales, mientras que el fenómeno que nos ocupa es una clase de experiencia pre-sensorial que sólo crea el aparato que, más tarde, hace posible las distinciones cualitativas (2011 189-190).

De ahí que Hayek preferirá hablar de eslabonamientos (190). En una historia no contada de actos, errores y lecciones, la experiencia habrá sabido ella misma elegir lo verdadero y real. El aparato mental es fruto de un triunfo de la experiencia sobre la vida, materializada en el eslabonamiento y la actual conexión neuronal que permite, por ejemplo, sentir y distinguir cualidades. No es la conciencia quien elige y regula, es este estado anterior materializado, conectado. Así, hay muchas razones para dudar de *ciertos* espectáculos de sonidos:

1) En primer lugar, porque *en ocasiones* somos invitados no a tener una experiencia, sino a apreciar la mediación del artista sonoro, quien normalmente nos pide cerrar los ojos y acostarnos en silencio, las más de las veces con una solemnidad mayor que en las salas de música de cámara. La experiencia deviene así un objeto a tomar, a participar.

2) Lo que escuchamos es claramente el sonido, pero lo que está en juego, *en ocasiones*, es la experiencia del orden espontáneo, la experiencia de esta experiencia primordial.

De paso, esta fenomenología del comportamiento del sonido es un poco la misma cosa, pues ella sería la evidencia de un comportamiento mayor, el comportamiento del todo. De ahí que la ética confinada a este tipo de espectáculo o a esta manera de concebir las cosas, es el rito por el cual se deja introducir su

comportamiento en nuestro espíritu, encontrando la tranquilidad en el fluir de las cosas. Pero todo esto está atravesado por una manera pre-establecida: el orden espontáneo representado como autorregulación del mercado. La perfectibilidad de un sonido es abandonarlo a su simple comportamiento<sup>3</sup>, es decir, a su autorregulación. Y es en este abandono donde aparece la resonancia siniestra, revelando que para el esquema liberal hay una sensación de temor cuando se trata del libre mercado. La resonancia siniestra es la suposición de un aislamiento natural del sonido, el origen de su presentación, el valor infinito de su materialidad presente, a veces representada por la sinusoide, a veces representada por el silencio, a veces por la escucha de la naturaleza: el sonido abandonado a su naturaleza es el supuesto de un valor 0, invaluable, principio de la infinitud de posibilidades de la síntesis, de la diferenciación múltiple y, por tanto, de la economía de los sonidos, lo que el mismo David Toop llama un *Oceano de sonidos* (2016).

3) A veces asistimos a una suerte de explotación del sonido. El capitalismo actúa transformando todo en mercado. Pero hay que distinguir. Por una parte, encontramos sonidos que actúan como divisas, por ejemplo, aquellos que vienen en un pack de Ableton Live o aquellos que describe, a través de su clasificación, un paisaje sonoro. Por otra, existe la suposición de un sonido primero, invaluable y de alguna manera inescuchable, indistinguible, un sonido desprovisto de todos los parámetros porque él mismo es principio material de todo proceso de parametrización, de síntesis, de diferencia audible, de manipulación. Este sonido es una materia 0, sin timbre, sin variables, pero a la vez es posibilidad de todos los timbres, de todas las variables, etc. Principio de economía sonora que refleja la figura del mercado: el don se sustrae al valor de la economía de facto, la permite, pero es in-intercambiable para el mismo sistema que engendra. Se da, y a partir de su explotación, se genera todo un zoológico: sonidos atados, envueltos, atrapados, aplastados, hacinados, etc.

## **El sonido como naturaleza**

David Toop tiene el mérito de descubrir que algo no va bien con el sonido: la tranquilidad sonora coincide con una sensación de lo siniestro. ¿Qué tipo de reparto es este, cómo se describe? Freud utiliza la imagen de una vesícula que se separa del exterior. Escribe:

---

<sup>3</sup> John Cage solía decir “hay que dejar ser a los sonidos” (50). Pero para John Cage todo es azar (Celedón, 2016), todo es contrario a cualquier orden que pueda suprimir el azar. Dejar ser los sonidos no es para él conjurar el orden triunfante de la naturaleza, sino todo lo contrario, su condición inextinguiblemente azarosa.

