Dos semanas antes de fallecer, Oliver Sacks dejó preparado para su publicación este volumen, que reúne diez textos de temáticas diversas unidos en torno de una pregunta central cuya respuesta persiguió el autor a lo largo de toda su obra: qué es lo que nos configura como humanos.

El lector encontrará aquí ensayos sobre temas como el interés de Darwin por las plantas; Freud como neurólogo; las reflexiones de William James sobre el tiempo; nuestra percepción de la velocidad; la relación entre la memoria, su fiabilidad, la creatividad, el plagiarismo y nuestro modo de contar historias; los puntos ciegos de la visión; las experiencias cercanas a la muerte; los trastornos y lapsus auditivos; la sensación de malestar general; los errores de percepción...

El libro es una perfecta muestra de las virtudes de Sacks como ensayista: sus profundos conocimientos e innovadoras ideas en el campo de la neurología; la erudición nunca pedante que le permitía conectar ese saber con otras ciencias y con la cultura para ir más allá de la especialización; su enorme capacidad como divulgador y su seductora manera de explicar temas complejos con pasión de narrador, y, sobre todo, su curiosidad y sabiduría humanística casi infinitas.

«Está prodigiosamente vivo en cada página; un Oliver Sacks curioso, ávido de conocimiento y electrizante en su modo de contar. Este libro nos trae la felicidad de poder volver a leerlo y el pesar de saber que va a ser por última vez» (Nicole Krauss, *The New York Times Book Review).*

«Cautivador e instructivo. Una combinación única de rigor intelectual y entusiasmo casi infantil, de erudición y pasión» (Suzanne Koven, *The Boston Globe).*

«Un volumen muy satisfactorio que puede ser leído tanto por nuevos lectores, como una introducción a la obra de un autor de una inusual erudición, como por los entusiastas, que encontrarán la destilación final de uno de los autores más estimulantes y sugestivos de las últimas décadas» (Claire Hopley, *The Washington Times).*

«Una colección de ensayos que revela el amplio espectro de intereses del autor. Muy gratificante» *(Kirkus Reviews).*

«Una incisiva y generosa indagación en la naturaleza humana» *(Elle).*

«Un libro fascinante» *(The Daily Telegraph).*

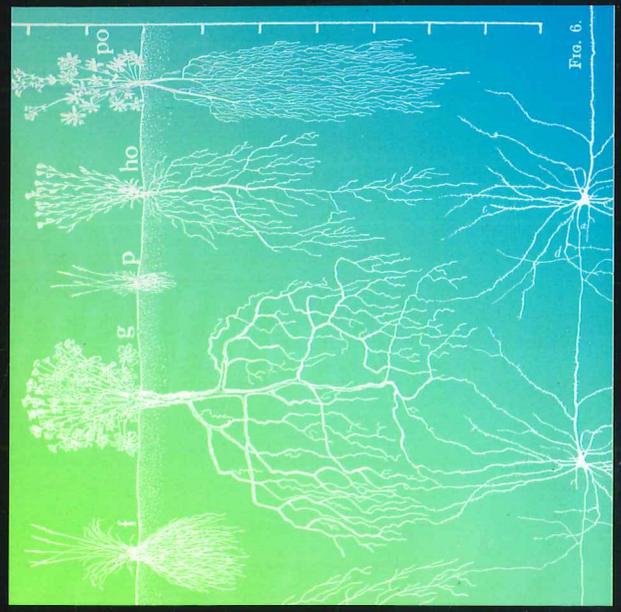
Oliver Sacks (Londres, 1933-Nueva York, 2015) fue profesor de Neurología Clínica en el Albert Einstein College de Nueva York. En Anagrama ha publicado sus obras fundamentales: los ensayos *Un antropólogo en Marte, Migraña, Con una sola pierna, La isla de los ciegos al color, El hombre que confundió a su mujer con un sombrero, El tío Tungsteno, Diario de Oaxaca, Veo una voz, Despertares, Musicofilia, Los ojos de la mente* y *Alucinaciones* y los volúmenes de memorias *En movimiento* y *Gratitud.*

www.anagrama-ed.es
@AnagramaEditor
www.facebook.com/AnagramaEditorial

Sacks *El río de la conciencia*

525

Oliver Sacks



El río de la conciencia

tarot se pueden convertir en pterópodos, una bolsa de la compra en una bolsa de poesía, todo o nada en entumecimiento oral, un porche en un Porsche, y la mera mención de la Nochebuena en un «Bésame los pies».[1]

