

AMOUR FOU

UNA PELÍCULA DE JESSICA HAUSNER

CON BIRTE SCHNÖINK, CHRISTIAN FRIEDEL, STEPHAN GROSSMANN, SANDRA HÜLLER,
HOLGER HANDTKE, BARBARA SCHNITZLER, ALISSA WILMS, PARASCHIVA DRAGUS, PETER JORDAN,
KATHARINA SCHÜTTLER, GUSTAV PETER WÖHLER, MARIE-PAULE VON ROESGEN, MARC BISCHOFF

Estreno 28 de noviembre
2014 - Austria -96 min.



Distribuido en España por:
PACO POCH CINEMA
Passeig Mare de Déu del Coll, 30 Baixos
08023 Barcelona
+34 93 203 30 25
www.pacopoch.cat/cinema
www.pacopoch.cat/amourfou

Prensa:
ANNE PASEK & TERESA PASCUAL
apasek@telefonica.net
+ 34 608 212 861



Sinopsis

En el seno de la gélida aristocracia alemana decimonónica, preocupada al ver en peligro sus privilegios por la influencia de las ideas revolucionarias importadas de Francia, el joven poeta Heinrich decide ponerle fin a su existencia y propone a su prima Marie suicidarse juntos. Ante el escepticismo de Marie, el poeta reitera su propuesta a Henriette, madre de familia que le ha declarado su admiración por su última novela. Henriette se verá tentada de aceptar tras conocer que padece una enfermedad incurable.

¿Conseguirá este treintañero atormentado convencer a una mujer a acompañarle al menos en la muerte? ¿Cuál de ellas?

Una “comedia romántica” inspirada libremente en el suicidio del autor de *La marquesa de O*, Heinrich von Kleist, en 1811.



FICHA ARTÍSTICA

Heinrich: **Christian Friedel**

Henriette: **Birte Schnöink**

Marie: **Sandra Huller**

Vogel: **Stephan Grossmann**

Pfuehl: **Sebastian Hülk**

Adam Müller: **Peter Jordan**

FICHA TÉCNICA

Guion y dirección: **Jessica Hausner**

Fotografía: **Martin Gschlacht**

Diseño de producción: **Katharina Wöppermann**

Diseño de vestuario: **Tanja Hausner**

Productor ejecutivo: **Sarah Nagel, Isabel Wiegand**

Director artístico: **André Fetzer, Ole Nicolaison**

Productores: **Martin Gschlacht, Antonin Svoboda, Bruno Wagner, Bady Minck, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Philippe Bober**

Producción: **Coop99 Filmproduktion, AMOUR FOU Luxemburgo, Essential Filmproduktion**

Con el apoyo de: **Fondo de Cine de Luxemburgo, Österreichisches Filminstitut, Filmfonds Wien, Austria Filmstandort, MBB, Baja Austria**

En cooperación con: **ORF, WDR / Arte**

Año: **2014**

Duración: **96 min.**

País: **Austria**

Distribución: **Paco Poch Cinema**



Foto: Stefan Olah

JESSICA HAUSNER

Nacida en Austria, en 1972, Jessica Hausner estudió dirección en la Academia de Cine de Viena. Ha dirigido y escrito seis películas. En 1995, dirigió su primer corto, *Flora*, con el que obtuvo el Leopardo de Mañana en Locarno. En 1999, se graduó con *Inter-view* y obtuvo mención especial del Jurado de Cinéfondation. Ese mismo año, creó la productora Coop99 junto con Barbara Albert, Antonin Svoboda y Martin Gschlacht. En 2001, presentó *Lovely Rita* en la sección Un certain regard del Festival de cine de Cannes. Y tres años después presentó *Hotel* en el mismo Festival. Después, dirigió *Toast*, en 2006. En 2009, compitió en Venecia (Fipresci) con el largometraje *Lourdes*, y obtuvo el giraldillo de oro a la mejor película en el Festival de Sevilla 2009. Es un claro testimonio de la agudeza de su visión intransigente como directora. Con esta película, su protagonista ganó el Premio a la Mejor Actriz en los premios de Cine Europeo. Su última película, *Amour fou*, ha sido presentada en la sección Un certain regard del Festival de Cannes, 2014, con gran acogida.

