

# Escucha e inscripción: lo oído, lo no oído, huellas de auralidad

Francisco J. Rivas (Tito Rivas)

Aunque puede decirse que la escucha es un suceso que ocurre siempre en presente<sup>1</sup>, dedicaré estas líneas a elucubrar sobre algunas geografías posibles de una escucha en pasado. Una viñeta que dibujará esbozos, perfiles, en los que quizá alcancen a intuirse los contornos –puntas de iceberg– de una pesquisa más grande que he venido emprendiendo y que tiene ver con pensar la escucha, el acto de escuchar y sus modos de inscripción desde una perspectiva arqueológica<sup>2</sup>. Nos concentraremos en plantear apenas un hilo de relato –ni cuerda ni ovillo– en el que se adivinan tejidos y, como parte de un telar más vasto, cuestionamientos en red sobre el tiempo de la escucha y la escultura de su huella, en relación con la historia aural.

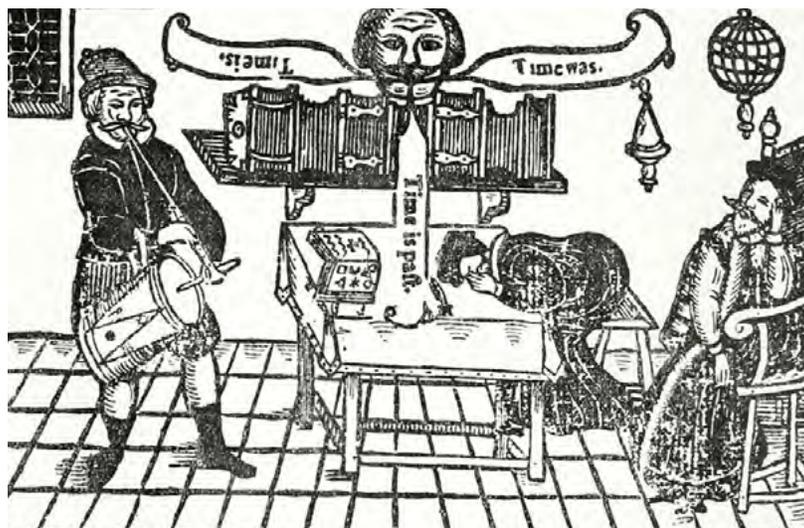
## Las cabezas parlantes y los tiempos de la escucha

Observemos por un momento el grabado –realizado en 1630– que da portada a la comedia del dramaturgo inglés Robert Greene, escrita en 1590: *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay* (Greene, 1630) [Imagen 1]. La placa nos muestra una escena en un estudio de trabajo, en cuyo centro superior se aprecia una “cabeza parlante”, empotrada en un muro sobre una repisa con libros. Según la historia, dicha cabeza albergaba un mecanismo que sería capaz de responder a “enigmáticas preguntas”, resolver aforismos, enseñar filosofía y ofrecer el secreto para edificar una muralla que protegería a Inglaterra de cualquier invasión extranjera. La cabeza –llamada en sus tiempos *brazen head* por estar hecha de cobre o latón– exhibe el rostro de un hombre en edad madura y cabello entrado, mente fruncida y bigote espeso, que pende sin cuerpo y de cuya boca se despliegan tres rollos o vírgulas, en distintas direcciones: una a la izquierda y puesta de cabeza que enuncia la frase *Time is*; otra hacia la derecha, sin inversión, que afirma *Time was*; y una tercera, deslizándose hacia abajo, que sentencia: *Time is past*.

---

<sup>1</sup> O una sucesión de “presentes”, que –*presentándose*– sustituyen y agotan el instante actual.

<sup>2</sup> He abordado estas temáticas en “Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo” (2017: 5-9) y en “Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha” (2019: 176-193).



**Imagen 1:** Portada de la edición de 1630 de *The Honorable Historie of Friar Bacon and Friar Bungay*, de Robert Greene. Grabador anónimo.

Estas últimas palabras parecen caer fatídicas como en cascada sobre un gabinete de trabajo en el que se aprecia un libro inscrito con extraños símbolos. A un lado yace el cuerpo del fraile Roger Bacon –notable filósofo y erudito medieval<sup>3</sup> postrado sobre la mesa y con el rostro semioculto por una mano. Detrás descansa también su colega y ayudante en la construcción del aparato, el fraile Bungay, dormitando en un sillón.

