

La Partitura de Erich Zann

Nota del editor: El siguiente manuscrito fue hallado en la habitación del Hotel & Pension Kaltenberg, Innsbruck, Austria, el 3 de noviembre de 1929, junto al cuerpo de su autor, el musicólogo francés André Duval. La causa de la muerte fue registrada como suicidio por envenenamiento con cianuro. Un cuaderno pautado, aparentemente una partitura musical, fue encontrado ardiendo en la chimenea del cuarto. Solo se recuperaron fragmentos ilegibles. Los párrafos que siguen son la transcripción íntegra del manuscrito.

I.

Escribo estas líneas porque debo dejar constancia de lo que he descubierto, y porque sé que no sobreviviré a la noche. No es una afirmación retórica ni el arrebatado de un espíritu febril: es la constatación fría y razonada de un hombre que ha comprendido, demasiado tarde, que ciertos conocimientos constituyen en sí mismos una sentencia de muerte.

Mi nombre es André Duval, doctor en musicología por la Sorbona, y durante los últimos tres años he dedicado mi existencia a una búsqueda que ahora reconozco como la empresa más insensata jamás acometida por un académico. Buscaba la partitura perdida de Erich Zann.

Para quienes desconozcan ese nombre —y serán la mayoría, pues el mundo se empeña en olvidar lo que debería recordar como advertencia—, Erich Zann fue un violista alemán, mudo de nacimiento, que durante las últimas décadas del siglo XIX residió en una buhardilla de la Rue d'Auseil, en París. La calle ha desaparecido. No fue demolida ni rebautizada: simplemente dejó de existir, como si la propia topografía de la ciudad hubiera decidido cicatrizar sobre ella. He consultado planos municipales de cada década desde 1870 y la Rue d'Auseil no aparece en ninguno posterior a 1903. Sin embargo, testimonios de la época —recogidos con sumo escrúpulo por un estudiante de metafísica cuyo nombre he preferido no consignar— confirman que la calle existió, que la casa existió, y que Zann tocaba su viola cada noche con una furia y una desesperación que ningún vecino podía explicar.

Lo que aquel estudiante no supo, y lo que yo he tardado tres años en reconstruir a partir de fragmentos dispersos en archivos de Viena, Praga y Berlín, es que Zann no improvisaba. Tocaba una composición específica: un contrapunto de complejidad monstruosa que alternaba intervalos microtonales con progresiones armónicas que desafiaban las convenciones de cualquier sistema temperado conocido. Y lo tocaba cada noche porque debía hacerlo. Porque mientras sonase aquella música, algo al otro lado de su ventana —algo que habitaba en la oscuridad que se extendía más allá de los tejados de la ciudad— se mantenía a raya.

II.

La reconstrucción de la partitura me llevó por caminos que ningún musicólogo cuerdo habría transitado. En la biblioteca de la Universidad Carolina de Praga encontré referencias oblicuas en las notas marginales de un ejemplar del *De Vermis Mysteriis* de Ludvig Prinn, donde el autor mencionaba una «música de las esferas» capaz de abrir o cerrar los velos entre las dimensiones. En Viena, un anticuario moribundo me vendió tres hojas de papel pautado cubiertas de una notación que no correspondía a ningún sistema occidental ni oriental. Las notas estaban dispuestas en agrupaciones de cinco, siguiendo una simetría pentagonal que me recordó —con un escalofrío cuya causa entonces no supe identificar— a ciertos patrones decorativos de origen prehumano.

Pero fue en Berlín donde hallé la pieza central del rompecabezas. En los archivos del Freie Universität, sepultado entre los papeles de un oscuro profesor de acústica que había muerto en el manicomio de Charité en 1912, encontré un manuscrito de cuarenta páginas titulado *Über die Resonanz des Äußeren Raumes* —«Sobre la resonancia del espacio exterior»—. El profesor, un tal Friedrich Nagel, había dedicado su vida a demostrar que ciertas frecuencias sonoras, organizadas en secuencias precisas, podían alterar la estructura del espacio-tiempo de manera localizada. Sus colegas lo tomaron por loco. Yo, tras leer el manuscrito, comprendí que estaba más cuerdo que cualquiera de ellos.

Nagel describía con rigor matemático un fenómeno que llamaba *Grenzfrequenz* —frecuencia liminar—: un umbral acústico a partir del cual las vibraciones sonoras dejaban de afectar solo al medio material y comenzaban a interactuar con lo que él denominaba, a falta de mejor término, «el tejido extradimensional». Según sus cálculos, una composición musical que combinase las frecuencias liminares adecuadas podía funcionar como una puerta —o como un cerrojo—. Todo dependía de la secuencia.

