

---

# Neuromelodrama.

## Una reseña de *Musicofilia, historias sobre la música y el cerebro*, el último libro del neurólogo Oliver Sacks

---

Marcelo Cohen

**N**unca olvidaremos al doctor P., *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Y no porque una severa agnosia visual lo llevara a ser héroe de una ópera, sino porque en el hoy célebre libro del neurólogo Oliver Sacks, un libro sobre desórdenes del cerebro derecho, ya habíamos leído que, debido a una lesión en el lóbulo occipital, el doctor P. era incapaz de sintetizar los datos de la vista, y por lo tanto de reconocer objetos o caras familiares aunque pudiese describirlos. Lo recordamos porque únicamente identificaba a Einstein por el bigote y el pelo y a su propia esposa como sistema de signos; porque era insensible a la expresión de las caras y se acercaba a las cosas y la gente como si fueran acertijos, problemas abstractos, datos sin ser ni persona; porque, inconsciente de que tenía un problema, según se mire una condena, el simpático, entorpecido doctor P. construía su mundo de nuevo a cada momento, una y otra vez, como una máquina. En *El hombre que confundió...* había muchos casos de pérdida del pasado, de hándicaps de conocimiento o percepción del cuerpo, de tics abrumadores y verborreas devastadoras, de incesantes espasmos de *break-dance* y estados oníricos perpetuos. Uno sabe que promediando cualquier libro de Sacks empieza a producir síntomas de toda patología que él describa, daltonismo, afasia o acatisia, igual que cuando en el cine se identifica uno con varios personajes a la vez; pero también que el efecto cede pronto y da paso a una absorción aprensiva y atenta de lector de destinos; a una ampliación de la mirada. Como los de Dickens o Freud, los libros de Sacks, que en otras manos podrían ser ferias de esperpentos, están llenos de excepciones que se vuelven imborrables, modelos que determinan nuevos modos de valorar y figurar el elenco humano por los humanos.

*Musicofilia*, el Sacks más reciente, no lleva ya a suspirar por la rareza de las criaturas; aporta elementos duros sobre la función del cerebro en la ubicua capacidad de los humanos para crear melodías y apreciarlas, en la propensión de la música a manifestarse en la infancia, la inhibición irremediable o el estímulo de ese don, y en la centralidad de la música a casi toda cultura, su carácter accidental o instintivo, su vecindad con el lenguaje, su eficacia grande o nula en la evolución de la especie. Desde luego, explora las posibles relaciones entre la minuciosa especialización del cerebro y los misterios de la música, un arte “completamente abstracto, incapaz de representar nada particular o exterior pero dotado del poder de expresar sentimientos complejos y humores rudimentarios”. El subtítulo, *Relatos sobre la música y el cerebro*, asimila el establecido juicio de que Sacks es un narrador. La tenacidad de la memoria musical o su deserción completa, la salud o la quiebra de la comprensión melódica, la súbita compulsión a asociar acordes con colores u olores, la alucinación incontrolada de sonidos –como cuando Schumann oía coros de ángeles o Shostakovich ruidos estrepitosos–, la repetición torturante de melodías pegadizas (“gusanos auditivos”), la asombrosa musicalidad de un idiota, la amusia y la arritmia: cada aptitud y cada insuficiencia están encarnadas en historias; y así como diversas partes del cerebro cooperan para generar una capacidad (hasta que alguna deserta), las dispersas historias que recoge Sacks entran en el mundo, consteladas, con una propiedad emergente de novela. Sacks es un heredero reformista del viejo humanismo, vertiente judeo-norteamericana: científico meticulado, profesional con vocación, melómano, narrador entusiasta y moral. Quizá por eso algunas de las historias más desgraciadas de *Musicofilia* son las más ejemplares. Como la de Rachael Y., pianista y compositora de cuarenta años que, tras un choque, coma profundo y parálisis de piernas y brazo derecho, pierde la capacidad de percibir la verticalidad de los sonidos: donde antes había un cuarteto, para el cerebro de Rachael hay ahora cuatro voces separadas, “cuatro láseres finos, filosos, que apuntan en direcciones distintas”. Rachael sufre de disarmonía –no oye acordes, unísonos ni polifonías– y tampoco oye líneas continuadas; lo que antes era fácil fluidez, ahora es impotencia para integrar formalmente los diversos elementos de una pieza, a lo que se añade una amusia o falta de imaginario musical: toda nota que improvise se le va de la mente antes de poder escri-