Según el relato en el cual se basó Greene para su comedia<sup>4</sup> –de autor desconocido, posiblemente mitad del siglo XVI–, los dos frailes medievales se embarcan durante siete años en la ardua empresa de conseguir, por medio de la magia y la alquimia, la fabricación de una estatua artificial que tendría el poder de emitir sonidos por sí misma. Una vez concluida debieron pasar sesenta días y sus noches en vela, vigilando el momento en que la cabeza habría de activarse y comenzar a hablar. Pero irónicamente, cerca de conseguir su objetivo, son dominados por el cansancio y se quedan dormidos en el momento justo en que la mágica cabeza parlante entra en funcionamiento y emite una tan inesperada como enigmática revelación, cuyo secreto y alcance quedarán ominosamente silenciados, ante la imposibilidad de ser escuchados por sus empeñados artífices.

La representación dramática de Greene se nutre de una tradición medieval y renacentista que atribuye a sabios y a filósofos-magos la confección de cabezas

<sup>3</sup> Roger Bacon (1214-1294) fue un destacado polímata compendiador de los saberes de su tiempo y precursor de las ciencias experimentales. Sobre las posibles relaciones de Roger Bacon con la magia: YOUNG, A. R. (1993: 10-22).

<sup>4</sup> Hay una edición que lo consigna en SHEPPARD, C. (1802).

parlantes artificiales. Según esta tradición, el príncipe Guillermo de París y el papa Gerbert d'Aurillac, así como los filósofos Alberto Magno y Robert Grosseteste, habrían construido estatuas sonoras que tenían la capacidad de moverse por sí mismas, de hablar, o de responder preguntas. Dado el carácter mágico de estos artefactos, se esperaba también que fuesen el medio para revelar verdades o secretos, e incluso adivinar el futuro. Por ello su creación era asociada al cultivo de saberes ocultos y de pactos demoníacos. La comedia de Greene hace recibir al filósofo Bacon –aquí retratado como un poderoso nigromante– el secreto de la cabeza parlante de un demonio llamado Belcephon. Sus instrucciones no indicaban, sin embargo, en qué momento la cabeza debía ponerse en funcionamiento. Derrotados por el cansancio de una larga espera, los frailes toman un descanso mientras dejan vigilando a su bufonesco estudiante Miles, a quien puede verse a la izquierda del grabado haciendo música para evitar quedarse dormido. Aun con la consigna de despertar a los magos en cuanto el artefacto entrara en operación, cuando la cabeza sorprendentemente se activa para emitir sus tres categóricas sentencias, al torpe Miles no le parece que la enunciación de esas lacónicas sílabas sea motivo suficiente y, terco, reclama a la cabeza que, de no tener algo más sabio que decir, no despertará a sus señores. No obstante, el artefacto permanece mudo y un instante después, se desprende de la repisa, cayendo al suelo y rompiéndose con tal estrépito que despierta a los frailes, quienes comprueban horrorizados que la cabeza, rota en pedazos, ha quedado en silencio para siempre...

\*

Me pregunto si este grabado y la historia retratada por Greene pueden funcionar como una metáfora para pensar el tiempo de la escucha y, más en específico, el *tiempo técnico* en el que esta puede llegar a ocurrir.

Hablar de la escucha, lo decía al inicio, usualmente se hace en tiempo presente, pues al menos para la experiencia, la escucha se manifiesta siempre en acto, en el acto de escuchar, y en ese acto ejerce su ser-deviniendo, que es inevitablemente un ser en presente: la escucha como presencia y como revelación de una Presencia (del ser que a través del sonido se hace manifiesto a una audición cualquiera). Siguiendo la metáfora de la cabeza parlante del grabado de Greene, podríamos figurarnos que la escucha en presente, que revela también cierta forma de la presencia, estaría expresada en la primera sentencia del mágico artefacto de Bacon: una escucha que, declarando *Time is*, propone su acertijo. La escucha es siempre un estar siendo; y ese siendo implica un despliegue temporal. Tal como lo intuyó Husserl (2002: 46-60), hay una correlación entre el tiempo que transcurre –el tiempo siendo sonido, por ejemplo–, y la escucha que ocurre, y que, mediante ese tiempo, se hace manifiesta ella misma.