Nos resta todavía dilucidar algo en esta vesícula viva con su estrato cortical receptor de estímulos. Esta partícula de sustancia viva flota en medio de un mundo exterior cargado con las energías más potentes, y sería aniquilada por la acción de los estímulos que parten de él si no estuviera provista de una *protección antiestímulo*. La obtiene del siguiente modo: su superficie más externa deja de tener la estructura propia de la materia viva, se vuelve inorgánica, por así decir, y en lo sucesivo opera apartando los estímulos, como un envoltorio especial o membrana; vale decir, hace que ahora las energías del mundo exterior puedan propagarse sólo con una fracción de su intensidad a los estratos contiguos, que permanecieron vivos. Y estos, escudados tras la protección antiestímulo, pueden dedicarse a recibir los volúmenes de estímulo filtrados. Ahora bien, el estrato ex-terno, al morir, preservó a todos los otros, más profundos, de sufrir igual destino, al menos hasta el momento en que sobrevengan estímulos tan fuertes que perforen la protección antiestímulo. Para el organismo vivo, la tarea de protegerse contra los estímulos es casi más importante que la de recibirlos; está dotado de una reserva energética propia, y en su interior se despliegan formas particulares de transformación de la energía: su principal afán tiene que ser, pues, preservarlas del influjo nivelador, y por tanto destructivo, de las energías hipergrandes que laboran fuera (Freud 2013 27).

Esto es: la vida tiene problemas, se inventa un adentro y un afuera, civilización y naturaleza. La vesícula contra su exterior, en adelante, la naturaleza. ¿No será esta resonancia siniestra, en el fondo, el eco de un homicidio original que el mismo Freud describe en *Totem y Tabú* (1991 160-161)? ¿La resonancia de una doble relación con la naturaleza, el recuerdo de su invención criminal? ¿Es un eco inconsciente del liberalismo como triunfo de su propio imaginario, el de la civilización que imita lo natural contra lo natural? Lo que suena es el miedo-conflicto con la naturaleza, el asesinato de la naturaleza en el sonido. Así, perfectamente se puede pensar la resonancia siniestra como falta, como pecado, como el eco del pago de una deuda original o, a la inversa, como el cobro eterno de esta deuda. Liberalismo del miedo como declaración inconsciente de su propia sensibilidad.

Una sesión de escucha puede justamente hacer estallar todos los miedos ligados a la naturaleza. Por ello, la relación entre el dispositivo sonoro como dispositivo de equilibrio natural y el miedo que le es susyacente, es una relación dividida. Al contrario del deseo de cierto arte sonoro, la yuxtaposición de un pensamiento de la armonía total de las fuerzas de la naturaleza con un sentimiento que teme a esta misma experiencia, no crea sino sujetos divididos. Esta división opera de manera sensible. Su represión es estética, un reparto sensible que cubre la división y extiende un arte de la armonía fluida del universo, configurando un inconsciente que media como potencia irracional entre el mundo público y la tensión sensible que lo configura. Esta dialéctica es el núcleo de la función liberal.

En una lectura crítica de Kant, Derrida muestra cómo un arte liberal se constituye por un doblez de la noción de *mimesis* que, en principio, es negada, pero solo para ser rencontrada en otro nivel:

Ahora bien, la *mimesis* interviene no solamente, como va de suyo, en las operaciones reproductivas, sino también en la productividad libre y pura de la imaginación. Esta no despliega la potencia salvaje de su invención sino a condición de escuchar a la naturaleza, su dictado, su dictum. Y el concepto mismo de naturaleza funciona aquí al servicio de este humanismo onto-teológico, de este oscurantismo de la economía que podríamos llamar liberal en su época de *Aufklärung* (1975 62).

