PABLO FERRO, UN CUBANO «DESCONOCIDO» EN LA HISTORIA DEL CINE

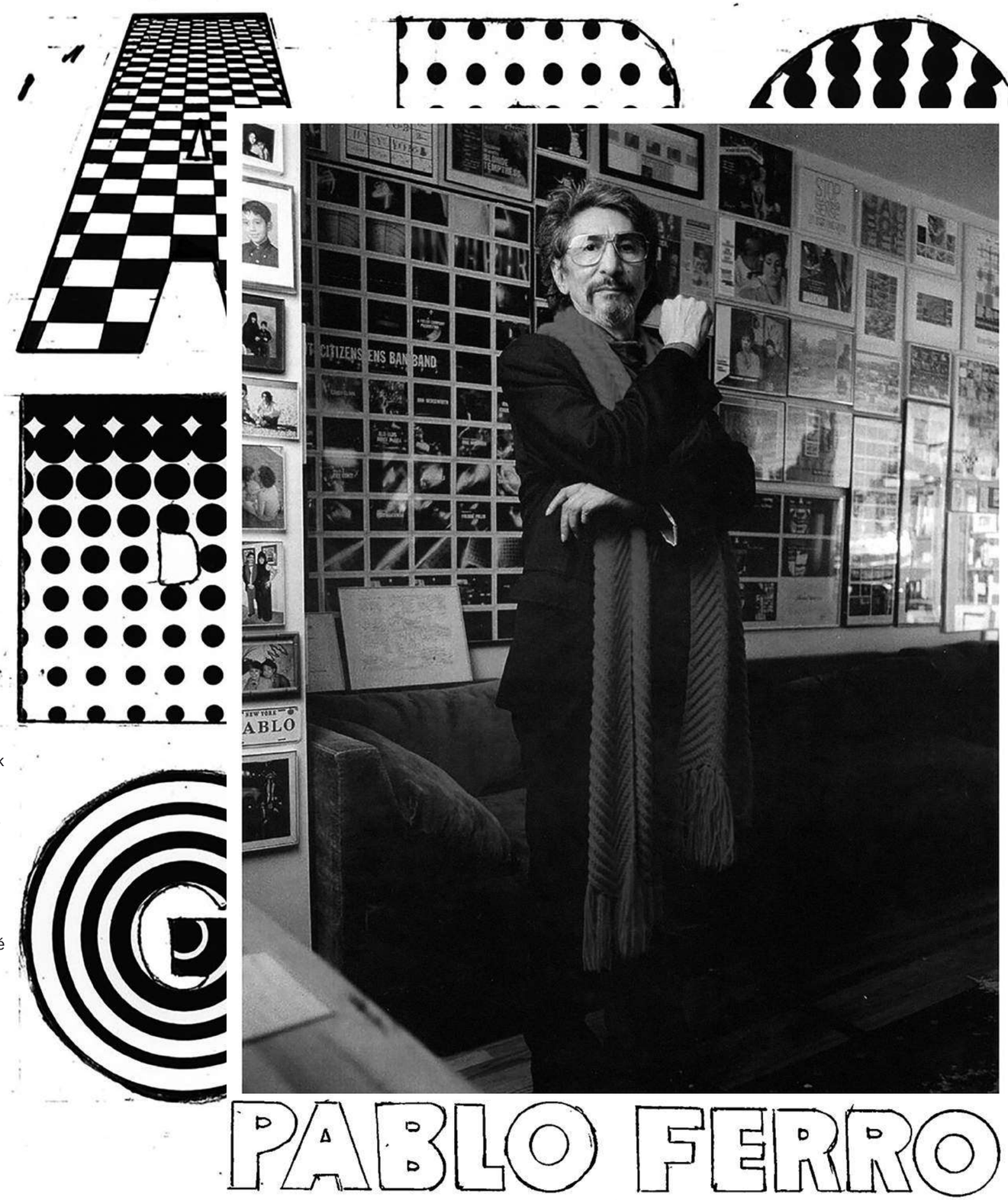
Luciano Castillo

Si le preguntan a un cinéfilo, incluso al más recalcitrante, por los nombres de los más famosos diseñadores de créditos, de inmediato citará a Saul Bass (1920-1996), quien derrochó su talento en tantos títulos memorables como The Man with the Golden Arm (1955), de Otto Preminger, y, sobre todo, varios clásicos de Hitchcock: Vértigo (1959), North by Northwest (1959) y Psicosis (1960). A la memoria de otros acudirán los ingeniosos créditos concebidos por Maurice Binder (1918-1991) para La pantera rosa o la serie de James Bond. Pero ninguno –y me atrevo a ser absoluto– mencionará al cubano Pablo Ferro, quien debutó en esa especialidad por la puerta grande al diseñar para Stanley Kubrick en 1964 los de Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, comedia negrísima más conocida como Dr. Strangelove.[1] Bastaron esos dos minutos y treinta y cinco segundos de la secuencia de apertura, que Ferro concibió a partir de planos de aviones sobre los cuales distribuyó con una peculiar caligrafía los nombres del equipo de realización, para que entrara en la historia del séptimo arte.

«Yo nací en el ojo del cocodrilo que es la isla de Cuba, porque Antilla está situada justamente en ese punto geográfico, el 15 de enero de 1935. Soy capricorniano. Antilla era una ciudad muy próspera de la provincia de Oriente[2] donde en los años cincuenta un grupo de entusiastas llegó a fundar una compañía productora: la Nipe-Films. Yo tenía doce años en 1947 cuando mis padres decidieron radicarse en Estados Unidos. A mí me gusta el béisbol –y lo he jugado también– y aquellos eran los tiempos de Jackie Robinson, el primer jugador negro de béisbol de las Grandes Ligas, y de otros famosos jugadores. Claro, en Cuba todos juegan béisbol. Muchos años después, a fines de los noventa, tuve la oportunidad de recrear esta afición al contratarme para diseñar la secuencia inicial de créditos de *For Love of the Game*, dirigida por Sam Raimi.