Pero si queremos hacer el análisis temporario de la escucha, a la vez que considerar el tiempo presente del escuchar, es inevitable, también –puesto que así

opera el tiempo mismo–, pensar en *un tiempo pasado de la escucha*. La escucha ocurrida, escurrida a través de su eje temporal y que, conforme es-siendo, se va transformando inevitablemente en un *haber sido*, y en un  *fue*. Escucha también –sin perder peso ontológico–, pero escucha acaecida, que se ha dejado caer y ha dejado de caer. Escucha cuya cota de existencia se va depositando inexorablemente en los sedimentos de su propio pasado: el *Time was* al que alude la segunda sentencia de nuestra cabeza parlante.

En acto mágico, el artefacto emite –artificialmente– un sonido, una voz, y esa voz solo rompe el silencio para manifestar la condición temporaria que corresponde al ser de la escucha. Primero, como forma presente que se manifiesta en acto; después, como forma diluida, forma difusa que encuentra su ser en su dejar de ser en acto. Finalmente, la cabeza abre lacónicamente el horizonte de un espacio infinito en que la escucha queda esculpida. *Time is past*: estado que  *perdura* en su condición de huella  *fijada* justamente desde ese pasado.

## Los Colosos de Memnón: la voz inscrita en la piedra

En esa condición de pasado, de escucha que fue, se hace tangible la pregunta por la huella que deja el suceso de esa escucha, y acaso por la posibilidad de su inscripción en una forma de relieve en la que queda fija.

Las estatuas sonoras más famosas de la antigüedad son quizá los llamados Colosos de Memnón, un caso emblemático que combina la mitología, la historia y la coyuntura de un fenómeno sonoro producido por un evento geológico, así como la concurrencia de una inscripción de un acto aural.

Las afirmaciones de que una de estas estatuas emitía un sonido propio no habitan solamente en el terreno de la leyenda sino que hay datos que indican que se trató de un fenómeno sonoro que ocurrió realmente. Construidos en el siglo XIV antes de Cristo, estos gigantes gemelos tallados en piedra, de 18 metros de altura, fueron edificados a la entrada del templo mortuorio de Amenhotep III, en la ciudad egipcia de Tebas [*Imagen 2*]. Pero las noticias que les atribuyen la condición de estatua sonora no provienen de la antigüedad egipcia sino de la época helénica. En el siglo I a. C., coincidentemente con un terremoto (en 27 a. C.) que derribó la parte superior de uno de los colosos, se empezó a correr la voz de que una de las estatuas emitía un extraño canto al amanecer.



**Imagen 2:** Colosos de Memnón, siglo XIX.  
Fotografía de Antonio Beato. Brooklyn Museum.

Debido a que el sonido, descrito por algunos como un lamento, y por otros como semejante a “una cuerda de lira que se rompe”, se escuchaba en las primeras horas del día, la estatua sonora fue bautizada como Memnón, en referencia al héroe homérico, rey de Etiopía, cuya muerte a manos de Aquiles era llorada por su madre Eos –diosa de la aurora– dejando caer lágrimas de rocío al amanecer<sup>5</sup>. El fenómeno fue reportado por historiadores griegos y romanos como Estrabón, Pausanias, Publio Cornelio y Tácito, entre otros<sup>6</sup>.

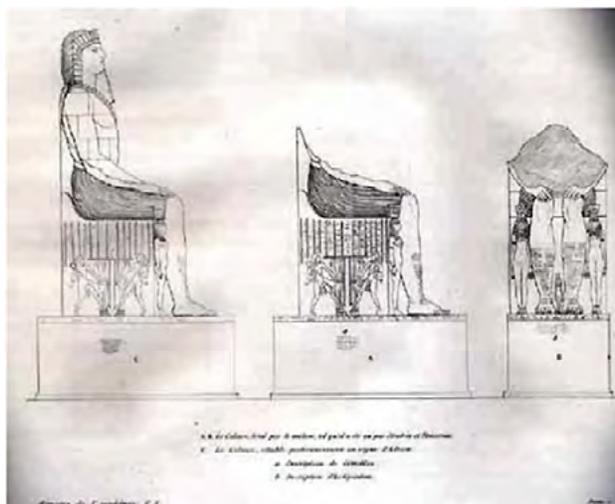
A partir de estos relatos escritos, la noticia del sonido emitido por la antigua y enigmática estatua se dispersó por el territorio del imperio romano y motivó que personajes de toda índole se dieran cita en Tebas para atestiguar por sí mismos el evento e intentar escuchar a la estatua, en un curioso caso de turismo sonoro.