1. En inglés, *tarot cards* en *pteropods; grocery bag* en *poetry bag; all-or-noneness* en *oral numbness;* un *porch* en un *Porsche* y *Christmas Eve* en *Kiss my feet! (N. del T.)*

EL YO CREATIVO

A todos los niños les gusta jugar, de una manera repetitiva e imitativa, y a la vez exploratoria e innovadora. Les atrae lo familiar y lo insólito: se aferran y se anclan a lo conocido y seguro, y exploran lo nuevo y lo que nunca se ha experimentado. Los niños poseen una avidez mental de saber y comprender, de alimento y estímulo mental. No necesitan que les digan que exploren o jueguen ni que les «motiven», pues el juego, como todas las actividades creativas o protocreativas, es algo inmensamente placentero en sí mismo.

Pero los impulsos innovadores y los imitativos se unen en los juegos simbólicos, donde a menudo utilizan juguetes, muñecas o réplicas en miniatura de objetos del mundo real para interpretar nuevos guiones o ensayar y reproducir argumentos antiguos. A los niños les atraen las narraciones, no solo piden que otro se las cuente y disfrutan oyéndolas, sino que ellos mismos las crean. Contar historias y crear mitos son actividades humanas primordiales, una manera fundamental de interpretar nuestro mundo.

La inteligencia, la imaginación, el talento y la creatividad no llegan a ninguna parte sin una base de conocimiento y

pericia, y para ello la educación tiene que estar lo bastante estructurada y centrada. Pero una educación demasiado rígida, demasiado formularia, demasiado carente de narrativa, puede destruir la mente antaño activa e inquisitiva de un niño. La educación tiene que alcanzar un equilibrio entre estructura y libertad, y las necesidades de cada niño pueden variar enormemente. Hay mentes jóvenes que se expanden y florecen con una buena enseñanza. Otros niños (incluyendo algunos de los más creativos) puede que se muestren reacios a la enseñanza formal; son esencialmente autodidactas, voraces a la hora de aprender y explorar por su cuenta. Casi todos los niños pasan por muchas fases en este proceso, y a cada periodo necesitan más o menos estructura, más o menos libertad.

Una asimilación voraz, que imita diversos modelos, aunque no es creativa en sí misma, suele ser el presagio de una creatividad futura. El arte, la música, el cine y la literatura, además de los hechos y la información, pueden proporcionar un tipo especial de educación, lo que Arnold Weinstein denomina una «inmersión indirecta en las vidas de los demás, lo que nos aporta nuevos ojos y oídos».

En el caso de mi generación, esta inmersión procedía sobre todo de la lectura. Susan Sontag, en una conferencia de 2002, hablaba de cómo la lectura le había abierto el mundo entero cuando era niña, ampliando su imaginación y su memoria mucho más allá de los límites de su experiencia personal inmediata y real:

> Cuando tenía cinco o seis años, leí la biografía que había escrito Eve Curie de su madre. Leí cómics, diccionarios y enciclopedias de manera indiscriminada, y con gran placer [...]. Era como si cuantas más cosas asimilara, más fuerte me sintiera, más se ensanchara el mundo [...]. Creo que

> desde el principio fui una alumna increíblemente superdotada, con un gran talento para el aprendizaje, una extraordinaria autodidacta [...]. ¿Eso es creativo? No, no era nada creativo [...] [pero] tampoco impidió que posteriormente fuera creativa. [...] No estaba creando, sino atiborrándome. Era una viajera mental, una glotona mental. [...] Mi infancia, aparte de mi desdichada vida real, fue un aprendizaje del éxtasis.

