

Selección de  
Douglas E. Winter

# PESADILLA

David Morrell  
Peter Straub  
Charles L. Grant  
Thomas Ligotti  
Ramsey Campbell  
Whitley Strieber  
Jack Cady

Esta obra única reúne a siete maestros actuales de la literatura de terror: **Peter Straub, Whitley Strieber, David Morrell, Thomas Ligotti, Jack Cady, Charles L. Grant y Ramsey Campbell**. Es una manera apasionante de sumergirse en los insondables territorios del miedo, la más ancestral e intensa de las emociones humanas. He aquí siete relatos que nos mantienen en vilo de la primera a la última página y que reflejan un mundo tan familiar como el que todos conocemos pero que, de pronto, libera sus potencias infernales y nos arrastra al abismo implacablemente.

La lectura de esta obra debe completarse con la de *Escalofríos*, en esta misma colección y que contiene relatos de otros tantos maestros: **Stephen King, Paul Hazel, Dennis Etchison, Clive Barker, Thomas Tessier y M. John Harrison**.

Estos relatos son obras de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son producto de la imaginación del autor, o se utilizan con fines artísticos; cualquier parecido con personas reales, vivas o muertas, hechos y lugares es pura coincidencia.

Para una comprensión más cabal de estos relatos, léase la Introducción que Douglas E. Winter escribió en la primera entrega de esta obra, titulada *Escalofríos* y publicada en esta misma colección.

## Secretos

*Éste es el sonido de los venenos,  
la enfermedad que nadie conoce...*

SHRIEKBACK

# Naranja de angustia, azul de locura

David Morrell

DAVID MORRELL, nacido en 1943 en Kitchener (Ontario), fue profesor de literatura en la Universidad de Iowa. Su fama proviene de la novela *Primera sangre*, en la que creó el personaje de John Rambo, y de la trilogía negra *La Hermandad de la Rosa*, *La Fraternidad de la Piedra* y *La Liga de la Noche y la Niebla*. Sin embargo, en su obra siempre ha demostrado una cierta inclinación por lo macabro, muy patente en su única novela de terror, *El tótem*, y en esporádicos relatos como la novela corta que publicamos ahora.

La obra de Van Dorn era muy controvertida, por supuesto. El escándalo provocado por sus cuadros entre los artistas parisinos de finales del siglo XIX dio principio a la leyenda. Con total desdén hacia las convenciones y desafiando las teorías aceptadas, Van Dorn dominó con mano maestra los principios esenciales del arte al que había dedicado su alma: color, trazo, textura. Con aquellos principios en su mente, creó retratos y paisajes tan diferentes, tan innovadores, que sus temas parecían una mera excusa para que Van Dorn cubriera de pintura los lienzos. Sus colores brillantes, aplicados con apasionadas pinceladas y torbellinos, a menudo tan espesos que sobresalían tres milímetros de los lienzos a la manera de un bajo relieve, se apoderaban hasta tal punto de la percepción del observador que la persona o escena pintada parecía un elemento secundario comparado con la técnica.

El impresionismo, la corriente vanguardista predominante a fines del siglo XIX, imitaba la tendencia del ojo a percibir los bordes de los objetos periféricos como manchas. Von Dorn dio un paso adelante y enfatizó la falta de distinción entre los objetos hasta producir la sensación de que se fundían entre sí y generaban un universo panteísta de colores interconectados. Las ramas de un árbol de Van Dorn se transformaban en tentáculos ectoplásmicos que reptaban hacia el cielo y la hierba, del mismo modo que tentáculos surgidos del cielo y la hierba reptaban hacia el árbol, fundiéndose el conjunto en un remolino radiante. Daba la sensación de que el artista se dirigía no hacia las ilusiones de

luz, sino hacia la propia realidad, o al menos hacia su teoría sobre la misma. El árbol es el cielo, afirmaba su técnica. La hierba es el árbol, y el cielo es el árbol. Todo es uno.

El enfoque de Van Dorn alcanzó tal impopularidad entre los teóricos de su tiempo, que con frecuencia no podía pagarse una comida a cambio de los lienzos en los que había trabajado durante meses. Su frustración le acarreó una crisis nerviosa. Su automutilación conmocionó y apartó de su lado a viejos amigos como Cézanne y Gauguin. Murió en la pobreza y la oscuridad. Sólo en la década de los veinte, treinta años después de su muerte, se reconoció en sus cuadros el genio que había manifestado. En los años cuarenta se publicó una novela, que tuvo mucho éxito, basada en su tortuosa personalidad, y en los años cincuenta se rodó una película de gran presupuesto en Hollywood. Actualmente, por supuesto, ni la más humilde de sus obras se vendería por menos de tres millones de dólares. Ah, el arte.