FILMOGRAFÍA

- 2014 *Amour Fou*, largometraje
- 2009 *Lourdes*, largometraje
- 2006 *Toast*, cortometraje
- 2004 *Hotel*, largometraje
- 2001 *Lovely Rita*, largometraje
- 1999 *Inter-View*, cortometraje



CHRISTIAN FRIEDEL

(Heinrich)

Nacido en 1979, en Magdeburg, Alemania. Actor de teatro, televisión y cine, conocido por *La cinta blanca* (2009), *Russendisko* (2012), *Ender der Shonzeit* (2012) y *Amour fou* (2014).

FILMOGRAFÍA

- 2014 *Amour fou*
de Jessica Hausner
- 2012 *Ender der Shonzeit*
de Franziska Schlotterer
- 2012 *Russendisko*
de Olivier Ziegenbalg
- 2009 *La cinta blanca*
de Michael Haneke

BIRTE SCHNÖINK

(Henriette)

Nacida en Bremen estudió en la Academia de Arte dramático “Ernst Busch” de Berlín. Comenzó como actriz de teatro, siendo miembro de la compañía Thalia Theatre de Hamburgo desde 2009.

FILMOGRAFÍA

- 2014 *Amour fou*
de Jessica Hausner
- 2012 *Lore*
de Kate Shortland
- 2011 *Die verlorene Zeit (Remembrance)*
de Anna Justice

*Reímos cuando vemos
la grandeza disolverse
en la banalidad*



Foto: Giannina Gava

Jessica Hausner

ENTREVISTA PUBLICADA EN EL DIARIO AUSTRIACO DER STANDARD

Der Standard.: *AMOUR FOU* no era en principio una película sobre el doble suicidio de Heinrich von Kleist y Henriette Vogel. ¿A qué se debe este cambio?

Jessica Hausner: Hace unos diez años, escribí un guion sobre un doble suicidio por amor, pero no estaba satisfecha, me parecía demasiado duro, le faltaba vida. Lo volví a sacar del cajón cinco años más tarde cuando me encontré casualmente con un artículo de prensa dedicada a Kleist y Vogel y descubrí que el escritor había propuesto morir con él a varias personas: a su mejor amigo, a un primo, y, finalmente, a Henriette Vogel. Me pareció grotesco y un poco ridículo. ¿Cómo se puede banalizar con esta idea típicamente romántica del doble suicidio por amor? De pronto había encontrado lo que le faltaba a mi proyecto: la ambivalencia inherente a lo que, convencionalmente, se llama “amor”.

D.S.: ¿Se refiere al doble suicidio como prueba de amor o más bien como expresión de dos egoísmos distintos?

J. H.: Sí, porque el doble suicidio por amor se considera generalmente como algo muy romántico. A mí, lo que me interesaba era traerlo a una realidad más prosaica, dos muertes individuales – la muerte a dos, pero no juntos.

D.S.: Así que no es tanto Heinrich von Kleist como figura histórica sino el doble suicidio lo que le ha interesado y por ello aporta una versión bastante libre de su muerte. ¿Qué límites se ha marcado en esta adaptación?

J.H.: He creado una película que presenta un amor relativo, basado en malentendidos. He de reconocer que mi interés por Kleist se centró en el aspecto aleatorio de la elección



de la persona que tenía que morir con él. Por tanto, es evidente que he tenido que ajustar algunos detalles de su biografía.

D.S.: *¿Como, por ejemplo, el hecho de que Henriette no estuviera condenada por su enfermedad?*

J.H.: Unos médicos retomaron recientemente el informe de la autopsia realizada en 1811 y, analizándolo a la luz de la ciencia moderna, llegaron a la conclusión de que la enfermedad que padecía Henriette no era necesariamente fatal. Pudo ser un quiste o un tumor benigno que no comprometía su pronóstico vital. Mi versión está llena de verdad. Lo que he escrito y rodado no es falso, sólo extrapolado.

D.S.: *Entonces ¿por qué ha escogido plantear en la película que Henriette no estaba condenada por su enfermedad?*

J.H.: Para poner de relieve lo absurdo de la situación, para subrayar el hecho de que el doble suicidio es una reacción en cadena basada en malentendidos.