Y entre las páginas del manuscrito de Nagel, plegadas con el cuidado reverente de quien manipula una reliquia sagrada, encontré seis hojas de notación musical. La caligrafía era diferente a la de Nagel. Era más antigua, más temblorosa, y las notas estaban escritas con una tinta de un tono púrpura oscuro que olía —aun después de décadas— a algo orgánico y desagradable. En el margen superior de la primera hoja, alguien había escrito con letra minúscula: *E. Zann. Für das Tor. Nicht spielen.* «E. Zann. Para la puerta. No tocar.»

III.

Debí haber obedecido aquella advertencia. Debí haber quemado las hojas en aquel mismo instante, como ahora me dispongo a quemar la transcripción completa que con tanta laboriosidad he reconstruido. Pero la curiosidad del académico —esa maldición disfrazada de virtud— pudo más que la prudencia.

Transcribí la composición completa. Corregí las lagunas con los fragmentos de Praga y las notas del anticuario vienés. Y una noche, en mi habitación de este hotel de Innsbruck, con el Nordkette nevado asomando tras la ventana y la ciudad dormida bajo la

primera helada de noviembre, tomé mi violín y toqué los primeros compases.

No puedo describir lo que oí a cambio. No fue un sonido en el sentido convencional del término: fue una respuesta, como si la composición de Zann fuese la mitad de un diálogo cuya otra mitad proviniese de un lugar situado más allá de todo concepto humano de distancia. Una vibración grave, subarmónica, que sentí en los huesos y en los dientes antes que en los tímpanos, y que parecía emanar no del exterior sino del interior mismo de la habitación, como si el aire hubiese adquirido una densidad nueva, una textura casi sólida.

Y entonces vi la ventana.

No la ventana real, con sus cortinas de lino y su vista al Hofgarten, sino otra ventana superpuesta a ella, transparente como una veladura, que daba a un espacio sin estrellas, sin horizonte, sin ningún referente que la percepción humana pudiera utilizar para calibrar la escala o la profundidad de lo que se abría al otro lado. Un vacío que no estaba vacío, porque en él se movía algo. Algo inmenso, ondulante, que emitía una cadencia de sonidos imposibles —flautas, las llamaría un hombre menos preciso que yo; vibraciones de un instrumento no fabricado por manos humanas ni destinado a oídos humanos—. Y comprendí, con la certeza súbita y demoledora de una revelación que aniquila todo lo que uno ha sido, que aquello era lo que Zann mantenía al otro lado con su música nocturna.

Dejé de tocar. La ventana se cerró. O, más exactamente, la superposición se desvaneció, como si la frecuencia liminar necesitase alimentación continua para sostener la brecha.

Pero no se cerró del todo.

IV.

Han pasado tres horas desde entonces. La ventana real muestra el Hofgarten bajo la nieve. Pero en los bordes de mi visión periférica, allí donde la percepción pierde definición y el cerebro completa con conjeturas lo que los ojos no alcanzan a precisar, persiste una sombra. No una sombra proyectada por un objeto, sino una sombra autónoma, una oscuridad que se mueve con voluntad propia y que, cada vez que vuelvo la cabeza, se desplaza justo lo suficiente para evadir mi mirada directa.

Oigo las flautas. Son tenues, como el recuerdo de un sonido, pero están ahí. Y se acercan.

Ahora comprendo a Zann. Comprendo su mudez voluntaria, su desesperación, sus noches interminables arrancando armonías frenéticas a su viola: no tocaba por placer ni por locura, sino por supervivencia. La música era el cerrojo. Y yo, en mi arrogancia académica, he abierto la puerta sin saber cómo cerrarla, porque la partitura de Zann es solo la mitad del mecanismo. La otra mitad murió con él, en los dedos de un anciano mudo que se llevó a la tumba el único conocimiento que importaba.

Voy a quemar la transcripción. Voy a quemar cada nota, cada fragmento, cada referencia que pueda conducir a otro insensato por el camino que yo he recorrido. Y después

tomaré el cianuro que llevo en el bolsillo del chaleco desde que salí de Berlín, porque sabía —con la misma presciente lucidez con que un condenado sabe la fecha de su ejecución— que este sería el desenlace.

Las flautas suenan más cerca. Y en el borde de la ventana, donde el cristal se encuentra con el marco de madera, algo presiona desde el otro lado.

No es la nieve.

Que Dios se apiade de quien encuentre estas páginas, y que tenga la cordura suficiente para no buscar lo que yo busqué.

Tru'nembra. El nombre me llegó en sueños hace una semana, y ahora comprendo que no fue un sueño sino un mensaje. El Ángel de la Música. El que surgió del sonido de las flautas de Azathoth. Eso es lo que está al otro lado.

Y ya no hay puerta que lo detenga.

Nota final del editor: La partitura fue destruida según lo indicado por el difunto. Los fragmentos recuperados fueron enviados al Departamento de Musicología de la Universidad de Viena, donde permanecen clasificados como «material ininteligible». El profesor Ernst Kessler, encargado de su análisis preliminar, solicitó una excedencia médica tres semanas después de examinarlos, y a fecha de publicación de este documento no ha retornado a sus funciones.