Pero la escucha del sonido del coloso de Memnón no solo fue narrada en textos de cronistas: muchos de los visitantes consignaron también su experiencia a manera de *graffiti*, inscribiendo en la base de la estatua el relato de lo que escucharon [*Imagen 3*]. Estos grafitos se conservaron tallados en la piedra. Se trata

<sup>5</sup> Sobre la identificación de la estatua egipcia con el nombre griego de Memnón, que es como se conoció durante toda la era grecolatina, ver GRIFFITH, R. D., (1998: 212-234).

<sup>6</sup> El primero en reportar por escrito el fenómeno fue Estrabón, en el año 20 a. C. (Strabo, 1917-1932: 123). Sobre las crónicas realizadas en la antigüedad sobre las estatuas de Memnón: BOWERSOCK, G. W. (1984: 21-32) y LETRONNE, A. J. (1833: 267-300).

de 127 inscripciones (escritas en un periodo que va del 20 a. C. al 196 d. C.<sup>7</sup>) que testifican cómo y cuándo fue escuchado el sonido y cuya epigrafía fue acometida por Jean Antoine Letronne en 1833 (1833: 344). Gracias a estos testimonios ha sido posible dar cuenta, cientos de años después, de la experiencia de escucha inscrita y registrada en la base de la propia piedra que emitía los sonidos (Rosenmeyer, 2018).



**Imagen 3.** El coloso de Memnón, estatua norte, detalle posterior al sismo de 27 a. C. y previo a su restauración. En la base se observan las inscripciones de los viajeros que narran su experiencia de escucha. Tomada de Letronne, A. J. (1881), *La statue vocale de Memnon considérée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce*. E. Fagnan, Ed., Primera Serie Antiguo Egipto. Segundo volumen, París: Ernest Leroux.

Pero no todos los visitantes tuvieron la fortuna de escuchar el sonido, y parece que no era tan regular su ocurrencia al amanecer. Es el caso del emperador Septimio Severo, quien viajó con toda su corte para escuchar a la estatua y aun acampando en tres ocasiones no logró hacerlo. No se sabe bien si debido a ello, o por algún temor supersticioso, Severo mandó restaurar la estatua caída y reconstruir la parte superior del cuerpo que el terremoto había derribado. Apenas restaurada, los reportes de escucha terminaron y la estatua volvió a caer en silencio, dejando de emitir su sonido para siempre.

Henos aquí con un interesante momento en que la memoria sonora y las técnicas de su escritura se tocan para ofrecernos ciertos índices de una posible reconstrucción histórico-arqueológica de un fenómeno aural<sup>8</sup>. Silenciado luego de

<sup>7</sup> Bowersock discute la hipótesis que fija el silencio de la estatua en 199 d. C., basado en descubrimientos de inscripciones que reportan el sonido con fecha posterior (1984: 24-27).

<sup>8</sup> La fascinante lista de vocablos utilizados para describir el acto de escucha inscritos en la piedra, en LETRONNE, A. J. (1833: 347-348).

su restauración, el lamento de Memnón quedó sin embargo inscrito en la piedra, grabando, registrando el acto de escucha al que activó con su presencia. Un esfuerzo de desciframiento, de interpretación sobre una *grafía*, permite imaginar esa escucha ajena, perdida entre la bruma del pasado.

¿Podemos observar en el interés que produjeron los colosos sonoros, tanto en el movimiento para intentar escuchar el fenómeno prodigioso como en el afán por registrar su escucha, un índice hacia la configuración de una memoria aural, mediada por la estatua como artefacto de producción sonora, en la que –en su propia piedra como *grafía*– se intenta fijar el registro del acontecimiento? En el fenómeno sonoro de Memnón un sonido que se persigue intenta ser registrado en un soporte, produciendo una forma de inscripción que lega una huella de una cierta experiencia de escucha. Una experiencia heredada a un auditor futuro que no podrá habérselas con el sonido, puesto que este ha sido silenciado (curiosamente aquí por falla o variante en el arreglo del “artefacto”, una suerte de obsolescencia) y por lo que la reproducción de tal experiencia aural será únicamente la que permita el soporte de inscripción. Reflexionando en esto me pregunto si no podemos encontrar en todo ello un preludeo que apunta hacia un acontecimiento pre-fono/gráfico. Si la escucha como acción perceptual es relieve en la impresión fenomenológica, la *grafía* que talla ese relieve con un volumen físico, en un soporte, en una piedra, inscribe acaso también el registro de esa huella, la huella del escuchar. En la estatua de Memnón, además, el relieve grabaría no solo la escucha individual sino la suma de los relatos, con un dibujo del *contorno* de una experiencia de escucha colectiva, que no solo reconstruiría en su conjunto el diapason de la experiencia sonora, sino también las *condiciones* en las que tal sonido fue producido y escuchado. ¿Podríamos, pues, llamar sin anacronismo, e intentando imprimir otro sentido al término, *fonografías* a estos registros de una escucha?<sup>9</sup>