»Nunca fui a visitar La Habana, solo lo hice para tomar el avión que me llevó a Estados Unidos junto con mi familia. En Nueva York descubrí el cine a través de la película *Día de fiesta*, de Jacques Tati, a la que le siguieron *Rashomon*, de Kurosawa; *Los olvidados*, de Luis Buñuel y *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica, con su mezcla de fantasía y realidad. Y aquello me fascinó.

»Como desde pequeño tenía tanta facilidad para el dibujo pensé en dedicarme por entero a la animación, pero fue en los comics que di mis primeros pasos y de la revista *Atlas Comics*, que tenía como editor jefe a Stan Lee, luego célebre por fundar Marvel, pasé a trabajar en comerciales para la televisión en un estudio que los producía en blanco y negro».



Con su perenne e interminable bufanda roja, entrevisto a Pablo Ferro en su casa de Los Ángeles, rodeado de bocetos de los créditos que ha diseñado y de carteles de algunas de las más famosas películas en las cuales trabajó en un solo año, el muy fructífero 1997: L.A. Confidential, El indomable Will Hunting (The Good Will Hunting), *Mejor…* imposible (As Good as It Gets) y Hombres de negro (Men in Black). En su filmografía, próxima al centenar de títulos, aparecen nombres tan prestigiosos como Norman Jewison (The Thomas Crown Affair), Peter Yates (Bullitt), John Schlesinger (Midnight Cowboy), William Friedkin (The Night They Raided *Minsky's*), Richared Fleischer (Amityville 3-D: The Demon), Tim Burton (Beetlejuice), John Carpenter (Prince of Darkness), Sam Raimi (Darkman) y Gus Van Sant (To Die For).