D.S.: *¿Qué hizo que se interesara en este tema hace más de diez años, cuando era todavía una jovencísima directora de cine?*

J.H.: Personalmente, me resulta paradójico pensar que se pueda morir a dos. Uno se encuentra irremediablemente solo ante la muerte puesto que su esencia es precisamente cortar lazos con los demás. Esta paradoja es la que me interesaba, como a muchas otras personas. Sin embargo, AMOUR FOU no pretende ser

“Cada escena es un cuadro viviente en su conjunto.”

una historia naturalista. Más que centrarse en un caso particular, la película es un ensayo sobre la ambivalencia del sentimiento amoroso: podemos sentirnos muy cerca el uno del otro en un momento determinado y luego darnos cuenta de que ha sido un malentendido; o tener sentimientos por alguien que ya no amamos desde hace mucho tiempo.

D.S.: *Un ensayo, muy en el espíritu de Kleist, que se ha inspirado varias veces en la realidad para obras que sondan las profundidades del alma y la sociedad, como es el caso en La marquesa de O.,*

El Terremoto en Chile y Michael Kohlhaas...

J.H.: Exactamente: En un ensayo, un ejemplo concreto sirve para aportar luz a una situación humana. Del mismo modo, en todas mis películas - especialmente en ésta - no son los hechos en sí lo que me interesa sino las diferentes facetas de un mismo tema - el amor -, en este caso.

D.S.: *Los diálogos muy elaborados de AMOUR FOU rayan en lo absurdo para dar voz a un personaje que aborda a los demás con preguntas del tipo: “¿Quisiera usted morir conmigo?”*

J.H.: Ya que no se trata de un biopic, he buscado deliberadamente una forma de expresión artificial para poner de relieve el carácter ejemplar de la historia. El guion ha hecho muchas idas y venidas entre Geraldine Bajard y yo para pulir los diálogos y darles cada vez más densidad. Por ejemplo, cuando Henriette hipnotizada expresa sus emociones más profundas en un alemán sofisticado que resulta cómico por poco probable que alguien pueda expresarse así bajo hipnosis. Recuerdo una escena de Zelig de Woody Allen cuyo persona-

je principal, también bajo hipnosis, responde “Me gustaría que me quisieran” cuando le preguntan por qué se pone siempre en la piel de otros. Sólo dice la verdad, sin rodeos, como Henriette Vogel que no oculta su miedo a la vida cotidiana.

D.S.: *Se diría que ha estudiado el texto de Kleist con detenimiento para encontrar ese tono particular.*

J.H.: Investigamos minuciosamente correos y diarios de la época. Retomé y transcribí palabra por palabra ciertas frases de Kleist que me gustaban particularmente. Aunque algunas fueron desapareciendo en las sucesivas revisiones del guion, su estilo permanece en la versión final.

D.S.: *Resumiendo, adoptó las convenciones lingüísticas de la época romántica. Un melodrama de este tipo debe interpretarse con el vestuario y en el marco de la época. ¿En qué momento se decidieron los decorados de AMOUR FOU?*

J.H.: El término decorado está aquí perfectamente justificado. Así como mi anterior película tenía como decorado el santuario de



Lourdes, ésta debía tener un decorado histórico Sabía que situar la historia en un contexto de época dotaría automáticamente al film de la ironía inherente a la perspectiva histórica, es decir, la perspectiva crítica que aprecio en el cine. Mi ambición no era dar naturalismo sino más bien realismo, para ello me inspiré en la bellas artes donde es fácil apreciar esta distinción mientras que en el cine siempre aparece de forma más tenue. Estudiamos detalladamente grabados de la época en los cuales inspirarnos para crear los decorados. La película fue filmada en estudio casi enteramente para reforzar deliberadamente esta característica.

D.S.: ¿Cuáles fueron las consecuencias de esta decisión en el rodaje? ¿Los actores tuvieron que repetir muchas veces sus textos? En un primer acercamiento no parece haberles dejado mucho margen a la interpretación salvo en el tono ¿Fue necesario repetir muchas tomas?