Si bien Letronne concluyó que el sonido de la piedra pudo deberse a un fenómeno físico producido por el vapor y la temperatura, que producirían un efecto craquelante en la roca –un efecto natural que solo pudo producirse gracias a la fractura de la estatua (1833: 354-355)–, también existió una tradición que atribuyó el sonido de Memnón al concurso de máquinas sonoras. Massimo Pettorino (1999: 1321-1324) llega a especular con que la ocurrencia de Memnón coincidió con los años en los que pudo haber vivido Herón de Alejandría –no lejos de Tebas–, notable ingeniero griego, descubridor de los principios que permitieron la invención de los primeros autómatas sonoros. Más allá de lo difícil de demos-

---

<sup>9</sup> ¿Habría en la prefonografía una idea *a posteriori* aplicada forzosa o anacrónicamente a momentos literalmente no-fonográficos? O acaso la fonografía, como pienso, implica la capacidad de pensar en formas de inscripción sonora que en realidad poseen una historia antigua. Una historia en la que poco a poco se va forjando un concepto y unas condiciones de producción, desenlace técnico que se suscita en el siglo XIX. La idea de una *prefonografía*, que intento yo aquí y en mi tesis doctoral –en proceso–, también ha sido prefigurada por Baskevitch (2009).

trar que una máquina de Herón estaba detrás del sonido del coloso de Memnón, hay una tradición de saber –identificable sobre todo a fines del siglo XVI e inicios del XVII– que, basada en los diseños heronianos, intentó reproducir mediante artefactos mecánicos el sonido de la legendaria estatua, lo que inició una ruta que llevará a nuevas formas de fijación y de interpretación sobre el sonido en la temprana modernidad.

## Fijación y reproducción: máquinas sonoras manieristas

Para el siglo XVII, el coloso de Memnón formó parte de un listado de “sonidos prodigiosos” en torno a los cuales se articuló cierto dispositivo de saber/oír. La traducción en 1560 de los manuscritos griegos de Herón de Alejandría produjo un redescubrimiento de sus teorías neumáticas e hidráulicas, las cuales fueron aplicadas en la construcción de máquinas sonoras para los jardines manieristas, que competían entre sí para ostentar el poder y sofisticación de los monarcas que los patrocinaban (Sawday, 2007: 44)<sup>10</sup>. Buontalenti (circa 1580) aplicó los principios de Herón en la construcción de autómatas sonoros en las grutas de Pratolino, en Florencia, mientras que Salomón de Caus hizo algo similar en el *Hortus Palatinus* del castillo de Heidelberg entre 1615 y 1619<sup>11</sup>. Athanasius Kircher también publicó el diseño de un artefacto que emularía el sonido de la estatua de Memnón (circa 1650-1670), si bien con menos refinamiento técnico. Los saberes sonoros del siglo barroco, la *fonosofía*, como le llamaría Kircher, plasmaron un nuevo método de inscripción que, por una parte, estaba en continuidad con la tradición mágica de las cabezas parlantes; pero que, por la otra, les añadía la posibilidad de un mecanismo en el que un movimiento controlado y repetido por una máquina era capaz de articular y fijar el sonido en la estatua, produciendo una experiencia de escucha que quedaba *reproducida* en su diseño técnico.