Particular espacio ocupa su estrecha colaboración, desde Handle with Care (1977) a The Manchurian Candidate (2004), con Jonathan Demme, quien luego de trabajar con él en ocho películas calificó a Ferro como «el mejor diseñador de títulos de créditos en Estados Unidos hoy». Otro notorio creador que tampoco pudo prescindir de él fue Hal Ashby (1929-1988), a partir de que rodara Harold and Maude (1971), en un vínculo creativo que se extendería a cuatro cintas, entre estas Desde el jardín (Being There, 1979). En octubre de 1998, en la sede del Directors Guild of America en Nueva York, Pablo Ferro recibió un galardón especial por su brillante trayectoria presentado por Michael Cimino, para quien diseñó los créditos de The Sunchaser (1996). Un conjunto de importantes figuras con las que trabajó ofrecieron sus testimonios para el documental Pablo, que le dedicara Richard Goldgewicht en 2012: Anjelica Huston, George Segal, Beau Bridges, Richard Benjamin, Jon Voight, Robert Downey Sr., Norman Jewison, Jonathan Demme y Haskell Wexler, así como el crítico Leonard Maltin.

Desde que comenzó a realizar comerciales televisivos, Pablo Ferro no tardó en sobresalir por su despliegue imaginativo y su estilo muy personal. Destacan en sus creaciones –verdaderas obras maestras en su categoría– elementos gráficos como la tipografía, el empleo del dibujo animado y un ritmo muy dinámico en la edición, tan diferentes a los convencionales que proliferaban entonces en la pequeña pantalla. Los comerciales que concibiera Ferro, algunos muy atrevidos y con gran sentido del humor, causaron sensación, por lo que devino un precursor en este medio.

«Al cabo del tiempo ya trabajaba y estaba haciendo dinero. Algunos fines de semana viajaba de Nueva York a La Habana de vacaciones. Cuando uno va a Cuba se da cuenta del aroma, es un lugar que tiene un aroma único. Aún conservo mi certificado de nacimiento en Antilla, en la calle Martí.

»Lo primero de mi carrera cinematográfica fue *Dr. Strangelove*, pero para entonces yo estaba en la cima de mi etapa dentro del cine publicitario. Uno tiene que empezar todo poquito a poco, pero en mi caso tuve el privilegio de comenzar por arriba. Muchos dicen que Stanley Kubrick era muy difícil por su carácter, pero yo pienso que era un fenómeno. Era un placer trabajar con él».

Uno advierte en su impresionante trayectoria el uso de la tipografía, que tanto impresionó a Kubrick. Su tráiler para *Dr. Strangelove* está considerado una ruptura con los que se realizaban rutinariamente por esa fecha, y representó una auténtica revolución como lo fuera en su momento el de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Efectivamente, yo trabajaba mucho en comerciales para la televisión, por los que obtuve muchos premios Clio. Él había visto varios de mis trabajos, que le gustaron, y tuve la satisfacción de que me llamara para colaborar con él en la realización de los créditos. Confieso que yo no sabía quién era, pero cuando lo vi y me di cuenta enseguida de su calidad como persona que lo daba todo, acepté. En Londres me asignó un automóvil para que en cuanto me llamara estuviera disponible para ir a verlo. Cuando le presenté mi idea para los créditos en la secuencia de apertura de la película, él traía la música y quedó perfectamente ajustada. Nunca antes había creado algo así, de forma tan simple. Como acostumbraba a trabajar las letras alargadas por un gusto personal, las uní a las imágenes de los aviones y el resultado le gustó muchísimo. También trabajé en la concepción del tráiler de Dr. Strangelove, algo que nunca había hecho antes.

Stanley quedó muy satisfecho con mis diseños para los créditos de Doctor Strangelove y cuando filmó La naranja mecánica volvió a solicitar que trabajara con él, pero esta vez solo en la realización del tráiler al ritmo acelerado de una versión de Guillermo Tell. Debo decir que la tipografía de los créditos, aunque se parece a las que yo diseñaba, no es mía. No sé qué ha ocurrido, pero ahora a todo el mundo le gustan mis letras, y tratan de imitarme.

¿Generalmente cuando concebía los títulos de crédito realizaba el tráiler o no siempre?

No. Unas veces me contrataban solo para los créditos, otras para los tráileres, aun- que existieron otras en que era responsable de todo, como por ejemplo con Kubrick, a quien le gustaba que me encargara de todo. He realizado tantos tráileres que no recuerdo la cantidad. En algunas ocasiones, creo que en una decena de películas, ocurrió que me contrataban como consultante visual y terminaba por diseñar los créditos y asumir el tráiler. También diseñé algunos carteles.