Todo empezó cuando Myers se entrevistó con el profesor Stuyvesant.

—Accedió... a regañadientes.

—Lo que me sorprende es que accediera —dije—. Stuyvesant odia el posimpresionismo y a Van Dorn en particular. ¿Por qué no probaste con alguien que fuera más asequible, el viejo Bradford, por ejemplo?

—Porque la reputación académica de Bradford deja mucho que desear. Es absurdo escribir una tesis si no va a ser publicada, y un tutor prestigioso puede llamar la atención de un buen editor. Además, si puedo convencer a Stuyvesant, puedo convencer a cualquiera.

—¿Le convenciste de...?

—Eso es lo que Stuyvesant quería saber —dijo Myers.

Recuerdo ese momento con toda claridad, la forma en que Myers irguió su cuerpo larguirucho, se caló las gafas bien cerca de los ojos y frunció el entrecejo con tanta energía que su rizado pelo rojo descendió casi hasta sus cejas.



—Stuyvesant preguntó, casi desautorizando su animadversión hacia Van Dorn, y hay que ver la pedantería con la que habla ese mamón, por qué iba a malgastar un año de mi vida en escribir acerca de un artista que había sido el tema de innumerables artículos, y cuyas posibilidades estaban agotadas, por qué no elegir un oscuro pero prometedo neoexpresionista y jugarle *mi* reputación en ello. Por supuesto, el artista recomendado era uno de los favoritos de Stuyvesant...

—Por supuesto —dije—. Si se trata del artista en el que estoy pensando...

Myers pronunció el nombre.

—Stuyvesant lo ha estado coleccionando durante los últimos cinco años. Confía en que la revalorización de sus pinturas le procurará una casa en Londres cuando se jubile. ¿Qué le dijiste, pues?

Myers abrió la boca para responder, pero vaciló. Con semblante preocupado se giró hacia la reproducción de *Cipreses en una hondonada*, de Van Dorn, que colgaba junto a una estantería para libros atestada de biografías de Van Dorn, análisis y toda una colección de reproducciones. Guardó silencio durante un momento, como si la visión de la familiar imagen (incapaces los tonos artificiales de competir con los brillantes tonos del original, incapaz el proceso mecánico de recrear la exquisita textura de las remolnantes capas de pintura sobre los lienzos) todavía le robara el aliento.

—¿Qué le dijiste, pues? —repetí.

Myers suspiró con una mezcla de frustración y admiración.

—Dije que la mayor parte de lo que han escrito los críticos sobre Van Dorn es basura. Estuvo de acuerdo, como dando a entender que las pinturas no daban para más. Dije que ni siquiera los críticos más preparados han captado la esencia de Van Dorn. Dejan de lado algo crucial.

—¿Y qué es?

—Esa fue la siguiente pregunta de Stuyvesant. Ya sabes que cuando se impacienta enciende de nuevo su pipa. Yo necesitaba hablar con rapidez. Le dije que no sabía lo que estaba buscando, pero que había algo —Myers hizo un gesto en dirección a la litografía—, algo ahí. Algo en lo que nadie ha reparado. Van Dorn lo insinúa en su diario. No sé lo que es, pero estoy convencido de que sus cuadros ocultan un secreto —Myers me miró.

Enarqué las cejas.

—Bien, si nadie ha reparado en ello —dijo Myers—, es que *debe* ser un secreto, ¿no te parece?

—Pero si *tú* no lo has descubierto...

Abrumado, Myers se giró de nuevo hacia la reproducción y habló con tono de asombro.

—¿Cómo sé que está ahí? Porque cuando miro las pinturas de Van Dorn lo *intuyo*, lo *siento*.

—Imagino lo que respondió Stuyvesant —dije, agitando la cabeza—. El tipo trata el arte como si fuera geometría, y no hay ningún secreto en...

—Respondió que me estaba convirtiendo en un místico, que debía matricularme en religión, no en arte, pero que si quería cuerda para estrangularme y terminar con mi carrera él me la proporcionaría. Dijo que se consideraba una persona de miras amplias.

—Vaya broma.

—Te aseguro que no bromeaba. Confesó ser un fanático de Sherlock Holmes. Dijo que si yo pensaba que existía un misterio que debía resolverse, que le dedicara todos mis esfuerzos. Llegados a este punto, me dedicó la más condescendiente de las sonrisas y agregó que lo mencionaría en la asamblea de la facultad de hoy.

—¿Ese es el problema? Conseguiste lo que querías. Aceptó dirigir tu tesis. ¿Por qué te muestras tan...?