Lo que resulta especialmente llamativo en el relato de Sontag (y en relatos parecidos de protocreatividad) es la energía, la pasión voraz, el entusiasmo, el amor con que esa joven mente se vuelve hacia cualquier cosa que la nutra, busca modelos intelectuales o los que sean, y afila sus habilidades por imitación.

Asimila inmensos conocimientos de otras épocas y otros lugares, de la diversidad de la naturaleza y la experiencia, y estas perspectivas desempeñaron un papel importantísimo a la hora de incitarla a escribir su propia obra:

> Comencé a escribir cuando tenía siete años. Fundé un periódico cuando tenía ocho, que llenaba de relatos y poemas, obras de teatro y artículos, y que vendía a los vecinos por cinco centavos. Estoy segura de que era algo bastante banal y convencional, y que simplemente me inventaba cosas a partir de otras cosas que estaba leyendo. [...] Naturalmente tenía modelos, todo un panteón. [...] Si leía los relatos de Poe, entonces escribía un cuento estilo Poe [...]. Cuando tenía diez años cayó en mis manos una obra de teatro de Karel Čapek completamente olvidada, *R.U.R.,* que trataba de robots, de manera que escribí una obra de teatro sobre robots. Pero era una mera imitación. Me encantaba todo lo que veía, y todo lo que

me encantaba tenía que imitarlo, lo cual no es necesariamente el camino más directo a la auténtica innovación o a la creatividad; aunque tampoco, tal como yo lo veía, suponía un obstáculo. [...] Empecé a ser una escritora de verdad a los trece años.

La prodigiosa y precoz inteligencia y creatividad de Sontag le permitió dar el salto a la escritura «auténtica» cuando era adolescente, pero, para la mayoría de la gente, el periodo de imitación y aprendizaje, de estudio, dura mucho más. Hay una época en la que uno lucha para encontrar sus propias capacidades, su propia voz. Es una época de práctica, repetición, dominio y perfeccionamiento de tus habilidades y técnicas.

Hay personas que, después de pasar por el aprendizaje, pueden quedarse en el nivel de dominio técnico sin alcanzar una auténtica creatividad. Y puede que sea difícil juzgar, ni siquiera a distancia, cuándo se dio el salto de la labor imitativa pero con talento a una innovación significativa. ¿Dónde trazamos la línea entre influencia e imitación? ¿Qué distingue una asimilación creativa, una profunda urdimbre de apropiación y experiencia, del mero mimetismo?

El término «mimetismo» podría dar a entender algo consciente o intencionado, pero imitar, hacerse eco o reflejar algo son propensiones psicológicas (y de hecho fisiológicas) universales que se pueden observar en todo ser humano y en muchos animales (de ahí las expresiones «repetir como un loro» o «imitar como un mono»). Si le sacamos la lengua a un niño pequeño, repetirá ese comportamiento, incluso antes de haber alcanzado un control adecuado de sus extremidades ni de tener una clara noción de su imagen

corporal, y dicha repetición sigue siendo una manera importante de aprender a lo largo de la vida.

Merlin Donald, en su libro *Origins of the Modern Mind,* considera la «cultura mimética» como una fase crucial de la evolución de la cultura y la cognición. Traza una clara distinción entre mimetismo, imitación y mímesis:

> El mimetismo es literal, un intento de ofrecer un duplicado lo más exacto posible. De este modo, la reproducción exacta de una expresión facial, o la réplica exacta del sonido de otro pájaro por un loro constituyen un mimetismo. [...] La imitación es tan literal como el mimetismo; el niño que copia el comportamiento de sus padres imita, pero no mimetiza, la manera de hacer las cosas de aquellos. [...] La mímesis añade una dimensión representacional a la imitación. Generalmente incorpora tanto el mimetismo como la imitación a un nivel superior, y vuelve a representar un suceso o relación.

Donald sugiere que el mimetismo tiene lugar en muchos animales; la imitación en monos y simios; y la mímesis exclusivamente en los humanos. Pero todo ello puede coexistir y solaparse: una actuación, una producción, pueden poseer elementos de los tres.