Ferro es un apellido muy raro, poco frecuente en Cuba, ¿su origen es español?

Sí, mi abuelo viajó desde España a Cuba y se quedó allí. Era carpintero y muchas ca- sas de madera en Antilla fueron construidas por él. Lo recuerdo como alguien que era muy bajito, muy trabajador e inteligente, trabajando en la construcción de casas. Luego el dinero lo invirtió en comprar las tierras de una finca. Daba gusto verlo trabajar. Una frase que me dijo una vez: «Si te mueves de un lugar a otro, nunca te va a pasar nada», la adopté como un principio que apliqué a mi trabajo, siempre moviéndome de un medio a otro, sin detenerme nunca. Y por supues- to, eso lo aplico todo el tiempo: en todas las películas para las cuales he diseñado los créditos, siempre están en movimiento.

En una ocasión un productor que pretendió cambiarme el nombre por Paul Ferro, me preguntó: «¿Pablo es Paul?» y le respondí: «No: Pablo es Pablo y Paul es Paul». A diferencia de otros artistas a quienes obligaban a cambiar sus nombres latinos, me negué. Yo soy quien soy.

Todos los niños dibujan más o menos hasta los diez años, pero yo continué. Aunque nunca estudié, siempre he dibujado. Con un dinero que gané al principio de mi carrera compré una cámara de 16 mm Bell and Howell para aprender animación, y compré además un libro de Preston Blair sobre esa técnica, con el que aprendí mucho. Con varios amigos rodé algunos cortos animados en nuestro muy pequeño y modesto estudio.

¿Cómo fue su relación con Saul Bass?

Era una persona muy buena y en el trabajo era fantástico. Todo lo que diseñaba era fenomenal. Yo estaba en Inglaterra, y coincidió que él también estaba trabajando en una película en los estudios Pinewood y me dije: «Tengo que ir allá, porque quiero conocerlo». Fui a verlo, me le presenté y al decirle: «Soy Pablo Ferro», respondió: «Yo lo sé». Y es que conocía y respetaba mi trabajo.

En el caso de *The Thomas Crown Affair*, en la que desde los créditos se escucha la música compuesta por Michel Legrand, ¿usted trabajó sobre ella?

No, no acostumbro a trabajar así. En mi mente, después de escucharla, conservo el ritmo y diseño y corto los créditos sin música. Más tarde es que se le incorpora. Y ese sistema me ha funcionado todo el tiempo desde Dr. Strangelove, porque cuando Stanley trajo la música grabada y la pusimos a mis diseños funcionó perfectamente. No era necesario cambiar absolutamente nada. Sé calcular de qué tiempo dispongo y a partir de esa medición realizo mis diseños.

¿Y antes de diseñar los créditos usted ve la película?

Sí, me gusta mucho comenzar por verla para conocer su sentido del ritmo. En Casada con la mafia[3] diseñé el angelito pertrechado con una ametralladora que se utilizó en la campaña publicitaria.

¿Cuántas versiones realiza para cada película con el fin de que el director decida?

Para concebir los diseños a veces uno realiza varias versiones, pero en Bullitt, por citar un ejemplo, la idea original para los créditos fue la que se utilizó. Fue la primera versión. Se me ocurrió coger una fotografía en blanco y negro, recorté la palabra Bullitt, y todo funcionó a la perfección. La cámara se acercaba al ojo en la fotografía y Peter Yates, el director, me dijo: «Me encanta. ¡Hazlo así!».

De los directores con los que trabajó, ¿cuál fue el más difícil, el más complicado?

Debo decir que nunca tuve una experiencia negativa con ninguno de los realizadores con los que trabajé. Cuando fui contratado para La naranja mecánica le pregunté a Stanley: «¿Tienes alguna parte de la película o una idea que quieres que yo utilice?». Me miró y respondió: «¿Por qué me preguntas a mí? Esa es tu decisión. Haz lo que quieras». Y es que desde que trabajamos juntos por primera vez él confió mucho en mi trabajo, y eso es algo muy importante en el vínculo que establece uno con el director. En Dr. Strangelove, por ejemplo, realicé el tráiler y se lo enseñé solo cuando estaba terminado. Recuerdo que me dijo: «¡Es mejor que la película!». Y es que un tráiler es como una versión pequeña de la película y tiene que ser capaz de transmitir en muy poco tiempo su ritmo y su argumento.