Esta *mimesis* no apunta a los contenidos de la naturaleza, sino la lógica misma con la cual la naturaleza crea sus objetos. Lo que se imita es el acto creador; se especula con lo que la naturaleza tiene en mente cuando crea. Esto hace que el *liberal artista* desprecie la economía de los intercambios, de los valores y las divisas para consagrarse enteramente a la economía que hace economía (61): no el dinero, sino el don en tanto acto de darse. La forma bella de la vida liberal tiene que ver con una conexión silenciosa entre la trascendentalidad del sujeto y la potencia de la naturaleza (humanismo onto-teológico). Podríamos así decir que aquella zona profunda que Kant llama el esquematismo, incógnita de la generación de esquemas y formas, es el punto de conexión mimética con la naturaleza, pues es el elemento natural de la subjetividad, la industria de la naturaleza creando las formas en la intimidad del sujeto. La sensibilidad liberal trasciende las propias categorizaciones del sujeto para internarse en esta región inconsciente natural.

Ahora bien, Derrida parece no resolver lo siguiente: ¿cómo explicar que en la sensibilidad del arte liberal exista un desprecio por el mismo mercado que la sostiene cuando los hechos demuestran resolverse, más bien, como amor incondicional por este mismo dinero? De manera indirecta, la lectura nos invita a pensar que, relacionada sin duda a la figura sacerdotal del artista, del médium de David Toop, se trata de la deuda: el artista es el médium, la encarnación de una sensibilidad que, suponiendo el don infinito de valor invaluable, imposible de retribuir, echa a correr un mercado que solo puede generar deuda, que necesita producir dinero para pagar eternamente lo impagable. El desfase entre el don y el mercado concreto, entre la economía sagrada y la economía de facto, es la deuda eterna que la segunda tiene con la primera. El artista liberal, por tanto, es aquel que, al conjurar el don, abre la escena de la deuda, traspasada siempre al espectador —que no sabe oír, que no sabe ver, que no siente, lejano a todo juicio de gusto. Es un inversor que, como mediador entre el don y la actividad económica, sustituye constantemente el elevado sentimiento anti-intercambio, por el dinero que, como una suerte de resto, garantiza su seguridad y da plus-valor a su “buen gusto”, el cual, asignando su origen al don absoluto, no puede sino desenvolverse en la economía de facto, como si el dinero fuese un mal necesario. Es esto último lo que justifica el dinero en el arte liberal, aparentemente lejos de cualquier acumulación *sin* gusto, más propia al neoliberalismo, aunque este es otro tema. En otras palabras, la *mimesis* de la naturaleza se centra también en el cobro de la deuda, en la recuperación del dinero: “...este exceso motor sería ya el dinero como

valor no económico, ya el dinero como valor, y ciertamente como valor económico, pero como valor metamonetario de alguna manera, como valor irreductible a cualquier equivalente monetario” (Derrida 1992 387).

## Conclusiones

El presente escrito hace dos cosas:

1.- Un análisis estético que nace de una lectura de Rancière. Este análisis pasa por la idea de inconsciente, pero las figuras no-rationales que gobiernan una subjetividad determinada no son examinadas psicoanalíticamente, sino a partir del régimen sensible que posibilita la proyección de una relación entre consciente e inconsciente.

2. Concebir la posibilidad de un inconsciente liberal, es decir, de un régimen estético liberal.

Estos dos ejes, tal como proceden, no son gestos que se deriven del pensamiento de Jacques Rancière. Son más bien influidos. La estética para Rancière no es precisamente una analítica. Y no encontramos en sus registros la posibilidad de pensar un régimen estético propiamente liberal, menos un inconsciente liberal como tal.

Para el caso, no hay en el presente escrito una práctica analítica, sino el ejercicio de pensamiento frente a lo que propone: comprender la presencia de una sensibilidad liberal en las prácticas sonoras actuales. Sin embargo, al proponer un régimen estético liberal, realizamos quizás una lectura inesperada del *inconsciente estético* de Rancière. Esto implicó, siguiendo todavía en su lenguaje, que el régimen representativo y el régimen estético fueran abordados a partir de cierta comunión y cierto contrato que le permitiría al primero operar como régimen estético. El paso fundamental es el de una estetización del irrepresentable propio a todo sistema de representación, donde es ascendido a “nivel de don”, a nivel de valor de valores, autorregulación del mercado como instancia sensible, como en el caso de Hayek y su orden sensorial. A diferencia de un régimen estético a secas, donde prima el gesto poético del no-pensamiento que se identifica con el pensamiento, un régimen estético liberal refiere más bien a la sensibilidad que opera bajo la idea de una economía que también identifica no-pensamiento con pensamiento cuando opera, cuando distribuye el valor según lo invaluable. Esta sensibilidad se caracteriza por una primera proyección: la economía tiene un principio natural que se retira en el desarrollo mismo de toda economía de facto. Este juego de entrega y retirada, de ofrecimiento y abandono, de amor y crueldad, constituye el núcleo sensible básico y mínimo del liberalismo, mezcla de miedo y entusiasmo.