En ciertas afecciones neurológicas, la capacidad de mímesis y reproducción puede ser exagerada, o quizá menos inhibida. La gente que padece el síndrome de Tourette, autismo, o sufre ciertas lesiones del lóbulo frontal, por ejemplo, puede que sea incapaz de inhibir el impulso de hacerse eco o reflejar de manera involuntaria las palabras u acciones de los demás; también pueden repetir sonidos, incluso sonidos carentes de sentido en el entorno. En *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* describo a una

mujer que padecía el síndrome de Tourette, la cual, mientras caminaba por la calle, repetía o imitaba la parrilla en forma de «dientes» de los coches, las formas parecidas a la horca de las farolas y los gestos y andares de todo el mundo que pasaba, exagerándolos a menudo hasta un punto caricaturesco.

Algunos *savants* autistas poseen una capacidad excepcional de imaginería y reproducción visual, algo que resulta evidente en el caso de Stephen Wiltshire, cuyo perfil trazo en *Un antropólogo en Marte*. Stephen es un *savant* visual con un gran talento para captar las semejanzas visuales. Poco importa si las distingue allí mismo, en el acto, o mucho después: en su caso, percepción y memoria parecen casi indistinguibles. También posee un oído asombroso; cuando era niño repetía ruidos y palabras, al parecer sin ninguna intención ni conciencia de ello. Cuando de adolescente regresó de una visita a Japón, no dejaba de emitir ruidos «japoneses», balbuceaba un «pseudojaponés» y también mostraba gestos «japoneses». Es capaz de imitar el sonido de cualquier instrumento musical en cuanto lo ha oído, y posee una memoria musical muy precisa. Me quedé impresionado cuando, a sus dieciséis años, cantó e imitó la canción de Tom Jones «It's Not Unusual», meneando las caderas, bailando, gesticulando y llevándose un micrófono imaginario a la boca. A esa edad Stephen generalmente mostraba muy poca emoción y muchas de las manifestaciones externas del autismo clásico, como la postura con el cuello torcido, tics, y una mirada indirecta, pero todo ello desapareció cuando se puso a cantar la canción de Tom Jones, hasta el punto de que me pregunté si, de alguna manera misteriosa, había sobrepasado la imitación y de hecho compartía la emoción y sensibilidad de lo que estaba cantando. Me recordó a un chico autista que había

conocido en Canadá que se sabía todo un programa de televisión de memoria y lo «reproducía» docenas de veces al día, con todas las voces y los gestos, aplausos incluidos. Este caso me parecía una especie de automatismo o reproducción superficial, pero lo que hacía Stephen me dejó perplejo y pensativo. ¿Acaso, contrariamente al niño canadiense, había pasado del mimetismo a la creatividad o al arte? ¿Compartía de manera consciente e intencionada las emociones y la sensibilidad de la canción o simplemente lo reproducía? ¿O era algo intermedio?[1]

En el caso de otro *savant* autista, José (al que me referí en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero),* el personal del hospital se refería a menudo a él como una fotocopiadora. Era un calificativo injusto e insultante, y también incorrecto, pues la retentiva de la memoria de un *savant* no es en absoluto comparable a un proceso mecánico; encontramos una discriminación y un reconocimiento de los rasgos visuales, los rasgos del habla, las peculiaridades del gesto, etc. Pero, en cierto modo, el «significado» de todo ello no acaba de incorporarse, y eso es lo que provoca que

1. En las personas autistas o retrasadas con síndrome de *savant,* la capacidad de retención y reproducción puede llegar a ser prodigiosa, pero lo que se retiene por lo general se ve como algo externo, con indiferencia. Langdon Down, quien identificó el síndrome de Down en 1862, escribió acerca de un muchacho *savant* que «con solo leer un libro una vez, lo recordaba para siempre». En una ocasión, Down le entregó un ejemplar de *Decadencia y caída del imperio romano* de Gibbon para que lo leyera. El muchacho lo leyó y lo recitó de manera fluida pero sin comprenderlo, y en la página 3 se saltó una línea, pero volvió atrás y se corrigió. «Desde entonces», escribió Down, «cuando recitaba de memoria los majestuosos periodos de Gibbon, cada vez que llegaba a la página tres se saltaba la línea y volvía atrás para corregir el error, como si formara parte del texto habitual.»

la memoria del *savant* nos parezca, en comparación, mecánica.