Tal como podemos apreciar en los planos de las estatuas sonoras de Buontalenti, [*Imagen 4*], Salomón de Caus [*Imagen 5*] y Athanasius Kircher [*Imagen 6*], el sonido del autómata se consigue modelando y conduciendo las energías del agua y el aire. Las dos primeras se basan en el principio ideado por Herón que consiste en producir sonidos utilizando la fuerza del aire que es expulsado al trasvasar agua de un recipiente sellado a otro. En el caso de Kircher<sup>12</sup>, literalmente son los rayos de sol los que producirían el movimiento de una rueda dentada que percute unas cuerdas al interior de la estatua. En todos los casos era impor-

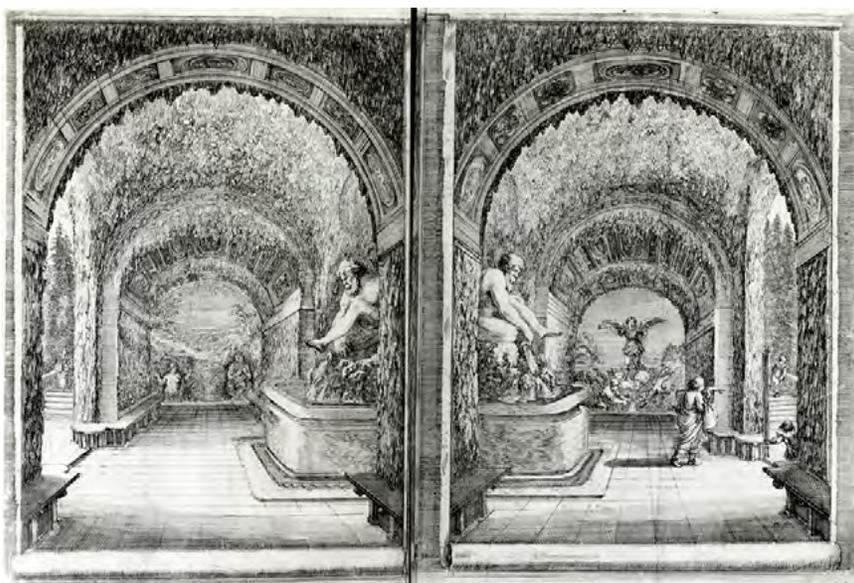
<sup>10</sup> Sobre los jardines manieristas ver STRONG R. (1979).

<sup>11</sup> Sobre la construcción de la villa de Pratolino iniciada por Francisco I de Medicis, ver VALLE-RIANI, M. (2014: 127-173). Para los diseños del *Hortus Palatinus* creado por De Caus al servicio del Elector del Palatinado Federico V y su esposa Elizabeth I de Inglaterra, ver DE CAUS, S. (1620 y 1624), YATES, F. A. (1972: 16-20).

<sup>12</sup> KLESTERUM, J. S. (1680: 215).

tante el ocultamiento del mecanismo para producir un efecto que maravillase a los espectadores, una característica del barroco en su vinculación con las primeras máquinas “mágicas” (Gorman, 2001: 59-70).

La comprensión por parte de la posteridad del fenómeno de Memnón se balancea entre la explicación sobrenatural o milagrosa y la explicación mecánica basada en el ingenio humano. En cualquiera de ambos lados de la balanza, el hecho nos permite, tal vez, estimar el deducible de la escucha que se perfila en las huellas de inscripción que ofrecen las diferentes versiones del artefacto parlante; estratos de saber/oír que pudieran abonar en la imaginación de las prácticas aurales de esos pasados que en ellos se dibujan y resuenan.

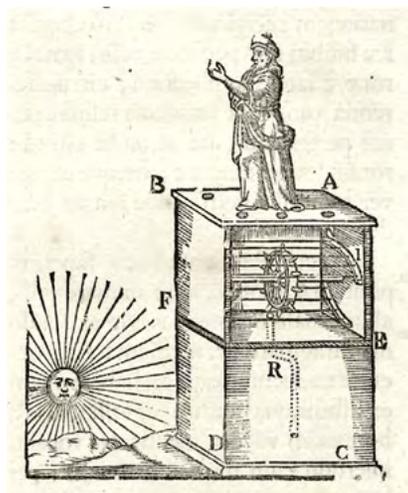


**Imagen 4.** Grutas subterráneas en la Villa de Pratolino, construidas por Bernardo Buontalenti con autómatas sonoros basados en los diseños de Herón de Alejandría. A la izquierda, la gruta de Pan, que se incorporaba, movía los ojos y tocaba una siringa de siete tubos. A la derecha, Fama, que emitía un sonido con su trompeta. Grabado de Stefano della Bella, en Sansone Sgrilli, B. (1742). *Descrizione della regia villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*. Florencia: Tartini y Franchi, s/n de página.