—Hoy *no* hay asamblea en la facultad.

—Oh —dije—. Lo tienes claro.

Myers y yo habíamos empezado juntos la escuela universitaria de graduados, en Iowa, tres años antes. Habíamos forjado una amistad lo bastante fuerte como para alquilar habitaciones contiguas en un viejo edificio de apartamentos cerca del *campus*.

Su propietaria era aficionada a las acuarelas. Debo añadir que carecía de talento, por no mencionar que albergaba únicamente a estudiantes de arte... para que le dieran clases. Con Myers hizo una excepción, puesto que no era pintor, como yo. Estudiaba historia del arte. La mayoría de pintores se dejan guiar por el instinto, no consiguen verbalizar sus propósitos. En cambio, la especialidad de Myers eran las palabras, no los pigmentos. Sus lecturas le convirtieron sin tardanza en el favorito de la casera.

Al cabo de poco tiempo, sin embargo, ella dejó de verle. Yo también. No asistía a las clases que compartíamos. Deduje que pasaba la mayor parte del tiempo en la biblioteca. Una noche, bastante tarde, advertí luz en su habitación y llamé a la puerta, sin obtener respuesta. Le telefoné. Al otro lado de la pared oí el sordo e insistente sonido.

Una tarde dejé que el teléfono sonara once veces. Estaba a punto de colgar cuando respondió. Por el tono de su voz deduje que se encontraba agotado.

—Estás convirtiéndote en un extraño —dije.

—¿Extraño? —su voz sonó confundida—. Si nos vimos hace dos días.

—Querrás decir un par de semanas.

—Oh, mierda —dijo.

—Tengo una caja de seis cervezas. ¿Quieres que...?

—Sí, me encantaría —suspiró—. Vente.

Cuando abrió la puerta, no sé qué me sorprendió más, el aspecto de Myers o lo que había hecho con su apartamento.

Empezaré con Myers. Siempre había sido delgado, pero ahora parecía descarnado, enflaquecido. Su camisa y los tejanos estaban arrugados. Tenía el pelo rojizo enmarañado. Sus ojos, tras la gafas, estaban inyectados en sangre. No se había afeitado. Cuando cerró la puerta y alargó el brazo para tomar una cerveza, la mano le tembló.

Su apartamento estaba atestado de, cubierto de (no sé cómo describir el apabullante efecto de un desbarajuste tan luminoso) litografías de Van Dorn. En cada centímetro de pared. En el sofá, en las sillas, en el escritorio, en el televisor, en las estanterías. Y en las cortinas, en el techo y, salvo un estrecho sendero, en el suelo. Girasoles torbellineantes, olivos, prados, cielos y ríos me rodeaban, sitiaban y parecían converger hacia mí. Al mismo tiempo me sentí engullido. Así como los bordes borrosos de los objetos de cada lámina parecían fundirse entre sí, cada lámina se fundía con la contigua. Permanecí sin habla en medio del caos de colores.

Myers bebió varios tragos de cerveza. Turbado por mi reacción ante el aspecto de la habitación, hizo un gesto en dirección al vórtice de láminas.

—Se podría decir que he estado inmerso en mi trabajo.

—¿Cuándo comiste por última vez?

Se mostró confundido.

—Eso es lo que imaginaba —caminé por el estrecho pasillo practicado entre las láminas y descolgué el teléfono—. La *pizza* va por mi cuenta.

Encargué la más grande que ofrecía el «Pepi» de la vecindad. No tenían cerveza, pero yo guardaba otra caja de seis en el frigorífico, y tenía la impresión de que la necesitábamos.

Colgué el teléfono.

—Myers, ¿qué demonios estás haciendo?

—Ya te dije que...

—¿Que estabas inmerso en tu trabajo? Dame una oportunidad. Estás saltándote las clases, no te afeitas desde sa-

be Dios cuándo, pareces una piltrafa... Tu acuerdo con Stuyvesant no merece que destroces tu salud. Dile que has cambiado de opinión. Consíguate otro tutor, uno *más asquible*.

—Stuyvesant no tiene nada que ver con esto.

—Joder, pues *¿con qué?* ¿Con el fin de los exámenes generales y el principio de teorizar sobre los azules?

Myers se bebió de un trago lo que quedaba de cerveza y cogió otra lata.

—No, el azul remite a la locura.

—*¿Qué?*

—Esa es la pauta —Myers señaló las láminas—. Las he estudiado cronológicamente. Cuanto más loco se volvía Van Dorn, más utilizaba el azul. Y el naranja es el color de la angustia. Si comparas las pinturas con las crisis personales descritas en su biografía, observarás un empleo reiterado del naranja.