J.H.: La mayoría de ellas tuvieron que repetir-se quince o veinte veces, pero únicamente por

“La película es un ensayo sobre la ambivalencia del sentimiento amoroso”

la composición “teatral” del conjunto. Las escenas para mí son como una manifestación del alma en el espacio: los personajes no se muestran por su psicología, existen al igual que una mesa o un diván como elementos tridimensionales. La puesta en escena es una coreografía extraída de un texto; componiendo un cuadro viviente en su conjunto, una imagen animada en la cual cada uno encuentra su lugar. El rodaje se simplifica al trabajar con un storyboard,

cada actor conoce su texto y su papel. Durante el casting de la mayoría de mis películas hago que los aspirantes interpreten varias escenas de manera que antes de empezar con

los actores seleccionados esté casi todo definido. En estas condiciones, el rodaje es tan solo una formalidad.

D.S.: Esto hace que una de las particularidades de esta película sea que los personajes no se distinguen por el virtuosismo de sus interpretaciones sino por su frialdad, funcionan solo a través del lenguaje, como en una obra de Heiner Müller.



J.H.: Sí, los actores reaccionan ante esta exigencia de diferente manera. Algunos se acomodan fácilmente pero otros preferirían darle otro valor a su personaje, pero así es. Sé perfectamente que no es fácil interpretar con las instrucciones claras y tangibles en cuanto al texto, la coreografía y el encuadre.

D.S.: ¿Cómo puede un actor insuflar vida a su personaje en estas condiciones?

J.H.: Es por esto que aprecio mucho a los que se rebelan contra el corsé que les impongo, los que se implican a pesar de todo, puesto que el resultado final si no sería demasiado seco. Cuando un actor me sorprende aportando su propio sello me colma de felicidad.

D.S.: ¿Cuál es la particularidad de *Henriette Vogel* para usted?

J.H.: Disponemos de poca documentación sobre ella: algunas cartas, uno o dos retratos, nada más. Personalmente, la concibo como una mujer que por una u otra razón, se deja convencer por un hombre de suicidarse junto a él, lo cual me lleva a pensar que tiene un carácter relativamente pasivo, que es influen-

ciable, o por lo menos da esta impresión. Las mujeres que me interesan más son aquellas que parecen dóciles pero se manifiestan testarudas y capaces de resistir a lo que se les intenta imponer. Este tipo de mujer parece muy tranquila hasta que descubrimos como aprieta los puños en sus bolsillos. *Henriette Vogel* probablemente fue una mujer así.

D.S.: Dejando de lado el dramatismo del tema, *AMOUR FOU* es quizás el film más divertido que haya rodado. ¿Ve posible algún día realizar una verdadera comedia?

J.H.: Hum... ¿Qué es, de hecho, una comedia? Lo que me gusta es... reírme de lo que he aprendido. Reímos cuando finalmente hemos entendido alguna cosa.

D.S.: ¿Una risa clarificadora?

J.H.: Reímos porque hemos comprendido al fin que somos una mota de polvo en el universo cuando vemos la grandeza disolverse en la banalidad.

C.P.: Una mota de polvo que ríe.

J.H.: Sí, en cierto modo eso es. ■

Los temas de la película según:

Dra. Uta Motschmann, Berlín, Historiadora de literatura

Dra. Adelheid Müller, Berlín, Historiadora de las ciencias y de la literatura

EL AMOR

El amor no comenzó a jugar un papel como elixir y requisito esencial en la unión entre hombre y mujer hasta el siglo XVIII. Anteriormente, las consideraciones económicas eran las que predominaban para la única unión legal existente: el matrimonio.

En 1761, *Julia o la nueva Eloísa*, novela de Jean-Jacques Rousseau, volvió a cuestionar el estatus de normalidad que el matrimonio de conveniencia disfrutaba desde hacía siglos. Desde entonces, la idea de que la unión de un hombre y una mujer debe estar basada en el amor se fue afianzando hasta convertirse en el ideal romántico por excelencia, explícito en la novela *Lucinda* de Friedrich Schlegel. En cuanto a la pasión y la protección que ofrece el hogar conyugal ya no son incompatibles, la sensualidad, el abandono salvaje al ser amado, el gusto por lo fantástico y maravilloso sustituyen gradualmente el pragmatismo en el matrimonio.