**Imagen 5.** DE CAUS, S. *Les raisons des forces mouvantes*. Libro 1, Problema XXXV.

Para hacer una máquina admirable, la cual colocada al pie de una figura, emitirá un sonido al salir el sol, o cuando el sol brilla, de suerte que parecerá que la figura hace el sonido (traducción mía; s/n).



**Imagen 6.** Technasma II. Statuam conficere Memnoniam chordae sonum ad orientem solem edentem, en Klesterum, J. S. (1680). *Physiologia Kircheriana, Experimentalis*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergios, Liber VI, Sectio II, p. 215.

\*

¿Cómo se recoge, cómo se traza la huella de una escucha que ha dejado de ser? Quizá las cabezas parlantes y la tradición a la que pertenecen fuesen una suerte de impronta, de huella de una escucha a la que solo podemos acercarnos en la enunciación de su recuerdo. Impronta sin otra huella o impresión que aquella que la registra como lo acaecido y que postula de ello su condición definitiva de no ser más presente. Regresando –para concluir esta viñeta– al grabado del relato de Green, es de notar la intención del ilustrador al desplegar las tres sentencias sobre el tiempo de una forma circular. El *Time is* está puesto de cabeza, como sugiriendo el giro de la frase en un ciclo, en una cadena sucesiva y circular de *Time is – Time was – Time is past* que se prolonga. ¿Quiso el grabador transmitir esta condición de repetición en la escucha, esta reiteración de lo temporal en que se representa el *spin* de la escucha como el ciclo que va de su acto en presencia, a su desvanecimiento y de ahí a su fijación (en el tiempo, en la memoria, en el recuerdo o en la pérdida), para nuevamente volver a su re-actualización, a su reincorporación, a su re-producción? Al centro del giro de las sentencias sobre el tiempo y la escucha se encuentra el artefacto, la cabeza parlante. Como asumiendo que no solo es a través de ella que se posibilita la producción y la emisión de estos sonidos, sino que el mismo artefacto ofrece también la competencia de reciclar esta capacidad productiva suya, y de alargar los gestos parlantes, de tal manera que la escucha que los atestiguase entrase en un ciclo de reproducción en donde se hace, se esfuma y se disuelve o se conserva.

Concluyo pensando en la paradoja de que, a final de cuentas, los sonidos emitidos por los artefactos sonoros aquí comentados, o bien quedaron silenciados, o bien la noticia de su sonido pertenece solo a la huella de un registro que da cuenta de su escucha de manera externa, a través de la mediación del grabado o de la inscripción. En el caso de la *brazen head* de Bacon cabría pensar quizás en una auralidad superior que desborda a los personajes a cuadro, puesto que la audiencia a la que estaba dirigida su emisión sonora no pudo realmente escucharla. Acaso en el relato y en el grabado se plasma una suerte de escucha extradiagética, más allá de los oyentes –metaescucha–, que refiere a una narración más o menos omnisciente; o bien más acá, una escucha que solo existe en las entrañas mismas del artefacto. En el coloso sonoro de Memnón, la escucha se traslada a una inscripción en la piedra, también más allá del acto mismo pero refiriendo a él en una suerte de relato fenomenológico. Los autómatas sonoros manieristas, por su parte, orientan la escucha al mecanismo que la hace posible, asegurando en su repetición la posibilidad de reiterar o reproducir el acto de ser escuchados. En cada caso se puede pensar en una escucha que habita inevitablemente en los registros del artefacto, de tres maneras distintas, pero aludiendo siempre a formas codificadas de una impronta aural. Añadamos a esto la inscripción que por sí mismos implican los grabados, la imagen desde la que se dibuja y se hace intuir a la mirada el acto de escucha consignado. Las emisiones

sonoras quedan de alguna manera inscritas en el grabado, de tal modo que nos es posible conjeturarlas, comentarlas, imaginar que las escuchamos. Escritas sin saber a ciencia cierta –*a posteriori*, en el sentido de la experiencia– si esa inscripción corresponde a aquello que sonó o pudo haberse escuchado.