—Myers, eres mi mejor amigo, así que discúlpame, pero te estás pasando de rosca.

Bebió más cerveza y se encogió de hombros, como dando a entender que no esperaba mi comprensión.

—Escucha —dije—, todo eso del código privado de colores y la conexión entre emoción y pigmento es pura mierda. Yo debería saberlo. Tú eres el historiador, pero yo soy el pintor. Te aseguro que cada persona reacciona ante los colores de manera diferente. No hagas caso de las agencias de publicidad y sus teorías de que algunos colores se venden más que otros. Todo depende del contexto. Depende de la moda. El color que triunfa un año cae en desuso al siguiente. Sin embargo, un pintor absolutamente honesto utilizará cualquier color con tal de producir el máximo efecto. Le interesa crear, no vender.

—Van Dorn sí podría haber vendido algunas cosas.

—Ni hablar. El pobre no vivió lo suficiente para ponerse de moda. ¿Así que el naranja refleja la angustia y el azul

significa locura? Díselo a Stuyvesant y te sacará a patadas de su despacho.

Myers se quitó las gafas y se frotó el puente de la nariz.

—Es lo que pienso... Aunque tal vez estés en lo cierto.

—No acepto el «tal vez»: estoy en lo cierto. Necesitas comida, un baño y dormir. Un cuadro es una combinación de color y forma que a la gente le gusta o no. El artista sigue sus instintos, utiliza cualquier técnica que sepa dominar y da lo mejor de sí. En el caso de que exista un secreto en la obra de Van Dorn, no se trata de un código de colores.

Myers terminó su segunda cerveza y parpadeó, molesto.

—¿Sabes lo que averigüé ayer?

Negué con la cabeza.

—Los críticos que dedicaron todo su esfuerzo a analizar la obra de Van Dorn...

—¿Qué les pasó?

—Se volvieron locos, como él.

—¿Qué? Imposible. He estudiado a los críticos de Van Dorn. Son tan convencionales y aburridos como Stuyvesant.

—Te refieres a los estudiosos de la corriente general, los sanos.

—Estoy hablando de los auténticamente brillantes, de aquellos a los que no se reconoció su genio, como no fue reconocido el de Van Dorn.

—¿Qué les ocurrió?

—Sufrieron, como Van Dorn.

—¿Los encerraron en un sanatorio?

—Mucho peor.

—Myers, no me obligues a preguntar.

—Los paralelismos son asombrosos. Todos intentaron pintar. Al estilo de Van Dorn. Y, como Van Dorn, se arrancaron los ojos.

Creo que ahora resulta evidente: Myers era lo que puede denominarse un manojito de nervios. No se trata de un

juicio negativo. De hecho, su excitabilidad era una de las razones por las que me gustaba. Eso y su imaginación. Nunca era aburrido pasar el rato con él. Amaba las ideas. Aprender era su pasión. Y me contagiaba su excitación.

La verdad es que yo necesitaba toda la inspiración que fuera capaz de obtener. Yo no era un mal artista, ni mucho menos. Por otra parte, tampoco era una maravilla. A medida que me acercaba al momento de la graduación, me daba cuenta con tristeza de que mi trabajo nunca superaría la calificación de «interesante». No quería admitirlo, pero lo más probable es que terminara como artista comercial en una agencia de publicidad.

Aquella noche, sin embargo, la imaginación de Myers no era inspiradora. Pasaba siempre por diversas fases de entusiasmo. El Greco, Picasso, Jackson Pollock. Cada uno le había absorbido hasta el punto de obsesionarle, y luego le abandonaba por nuevos favoritos. Cuando su interés se centró en Van Dorn, pensé que era un apasionamiento transitorio.

Pero el caos de láminas de Van Dorn que atestaba su habitación demostraba que su compulsión se había acentuado. Yo me sentía escéptico ante su insistencia de que existía un secreto en la obra de Van Dorn. Después de todo, el gran arte no puede ser explicado. Puede analizarse su técnica, trazar un diagrama de su simetría, pero al final sólo quedan palabras misteriosas e imposibles de comunicar. Deduje que Myers empleaba la palabra *secreto* como sinónimo de brillantez indescriptible.

Cuando advertí que debía entender sus palabras literalmente, el asombro me aturdió, como me asombró la angustia que transparentaban sus ojos. Las referencias a la locura, no sólo de Van Dorn sino de sus críticos, me hizo temer que Myers estuviera al borde del colapso nervioso. ¿Arrancarse los ojos, por los clavos de Cristo?

Estuve con Myers hasta las cinco de la mañana, tratando de calmarle, de convencerle para que se tomara unos días