Si la imitación desempeña un papel central en las artes interpretativas, donde la incesante práctica, repetición y ensayo son esenciales, resulta igualmente importante en la pintura, en la composición o en la escritura, por ejemplo. Todos los jóvenes artistas buscan modelos en sus años de aprendizaje, modelos cuyo estilo, dominio técnico e innovaciones puedan servirles de lección. Los jóvenes pintores merodean por las galerías del Metropolitan o el Louvre; los jóvenes compositores van a conciertos o estudian partituras. En este sentido, todo el arte comienza como algo «derivativo», enormemente influenciado por los modelos admirados y emulados, cuando no son una pura imitación o paráfrasis.

Cuando Alexander Pope tenía trece años, le pidió consejo a William Walsh, un poeta de más edad al que admiraba. El consejo de Walsh fue que Pope debía ser «correcto». Pope creyó que eso significaba que primero debía dominar las formas y técnicas poéticas. A tal fin, en su «Imitación de los poetas ingleses», comenzó a imitar a Walsh, y luego a Cowley, al conde de Rochester y a otras figuras importantes como Chaucer y Spenser, y también a escribir «Paráfrasis», como él las llamaba, de poetas latinos. A los diecisiete años, dominaba el «dístico heroico» y comenzó a escribir sus «Pastorales» y otros poemas, en los que desarrolló y refinó su propio estilo, aunque contentándose con los temas más insípidos o manidos. Solo cuando hubo conseguido un dominio absoluto de su estilo y forma comenzó a proveerlo de los productos exquisitos y a veces aterradores de su propia imaginación. Es posible que para la mayoría de

los artistas estas fases o procesos se solapen bastante, pero la imitación y el dominio de la forma o la destreza técnica deben llegar antes de que su creatividad se desarrolle por completo.

No obstante, hay grandes talentos que ni siquiera con años de preparación y dominio consciente consiguen ir más allá de un comienzo prometedor.[1] Muchos creadores –ya sean artistas, científicos, cocineros o ingenieros–, en cuanto han alcanzado cierto nivel de maestría, se conforman con permanecer aferrados a una forma, a no salirse de sus límites durante el resto de su vida, sin llegar a conseguir nada radicalmente nuevo. Puede que su obra llegue a exhibir maestría e incluso virtuosismo, proporcionando un gran goce aun cuando no haya dado el paso hacia una creatividad «mayor».

Existen muchos ejemplos de creatividad «menor», una creatividad que no parece cambiar gran cosa después de su expresión inicial. *Estudio en escarlata,* el primer libro que escribió Arthur Conan Doyle de la serie de Sherlock Holmes, publicado en 1887, fue un logro extraordinario: no existían «historias de detectives» como esa.[2] *Las aventuras de Sherlock Holmes,* cinco años más tarde, constituyeron un enorme éxi-

1. En su autobiografía *Ex-Prodigy,* Norbert Wiener, que ingresó en Harvard a los catorce años, se doctoró a los diecisiete y siguió siendo un prodigio durante toda su vida, menciona a un contemporáneo suyo, William James Sidis. Sidis (al que le habían puesto el nombre de su padrino, William James) era un brillante matemático políglota que ingresó en Harvard a los once años, pero a los dieciséis, quizá un poco superado por las exigencias de su genio y de la sociedad, abandonó las matemáticas y se retiró de la vida pública y académica.