¿Serían tan poderosas estas imágenes, como para concentrar en sí –o al menos para detonar su imaginación o recrearlos– algunos de los procesos sonoros, epistémicos, tecnológicos mediante los que se ha venido configurando la *modernidad* de la escucha occidental? Este es al menos uno de los ejes que me he impuesto en la investigación que estoy realizando y de la cual este texto es un pequeño fragmento. ¿Será que nuestra lectura contemporánea, que goza del privilegio de mirar este paisaje cuatrocientos años después, encuentra injustamente en él un símbolo que pueda evocar un dispositivo de *saber/oír* que se gestó precisamente a partir de ese periodo –finales del s. XVI, principios del s. XVII– y que fue crucial para articular la manera en que hoy comprendemos la escucha y las tecnologías mediante las cuales nos acercamos a ella, la representamos y la reproducimos?

Acaso en esa hipotética escucha, encriptada en una imagen, inscrita en un relieve no sonoro, podamos activar –desde una renovada mirada y con un oído distinto– una arqueología aural, una *auditoría* que nos hable de esas formas y prácticas de oír que, muy lejos ya de su tiempo presente, dejan en su rastro y en su huella, una memoria inscrita y una imaginación que se recrean desde su futuro.

## Referencias bibliográficas

---

- BASKEVITCH, François (2009). *La mémoire des sons: la curieuse histoire d'un procédé technique*. Nantes: PDF en el sitio [academia.edu](http://academia.edu) del autor.
- BOWERSOCK, G. W., (1984). "The Miracle of Memnon". *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, vol. 21, no. ¼, pp. 21-32.
- DE CAUS, Salomon (1615). *Les raisons des forces mouuantes avec diuerses machines tant vtiles que plaisantes: aus quelles sont adioints plusieurs desseings de grotes et fontaines*. Francfort: Jan Norton.
- (1620). *Hortus Palatinus A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelberg Exstructus*. Francfort: de Bry.
- GORMAN, Michael John (2001). "Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture of Machines". Daniel Stolzenberg, ed., *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford: Stanford University Libraries.
- GREENE, Robert (1630). *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay. As it was lately plaid by the Prince Palatine his Servants*. Londres: Elizabeth Allde.
- GRIFFITH, R. Drew (1998). "The Origin of Memnon". *Classical Antiquity*, vol. 17, no. 2, pp. 212-234.

- HUSSERL, Edmund (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- KLESTERUM, Joannem Stephanum (1680). *Physiologia Kircheriana, Experimentalis*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergios.
- LETRONNE, Antoine-Jean (1833), "La statue vocale de Memnon étudiée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce". *Mémoires de l'Institut Royal de France*. Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris: Imprimerie Royale, tomo 10, pp. 248-359.
- PETTORINO, Massimo (1999). "Memnon, the vocal statue". Ohala, John J., Yoko Hasegawa, Manjari Ohala, Daniel Granville y Ashlee C. Bailey, eds. *14<sup>th</sup> International Congress of Phonetic Sciences*, San Francisco, pp. 1321-1324.
- RIVAS, F. Tito (2017). "Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo". *Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural: Antropologías de la Escucha* 3, pp. 5-9.
- RIVAS, Francisco J. (2019). "Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha". *El Oído Pensante*, vol. 7, no. 2, pp. 176-193.
- ROSENMEYER, Patricia A. (2018). *The Language of Ruins: Greek and Latin Inscriptions on the Memnon Colossus*. Londres: Oxford University Press.
- SAWDAY, Jonathan (2007). *Engines of the Imagination. Renaissance Culture and the Rise of the Machine*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SHEPPARD, C., (ed.), (1802). *The Famous History of the Learned Friar Bacon*. Londres: C. Sheppard.
- STRABO (1917-1932). "The Geography". *Loeb Classical Library*, 8 volúmenes, Textos griegos con traducción al inglés de H. L. Jones. Cambridge: Harvard University Press.
- STRONG, Roy (1979). *The Renaissance Garden in England*. Londres y Nueva York: Thames & Hudson.
- VALLERIANI, Matteo (2014). "Ancient pneumatics transformed during the early modern period". *Nuncius*, 29, pp.127-173.
- YATES, Francis A. (1972). *The Rosicrucian Enlightenment*. Londres y Nueva York: Routledge.
- YOUNG, Alan R., ed. (1659). *Friar Bacon His Discovery of the Miracle of Art, Nature and Magick*. Londres: Simon Miller.