birla, o si escribe algo “no lo oye”. Rachael acude al doctor Sacks, se trata, y el doctor contará a los normales cómo la música misma transforma ese infierno de inconexión en una expectativa de continuidad. Rachael descubre que tocar el piano la ayuda a integrar, porque a la intelección se une el tacto y la actividad motora favorece los dinámicos reordenamientos del cerebro. Vuelve a mover el brazo derecho. Aprovecha la intensidad sobrenatural con que le llegan sonidos que antes subestimaba para incorporarlos a su banda personal: clamores de la calle o la casa, gruñidos del propio cuerpo o de animales. Por fin descubre que, si alguien escribe lo que ella improvisa, puede acceder a una memoria como de computadora. Así –¡trece años después!– vuelve penosamente sobre un cuarteto que había empezado a componer antes del accidente, lo “dispersa al viento”, lo desarma y lo dispone de otra forma, tramándolo con rumores varios y un zumbido de respirador artificial, reminiscencia de sus días de coma y casi muerte. No todas las implicaciones de esta historia son cómodas, pero si el lector puede pensarlas es porque, así como el cerebro de Rachael se recompone agregando en música los “fragmentos incoherentes de un mundo hecho trizas”, Sacks compone las piezas sueltas del cerebro roto en un relato de la experiencia. Como Freud cuando universaliza la neurosis, el doctor Sacks da una vivacidad comprensible a sus pacientes haciéndolos personajes de ficción. Pero si lo específicamente narrativo de los relatos de Freud es la relación entre un sistema mental y ciertos acontecimientos que lo alteran, los de Sacks no se sirven de la cronología ni los enigmas intrigantes del tratamiento. Su arte narrativo es ligero, digresivo, inquieto, lleno de miniaturas premeditadas y sorprendentes.

En la primera página de *Musicofilia*, Tony Ciccoria, un cirujano ortopédico de cuarenta y dos años “apto y robusto, ex jugador de football”, ha salido de una fiesta familiar a hablar por teléfono cuando de golpe le da un rayo en la cabeza. Paro cardíaco. Rehabilitación. Vuelta al trabajo y semanas sin novedad, hasta que al ex fan del rock lo ataca un deseo voraz de música clásica. Compra montones de discos, se agencia un piano, aprende solo a tocar y en eso empieza a sentirse inundado por torrentes de melodías que vienen de no sabe dónde. A los tres meses Ciccoria compone y ejecuta todo el tiempo. Doce años más tarde sigue negándose a investigar esa musicofilia prodigiosa pero Sacks, comparando el caso con otros de convulsión

epiléptica o ataques de lóbulo temporal que liberan redes neurales reprimidas, reflexiona que en estos años el cerebro de Ciccoria debe de haber cambiado. Si los neurólogos todavía no pueden distinguir el cerebro de un arquitecto o un escritor, conocen bastante el de los músicos profesionales: el cuerpo calloso es más grande, la materia gris está distribuída de otro modo y en los casos de oído absoluto hay una ampliación asimétrica del córtex auditivo. Aunque no está claro en qué medida estos rasgos son innatos, es seguro que se acentúan en la edad del aprendizaje y con la práctica intensa. Esto dice el neurólogo Sacks. Pero uno no dejar de recordar que el cuento empezó con un electroshock administrado desde del cielo.

Georgia B. alucina una sinfonía ferroviaria con tal nitidez que se asoma a la ventana a ver de dónde viene. Las compulsiones del síndrome de Tourette obligan a Carl S. a repetir durante meses el estribillo de una canción; pero no menos indefenso pese a su salud, el cerebro del propio doctor Sacks, como una *jukebox* autónoma, se pasa semanas enganchando tres *jingles* publicitarios, por muy capaz que sea de emitir un movimiento entero de una sonata de Scriabin. A causa de la amelodia, para Steven F. la tonada más tópica es una secuencia de sonidos arbitraria y absurda. Al profesor B., que fue violinista bajo la batuta de Toscanini, un derrame cerebral lo inhabilita para reconocer cualquier melodía, incluso la del *Happy Birthday*, aunque no los ritmos. Martin, un idiota profundo, sabe más de dos mil óperas completas de memoria. Piezas de tempo insistente ayudan a un parkinsoniano a dominar los temblores. El neurólogo François Lhermitte confiesa a Sacks que reconoce una sola melodía en el mundo: *La Marsellesa*.