¿Por qué en su filmografía aparecen películas en las que trabajó y no fue acreditado?

No recuerdo las razones, pero eso es frecuente que suceda en muchas producciones. Algo que yo exigí desde el principio es un crédito independiente, como el de otras especialidades que intervienen en el proceso de realización. Sobre todo lo solicito cuando lo hago todo, como por ejemplo en To Die For, dirigida por Gus Van Sant, en la que mi hijo Allen y yo nos encargamos de todo. Y los productores no querían poner mi nombre, y entonces les dije: «Si antes de las seis de la tarde no tengo una respuesta positiva, solo trabajo hasta este fin de semana. Adiós». Y antes de esa hora me llamaron para decirme: «OK. Tú tienes tu propio crédito».

De las tantas películas importantes en que ha intervenido, ¿cuáles son las que más le gustan a usted?

Todas. Aunque siempre me gustan los trabajos nuevos, emprendo uno y la mayoría de las veces me gusta más que los otros que he realizado. Luego diseño otro y termina por gustarme más que el anterior y así sucesivamente. Siempre trato de tener una idea que exprese cosas en la pantalla: intento contar una historia a través de los créditos.

¿Qué recuerda de su experiencia en 1982 en el videoclip de la canción *Beat It*, interpretada por Michael Jackson?

Supervisé la edición. Michael Jackson era alguien fenomenal. Parecía que estaba flotando cuando actuaba. Era muy profesional y quería saberlo todo. Me preguntaba por mi trabajo y yo tenía que explicarle. No participé en la filmación, sino que después enfrentaron el problema de que no sabían cómo editar tanto material y me llamaron. Cuando llegué lo organicé todo, seleccioné los planos y dirigí el proceso de edición. Yo pienso en las posibles soluciones antes de que lleguen los problemas. Me gusta mucho trabajar, me da energía, si no trabajo no me siento bien. A veces tengo que acudir a una píldora para parar y dormir, porque me doy cuenta de que es de madrugada y todavía estoy trabajando. Lo mejor que existe en la vida es trabajar.

¿Le gustaría exhibir sus diseños en una exposición en La Habana? Claro, muchos conocemos las películas, pero sin saber que es usted quien diseñó los créditos, y que es un cubano el nombre que está detrás de tantas importantes.

Por supuesto que me gustaría. En el país donde nací desconocen, por ejemplo, que en Midnight Cowboy, premiada con el Óscar a la mejor película, los créditos fueron diseñados por mí. Inicialmente me contrataron para que montara con los actores la famosa secuencia en la cama, porque yo era muy bueno en eso, pero terminé realizando otros trabajos de asesoramiento en el aspecto visual.