2. Poe había escrito algunos relatos de Dupin («Los asesinatos de la rue Morgue», por ejemplo), pero carecían de la cualidad personal, la rica caracterización de Holmes y Watson.

to, y Conan Doyle pasó a ser el aclamado escritor de una serie potencialmente infinita. Estaba encantado con su éxito, pero a la vez irritado, pues también quería escribir novelas históricas, solo que estas no parecían interesar demasiado al público. Querían Holmes y más Holmes, y a Conan Doyle no le quedó más remedio que seguir escribiendo sus aventuras. Incluso después de matar a Holmes en «El problema final», donde lo enviaba a las cataratas de Reichenbach para entablar un combate mortal con Moriarty, el público insistió en que lo resucitara, cosa que hizo en 1905 en *El regreso de Sherlock Holmes.*

No hay evolución ninguna en el método, la mente ni el carácter de Holmes; tampoco parece envejecer. Entre caso y caso, Holmes apenas existe –o mejor dicho, existe en estado regresivo: se dedica a rasgar el violín, a inyectarse cocaína, a llevar a cabo malolientes experimentos químicos–, y solo vuelve a cobrar vida cuando el siguiente caso lo hace entrar en acción. Los relatos de la década de 1920 podrían haberse escrito perfectamente en la de 1890, y estos tampoco habrían desentonado en décadas sucesivas. El Londres de Holmes cambia tan poco como el personaje; ambos se describen de manera brillante, y sin transformación alguna, en la década de 1890. El propio Doyle, en su prefacio de 1928 a *Los relatos completos de Sherlock Holmes,* afirma que el lector puede leer las historias «en cualquier orden».

¿Por qué, de cada centenar de músicos con talento que estudian en Juilliard, o de cada centenar de jóvenes científicos brillantes que trabajan en importantes laboratorios a las órdenes de ilustres mentores, solo un puñado escribirán composiciones musicales memorables o llevarán a cabo descubrimientos científicos de gran importancia? ¿Acaso a

la mayoría, a pesar de su talento, les falta cierta chispa creativa? ¿Les falta alguna otra característica, aparte de la creatividad, que puede resultar esencial para los logros creativos, como por ejemplo osadía, seguridad en sí mismos, un pensamiento propio?

Hace falta una energía especial, aparte del potencial creativo propio, una audacia o subversividad especiales, para querer emprender un nuevo rumbo en cuanto uno está asentado. Es una apuesta, como han de ser todos los proyectos creativos, pues ese nuevo rumbo podría acabar no siendo nada productivo.

La creatividad implica no solo años de preparación y entrenamiento conscientes, sino también una preparación inconsciente. Este periodo de incubación resulta esencial para permitir la asimilación e incorporación subconscientes de todas nuestras influencias y fuentes, y para reorganizarlas y sintetizarlas en algo propio. En la obertura de *Renzi* de Wagner, casi se puede rastrear la aparición de esa originalidad. Existen ecos, imitaciones, paráfrasis y pastiches de Rossini, Meyerbeer, Schumann y otros: todas las influencias musicales de su aprendizaje. Y entonces, de repente y de manera asombrosa, escuchamos la propia voz de Wagner: poderosa, extraordinaria (aunque en mi opinión horrible), la voz de un genio sin precedentes ni antecedentes. Lo que diferencia esencialmente la retención y apropiación de la asimilación y la incorporación es esa dimensión de profundidad, de significado, de implicación activa y personal.

A principios de 1982 recibí un paquete inesperado procedente de Londres que contenía una carta de Harold Pinter y el manuscrito de su nueva obra teatral, *Una especie de Alaska,* que, según me decía, se había inspirado en un

estudio clínico mío publicado en *Despertares*. En su carta, Pinter me contaba que había leído mi libro cuando se había publicado en 1973, y que de inmediato se había preguntado por los problemas que presentaría una adaptación dramática de esa historia. Pero, al no encontrar una fácil solución a sus problemas, se había olvidado del tema. Pinter me escribía que, una mañana, ocho años atrás, se había despertado con la primera imagen y las primeras palabras («Algo pasa») claras y acuciantes en su mente. La obra «se había escrito sola» en los días y semanas siguientes.

No pude evitar comparar lo que me contaba con una obra (inspirada por el mismo historial clínico) que me habían enviado cuatro años antes. El autor, en una carta anexa, afirmaba haber leído *Despertares* dos meses antes, y haber quedado tan «influido», tan poseído por el libro, que había sentido el impulso de escribir una obra enseguida. Y si bien la obra de Pinter me había encantado –y uno de los motivos básicos era que efectuaba una profunda transformación, una «pinterización» de mis propios temas–, la obra de 1978 carecía totalmente de originalidad, y a veces copiaba frases enteras de mi propio libro sin transformarlas lo más mínimo. No me pareció tanto una obra original como un plagio o una parodia (y sin embargo, no había duda de la obsesión o «buena fe» del autor).