No obstante, la supremacía de las emociones se ve como algo peligroso ya que la falta de armonía entre los cónyuges puede ser fuente de un profundo sufrimiento. El amor romántico puede entenderse como un ideal utópico que resiste mal el paso del tiempo.

Los esfuerzos para superar la banalidad de la vida cotidiana y conservar el carácter exaltado de una relación están irremediablemente confrontados al fracaso, con el consecuente abatimiento y tristeza que pueden durar toda la vida.

EL SUICIDIO

Desde una perspectiva histórica, San Agustín definió el suicidio como pecado en el siglo VI. A partir de entonces, los suicidas no eran enterrados en tierra consagrada y sólo tenían derecho a la *sepultura asini*, es decir, “la sepultura de los burros”, ya mencionados por el profeta Jeremías en el Antiguo Testamento. Esta tradición católica, seguida también por los protestantes, permanecería en vigor hasta principios del siglo XIX.

Aunque el Werther de Goethe se dio la muerte, la ola de suicidios vinculados con el éxito de la obra no se produjo hasta mucho más tarde, de manera que el suicidio - y más aún el doble suicidio - eran todavía motivo de escándalo.

Sin embargo, Werther es el responsable del lugar que ocupa el suicidio en el imaginario romántico: una opción considerada no tanto como la solución a una situación desesperada sino como una especie de martirio secular para acceder al consuelo en el más allá.

Se reunían así todas las condiciones para que el suicidio y el doble suicidio se pusieran de moda. Nótese, sin embargo, que el suicidio presente en la literatura anterior al romanticismo (*Tristán e Isolda*, *Romeo y Julieta*) son el resultado de un amor hecho imposible por las convenciones sociales, con reacciones apasionadas cuyo origen en parte proviene de malentendidos.

LA MUERTE

AMOUR FOU termina con la muerte instantánea de los protagonistas causada por un arma de fuego. Esta muerte “biológica” viene sin embargo precedida por la agonía lenta de sus emociones sofocadas por lo cotidiano. El estilo de vida burgués que vemos en la película lleva a una carencia emocional que contradice al concepto de pasión inherente al ideal romántico. La liberación de las vicisitudes materiales de la vida sólo parece posible para Kleist y Henriette en un mundo mejor al que se accede a través de la muerte.

Hay que tener en cuenta que la muerte estaba mucho más presente entonces que ahora: La mortalidad infantil seguía siendo muy alta, la gente moría en casa. La muerte golpeaba pronto, incluso en las clases privilegiadas (se sabe que la reina Luisa de Prusia murió a la edad de treinta y cuatro años). Las guerras frecuentes producían bajas entre militares y civiles a lo que se añadían epidemias, pobreza o la falta de atención médica. Los jóvenes conocían la guerra, muchos habían participado en ella. En general, la vida humana valía menos que en el mundo occidental actual y la esperanza de vida era mucho más reducida. Para el hombre del siglo XIX, que creía en Dios y en la resurrección, la muerte no era un final, solo un pasaje al más allá.

KLEIST & HENRIETTE

Aunque exaltado y probablemente bipolar, Kleist no se suicida precipitadamente, planea racionalmente su muerte. Todos los proyectos que había diseñado habían fracasado, por lo que la muerte debía resultarle como una liberación, la única solución posible a un futuro sin salida. Kleist, sin embargo, no se deja catalogar fácilmente y de hecho no podemos decir que fue un poeta romántico. Sus novelas, dramas y proyectos periodísticos son de otra naturaleza y el romanticismo alemán parece mejor representado por autores como Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano y Achim von Arnim.

En cambio, Henriette corresponde perfectamente al prototipo de esposa burguesa de principios del siglo XIX. Paralelamente a este arquetipo, existía entre la nobleza y la burguesía, judías principalmente, mujeres mucho más emancipadas que frecuentaban salones en Berlín, pedían el divorcio o se marchaban a vivir con su amante, abandonando hijos y vida bien ordenada. Algunas conseguían ganarse la vida como artistas o escritoras.

A diferencia de estas mujeres emancipadas, Henriette asume su papel de esposa discreta, que apenas participa en las conversaciones de sus invitados. Sólo empieza a cuestionarse y a pensar en la muerte cuando enferma.