Dante estableció la tradición del poeta que se crea a sí mismo al crear a una multitud de personas. Arrebatadas por su *Comedia* de la vida real y otros poemas, esas criaturas, junto a él, se vuelven *tipos*: figuras, prefiguraciones. Ulises, Ugolino, Matilda, Farinata o Beatriz están frente a nosotros para augurar repeticiones irremediabiles, instruir sobre las pasiones o invitar a la imitación. A esta tradición, la modernidad superpone la saga de escritores de lo singular cuya imaginación produce las variedades de lo humano; ya no formas alegóricas, sino modos de la densidad y la mente, sea vistos en la altura (y la caída), como en Shakespeare, sea destellando a ras del suelo, como en Balzac o en Tolstoi, pero siempre con el autor al margen de ellos. Las dos tradiciones convergen cuando Freud, después de dejar atrás la electro diag-

nosis de la histeria, se sorprende de que “las historias de enfermos” que escribe –con él, el curador, en primera persona– se lean como novelas. “El novelista siempre ha precedido al científico”, dice. Pero si para legión de lectores los casos de Freud fueron el corpus novelístico más influyente de una época que no ha terminado, para Wittgenstein y otros, en tanto *ficciones teóricas*, eran paradigmáticas, inductoras de conductas: mitología.

Sacks es un sobrio continuador del poderoso híbrido entre conocimiento, imaginación y creación del autor por sí mismo. Pero es diferente de sus predecesores, incluido Freud, y no porque haga neurología. Las narraciones de Sacks rehúyen la cronología estricta de caso clínico y la diferida oferta de un desenlace. No tratan de causas históricas ni de padres, no buscan en la gran tradición el modelo seminal de una formación del alma, el camino que terminó inclinando a la novela freudiana hacia el mito. El posmoderno Sacks está más cerca de la descripción de las circunstancias y la materia que de la interpretación; más cerca de la anécdota inefable que de la poética del destino. Desde Sacks, todo retorno a la novela burguesa que Freud dismanteló suena a coqueteo estúpido. Dicho esto, es cierto que en *Musicofilia* abundan las hipótesis científicas. Sacks, por caso, sostiene que a primera vista las capacidades de reconocer, ejecutar y recordar música parecen sorprendentemente autónomas respecto de otras facultades mentales, y cuenta cómo se pudo desinhibirlas y resguardarlas en numerosos pacientes con otras formas de cognición anuladas, como el habla, y quizás gracias a ese perjuicio. Sin embargo, en ningún momento aclara qué se entiende por “música” dentro de esta perspectiva. Hay que aceptar entonces que *Musicofilia* no cala muy hondo en la ontología de la música ni da más conocimiento científico que un libro de divulgación. Pero es que Sacks no teoriza, interpreta ni sondea; se atiene a señalar correspondencias entre el fenómeno de la música y el mapa del cerebro. No obstante, con eso basta. De la nebulosa de conexiones que es *Musicofilia* surgen historias nuevas y apariciones sobrecogedoras que Sacks va incorporando al círculo universal de presencias familiares. El lector gana en interés, en comprensión; la humanidad se vuelve más alarmante y surtida.

Para el escéptico, el personaje de novela es solamente palabras; el ingenuo recalcitrante pide que se sea como la gente de veras. En el medio hay muchas posibilidades y en todo caso, dice James Wood, la novela es la gran

virtuosa de la excepcionalidad. A veces, como en Nabokov, que el autor apunte que un héroe es ficticio y él no lo conoce bien aumenta el efecto de realidad. Sacks hace al revés: se incluye en el relato de sus casos como prenda de que los héroes son reales. Con todo, que él los conozca no necesariamente implica que lleguemos a conocerlos nosotros: para eso están las técnicas de la ficción. A ciertas criaturas literarias llegamos a verlas por la articulación de los pensamientos y la lógica de las acciones. A otras por la descripción furtiva de un solo gesto. Otras pueden “cobrar vida” a través de transformaciones largas, por las cosas que las rodean o por el abuso de una expresión. Y hay personajes, como los de Bolaño, que vibran con la energía y la preocupación con que los trató el autor. En Sacks parece que, aparte de la enfermedad, el secreto es una jovialidad clínica del narrador, y un montaje flotante de escenas que no cultiva la idea de fatalidad. *Lo terrible* para Sacks no es que el azar pueda hacer a los hombres esclavos o afortunados y acaso inmerecidos becarios de sus neuronas, sino que pocos vislumbren que las demás decisiones son suyas. Recordamos a los personajes de Sacks por la sensación de que en sus actos se juega algo capital. (La evocación de la libertad nos sobresalta como una picadura. Uno comprende, si hacía falta, que la decisión debería cultivarse mucho antes de cualquier suerte o desgracia. No es que haya Otro en uno mismo, un monstruo domesticado. El Otro es el cerebro.)