No sabía muy bien qué pensar. ¿Acaso el autor había sido demasiado perezoso, le faltaba talento u originalidad para conseguir transformar mi obra? ¿O se trataba esencialmente de un problema de incubación, de que no se había concedido tiempo suficiente para poder asimilar la experiencia de leer *Despertares?* Tampoco se había concedido, como había hecho Pinter, tiempo para olvidar, para permitir que la obra se alojara en el inconsciente, donde pudiera enlazar con otras experiencias y pensamientos.

Hasta cierto punto, todos tomamos prestado de otros, de la cultura que nos rodea. Las ideas están en el aire, y a veces, sin darnos cuenta, nos apropiamos de las expresiones y el lenguaje de nuestro tiempo. Tomamos prestado el propio lenguaje, no lo inventamos. Lo encontramos al nacer, crecemos con él, aunque podemos utilizarlo e interpretarlo de manera muy individual. La cuestión no es el hecho de «tomar prestado», «imitar», o «copiar», de estar «influido», sino lo que uno hace con lo que toma prestado, imita o copia; con qué profundidad lo asimila, lo incorpora, lo combina con sus propias experiencias, pensamientos y sentimientos, qué lugar ocupa con relación a sí mismo y cómo se expresa de una manera nueva y propia.

El tiempo, el «olvido» y la incubación son igualmente necesarios antes de poder llevar a cabo un descubrimiento científico o matemático profundo. Henri Poincaré, el gran matemático, relata en su autobiografía cómo se enfrentó a un problema matemático especialmente difícil, y que, al ver que no llegaba a ninguna parte, se sentía profundamente frustrado.[1] Decidió tomarse un descanso y emprender una excursión geológica, un viaje que le distrajera de su problema matemático. Un día, sin embargo:

> Entramos en un ómnibus para ir no sé dónde. En cuanto puse el pie en el estribo, se me ocurrió una idea, sin que nada en mis pensamientos anteriores pareciera haber preparado el terreno: que las transformaciones que había utilizado para definir las funciones fuchsianas eran idénticas a

1. Jacques Hadamard lo narra en su *Psicología de la invención en el campo matemático.*

las de la geometría no euclidiana. No verifiqué la idea; es posible que no tuviera tiempo, pues [...] proseguí una conversación ya iniciada, pero sentí una certeza absoluta. A mi regreso a Caen, para quedarme tranquilo, verifiqué el resultado con calma.

Un tiempo después, «disgustado» por no conseguir solucionar un problema distinto, se fue a la costa, y allí, escribió:

> una mañana, mientras caminaba sobre el acantilado, se me ocurrió la idea –de manera igual de repentina y breve, con la misma certeza inmediata– de que las transformaciones aritméticas de formas cuadráticas terciarias indefinidas eran idénticas a las de la geometría no euclidiana.

Tal como escribió Poincaré, parecía evidente que debía de existir una actividad inconsciente (o subconsciente o preconsciente) activa e intensa durante el periodo en que el pensamiento consciente deja al margen un problema y la mente queda vacía o se distrae con otras cosas. Esta no es la dinámica del inconsciente «freudiano», rebosante de temores y deseos reprimidos, y tampoco la del inconsciente «cognitivo», que nos permite conducir un coche o pronunciar una frase gramatical sin tener la menor conciencia de cómo lo hacemos. Se trata, por el contrario, de la incubación de problemas enormemente complejos llevados a cabo por un yo oculto y creativo. Poincaré rinde homenaje a este yo inconsciente: «no es puramente automático; es capaz de discernimiento; [...] sabe elegir, adivinar. [...] Adivina mejor que el yo consciente, pues tiene éxito donde aquel ha fracasado».