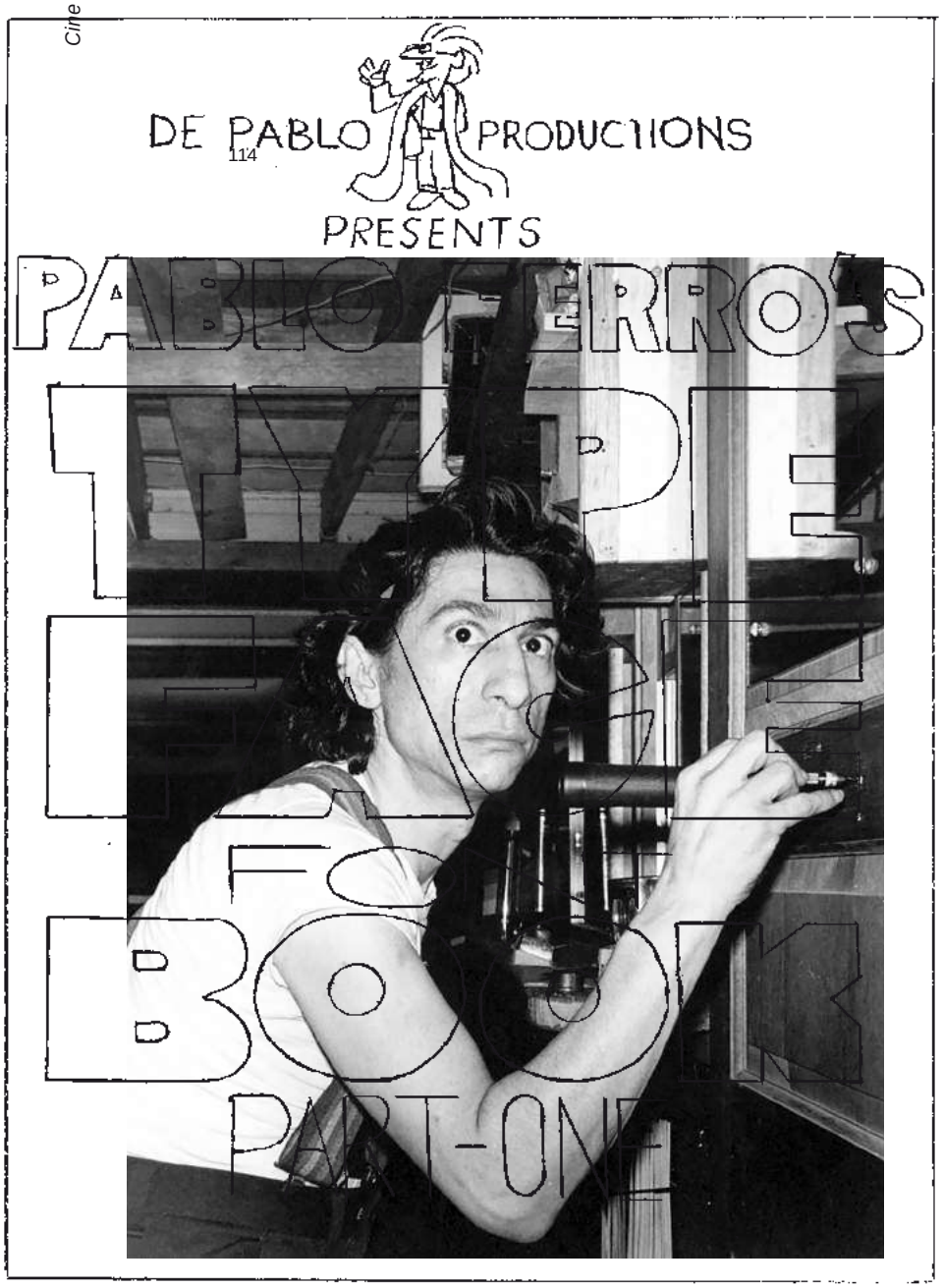
Me despido del octogenario Pablo Ferro con la admiración multiplicada por evocar las imágenes de innumerables películas, con la huella imborrable de este hombre a quien pude descubrir a través de los amigos Alejandra y Fabricio Espasande. Nunca podré agradecerles lo suficiente esta revelación, que ahora comparto con los lectores, del intenso trabajo de un coterráneo tan reputado y que se mantiene aún en activo, en un ámbito tan competitivo como el hollywoodense.

Luciano Castillo (Camagüey, 1955) Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Máster en Cultura Latinoamericana. Director de la Cinemateca de Cuba. Ha publicado, entre otros, los libros: *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*; *Carpentier en el reino de la imagen* y *El cine cubano a contraluz*. Su más reciente obra sistematiza la cronología del cine cubano en varios tomos.

1 Prefiero conservar el título original y no algunos con los que fue estrenado en otros países, como *Dr. Raroamor*, *Dr. Insólito* o el muy «imaginativo» escogido por los distribuidores españoles: ¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú.

2 Pertenece hoy a Holguín.

3 *Married to the Mob.*


DE PABLO PRODUCTIONS
PRESENTS
PABLO FERROS
TYPE
FACE
BOOK
PART-ONE

EXCITING
BEETHOVEN

Philadelphia
Philadelphia
ZARDOZ