Para Clive Wearing, la silueta más triste de *Musicofilia*, la música es casi el único cabo a la vida. Una infección cerebral dejó a Wearing, un musicólogo inglés, con un rango de memoria de pocos segundos. Sin pasado, perdida una enorme enciclopedia mental, condenado a emocionarse reencontrando a su mujer Deborah quince veces por día y a repetir marcas de coches que ve de paso, a veces atina a reflexionar que tampoco ocupa un presente: “Es como estar muerto”, murmura. Pero con la música no pasa lo mismo. Si le proponen que toque un preludio de Bach, dice que no sabe qué es, pero entonces se pone a tocar uno y dice que de *ése* se acuerda. Y parece que es por medio de la música que tocan o cantan juntos como Wearing mantiene contacto con su mujer, el único con el mundo. Sacks lo presenta primero mediante cartas de Deborah; después, cuando los dos lo visitan, como una figura “pulcra y rebosante” que se lanza hacia ella como un chico; después, en su habitación colmada de partituras; después,

durante una comida disparatada, ignorando quiénes son Blair, Thatcher y Churchill; después distante, hundido; después tocando, y sólo entonces entra en materia neurológica, al cabo de lo cual vuelve a mostrarlo transportado en la duración por el “momento de inercia” de la música. En esta serie vive Wearing para nosotros.

Pero algo sobre la música. El caso Wearing probaría que junto a la memoria consciente de los hechos existe una memoria inconsciente de los procedimientos que es inmune a la amnesia. De modo, dice Sacks, que en el sentido de traer un pasado a la memoria, recordar música no es en absoluto recordar: la escucha o la ejecución suceden del todo en el presente. Si el yo de Wearing está perdido en un abismo, hay una personalidad que está intacta mientras toca. Tal vez lo que lo transporta radica en la estructura de la música; en su condición no de ristra de notas, sino de “totalidad orgánica organizada”; en el dinamismo inherente a la melodía; y en el estilo, la lógica y la intencionalidad de cada compositor. Es al sumergirse en los instantes sucesivos de una ejecución, en el ahora de la música, cuando Wearing encuentra el continuo personal. Esto dice Sacks. Pero uno se pregunta si semejante vínculo entre música e identidad no tiene otros alcances en el mundo de lo normal. ¿Qué pasa si en vez de encontrar un puente sobre el vacío de yo en un estudio de Chopin, la memoria es secuestrada por un continuo de Ricardo Arjona? Rendición del albedrío auditivo; la mente como reproductor condicionado; sordera del deseo; marchas y pasiones manipuladas; *esto pasa mucho*. La música puede ser monstruosa. Que Nietzsche excre entonces las distinciones arbitrarias con que el lenguaje somete a la vida. Al borde del Leteo hipermusical, nosotros clamamos por un poco de discernimiento. Sacks atribuye al doble carácter abstracto y emocional de la música la misteriosa paradoja de que pueda acentuar el dolor y al mismo tiempo darnos consuelo y placer. Bien. Sólo que “misterio” (como pasado y futuro, como identidad, como ausencia) es una de esas cosas que sólo existen porque podemos contarlas. Pero esto el doctor Sacks lo sabe. Desde la flagrante foto de la tapa de *Musicofilia*, ensimismado entre auriculares, barba cana, párpados entornados bajo los anteojos, sonrío apenas como si pensara: *Heme aquí con todo en la cabeza: mi cerebro y El Cerebro, mi música y La Música y las historias de los demás, la enfermedad, el sufrimiento, con la cura, sus alivios y sus fracasos. Con las palabras.*

## LECTURAS

*Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, fue publicado en 2007 por Alfred A. Knopf, Nueva York. Algunos de los libros de Sacks traducidos al español son *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (Muchnik Editores), *Despertares* (Muchnik), *Un antropólogo en Marte* (Norma) y *Migraña* (Alianza Editorial). La opera *The Man Who Mistook his Wife for a Hat* es de Michael Nyman (con libreto de Sacks) y la obra de teatro homónima, de Peter Brook. Sobre la etimología de “figura”, ver Giorgio Agamben, *El tiempo que resta*, Madrid, Trotta, 2006. Las ideas sobre lo vívido de los personajes literarios están inspiradas en un ensayo de James Wood: “A life of their own”, *The Guardian*, 26 de enero de 2008. Sobre Freud y la novela, Michel de Certeau, *Heterologies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. ❦