La aparición repentina de una solución a un problema largamente incubado puede darse a veces en sueños o en estados de conciencia parcial, como los que se suelen experimentar inmediatamente antes de quedarse dormido o inmediatamente después de despertar, con esa extraña libertad de pensamiento e imaginería a veces alucinatoria con que nos encontramos en dichos momentos. Poincaré relataba que una noche, mientras se encontraba en ese singular estado crepuscular, le pareció ver ideas en movimiento, como moléculas de gas, que de vez en cuando colisionaban o se acoplaban en parejas para formar ideas más complejas, una imagen singular (aunque otros han descrito otras parecidas, sobre todo en estados inducidos por las drogas) del inconsciente creativo habitualmente invisible.

Y Wagner nos ofrece una viva descripción de cómo se le ocurrió la introducción orquestal de *El oro del Rin* después de mucho esperar, cuando se encontraba en un extraño estado crepuscular, casi alucinatorio:

> Después de una nòche de fiebre e insomnio, al día siguiente me obligué a hacer una larga excursión por unas colinas cubiertas de pinos [...]. Por la tarde, al regresar, me tumbé, muerto de cansancio, en un duro sofá. [...] Caí en un estado de somnolencia, y de repente tuve la sensación de que rápidamente me hundía en unas aguas que fluían. El sonido de las aguas se convirtió en mi cerebro en un sonido musical, en el acorde de mi bemol mayor, que siguió sonando en formas rotas; estas formas rotas parecían ser pasajes melódicos de creciente movimiento, aunque la pura tríada de mi bemol mayor nunca cambiaba, sino que su continuación parecía impartir una trascendencia infinita al elemento en el que me estaba hundiendo. [...] Enseguida reconocí la obertura orquestal de *El oro del Rin,*

que debía de haber permanecido mucho tiempo latente en mi interior [...] y que por fin se me había revelado.[1]

¿Sería posible que algún tipo de producción de imágenes cerebrales funcionales todavía por inventar pudiera distinguir los mimetismos o las imitaciones de un *savant* autista de las profundas transformaciones conscientes e inconscientes de un Wagner? La memoria literal, ¿parece neurológicamente distinta de la memoria profunda proustiana? ¿Se podría demostrar que algunos recuerdos tienen poca influencia en el desarrollo y los circuitos del cerebro, que algunos recuerdos traumáticos permanecen activos de manera perseverante e inmutable, mientras que otros quedan integrados y conducen a un desarrollo profundo y creativo del cerebro?

La creatividad –ese estado en el que las ideas parecen organizarse en un flujo veloz y bien urdido, con la sensación de que surgen con espléndida claridad y significado– me parece algo fisiológicamente inconfundible, y creo que si dis-

1. Existen muchas historias similares, algunas de ellas icónicas, otras mitificadas, sobre descubrimientos científicos realizados en sueños. Mendeléyev, el gran químico ruso, dijo que había descubierto la tabla periódica en un sueño, y que de inmediato, al despertar, la anotó en un sobre. El sobre existe; y el relato, tal como lo cuenta, puede que sea cierto. Pero da la impresión de que este golpe de genio surgió de la nada, cuando, en realidad, Mendeléyev había estado meditando sobre el tema, de manera consciente e inconsciente, durante al menos nueve años, desde el congreso de Karlsruhe de 1860. No hay duda de que el problema le obsesionaba, y en sus viajes en tren por toda Rusia se pasaba largas horas con un mazo de cartas especial en el que había escrito cada elemento y su peso atómico, jugando a lo que él denominaba «el solitario químico», barajando, ordenando y reordenando los elementos. Sin embargo, cuando la solución le llegó por fin fue en un momento en que no intentaba alcanzarla de manera consciente.

pusiéramos de la capacidad de conseguir imágenes cerebrales lo bastante refinadas, estas mostrarían una actividad insólita y generalizada, en la que ocurrirían innumerables conexiones y sincronizaciones.

En estos momentos, cuando escribo, los pensamientos parecen organizarse en sucesión espontánea, y al instante se visten con las palabras apropiadas. Tengo la impresión de que soy capaz de sortear o superar gran parte de mi personalidad, de mis neurosis. No soy yo, y al mismo tiempo soy la parte más íntima de mi yo, y desde luego lo mejor de mí.