Cualquier entrega de la naturaleza está marcada por esta impronta. El sonido, por ejemplo. La resonancia siniestra de David Toop es el sonido

desprovisto de todos los parámetros, de todas las variables, de toda síntesis, puesto en estado 0. Desnudo, permeable, conjurado por una sesión de escucha, el sonido deviene, en este esquema, la naturaleza misma virtualizada, materializada, la naturaleza hecha cuerpo, el momento ritual en donde la economía se hace materia. La invitación a escuchar la materialidad del sonido no puede ser sino siniestra porque precisamente opera ahí la sensibilidad liberal: la resonancia 0, sin parámetros, incondicionada en tanto es la naturaleza misma invaluable la que se materializa en ese instante, se sustrae a todos los sonidos del mundo, a ese océano de sonidos que podemos reconocer e identificar felizmente. ¿Qué podría haber entre el paso de una escucha extasiada por los sonidos del mundo a una escucha asustada frente a este sonido sustraído?

El siguiente entramado: la imitación del arte liberal a la naturaleza, siguiendo a Derrida, tiene la impronta de la deuda. Y hay dos formas en que se desarrolla. En primer lugar, la deuda eterna, la deuda propia de una economía que se entrega y a la cual nunca podremos retribuir pues su atributo es precisamente ser ajena a los valores que ella misma dicta. Toda economía de facto está siempre en deuda con la economía universal, con el mercado. La otra deuda tiene que ver con el mantenimiento de este mismo imaginario que hace de la naturaleza un don mayor a partir de una negación de la misma naturaleza, tal como un Hobbes condenando a la naturaleza o un Freud afirmando que la civilización se crea inventando una naturaleza frente a la cual hay que protegerse. La negación y la guerra contra la naturaleza es parte del mismo régimen sensible que, proyectivamente, crea todo este universo en donde la naturaleza aparece como el don vivo que ordena la economía planetaria. Cuando el sonido aparece como resonancia siniestra, se oye inconscientemente este doble juego de la naturaleza: don de dones que solo es posible luego de una declaración de guerra a lo que el mismo liberalismo comenzó a llamar naturaleza.

### ***Bibliografía***

- Cage, John. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. París: Pierre Belfond, 1976.
- Celedón, Gustavo. "Emergencia del sonido y reparto de los sentidos". *La instancia de la Música*. Ed. Ortega, Fernanda et al. Santiago: UMCE, 2015.
- Celedón, Gustavo. *El sonido como acontecimiento*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- Del Hierro, Patricia. "La invisible "mano invisible" de Adan Smith". *Revista de Economía Institucional*, vol. 21, n.º 40, enero-junio/2019, pp. 143-161.
- Derrida, Jacques. "Economimesis". *Mimesis des articulations*. VV. AA. París: Flammarion, 1975.

- Derrida, Jacques. "Du 'sans prix', ou le 'juste prix' de la transaction". *Comment penser l'argent*. Roger-Pol Droit (ed.). París: Le Monde Editions, 1992.
- Freeden, Michael. *Liberalismo. Una introducción*. Barcelona: Página Indómita, 2019.
- Freud, Sigmund. Más allá del principio de placer. Obras completas XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2013.
- Freud, Sigmund. "Tótem y tabú". *Obras completas XIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.
- Hayek, Friedrich. *El orden sensorial. Los fundamentos de la teología teórica*. Madrid: Unión Editorial, 2011
- Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o estética*. Madrid : Abada Editores, 2006.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Popper, Karl. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1980.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Rancière, Jacques. *L'inconscient esthétique*. París: Galilée, 2001.
- Shafer, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- Shklar, Judith. *El liberalismo del miedo*. Barcelona: Herder, 2018.
- Smith, Adan. *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Smith, Adan. *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Toop, David. *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como medium*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.