

LA ZONA DE INTERÉS

wanda **visión**

elastica films



LA ZONA DE INTERÉS

UNA PELÍCULA DE **JONATHAN GLAZER** EN CINES **19 DE ENERO 2024**

A24, FILM4 - ACCESS presentado en colaboración con EL INSTITUTO DE CINE POLACO una producción de JW FILMS - EXTREME EMOTIONS presentado en colaboración con MARTIN AMIS
CHRISTIAN FRIEDEL SANDRA HOLLER

escritor de guion FRANZ RODENKIRCHEN director de arte EUGÈNE STRANGE MICHAŁ SŁIWKIEWICZ una producción de MARC A. WILSON supervisor de montaje RICHARD LLOYD
supervisor de efectos visuales GUILLAUME MÉNARD editor de música MAŁGORZATA KARPIUK coproductor SIMONE BAR ALDANORA MONTAG MAGDALENA SZWARCBART editor de sonido JOHNNIE BURN artista de efectos MICA LEVI
director PAUL WATTS artista de producción CHRIS ODDY artista de ŁUKASZ ŻAL artista de BARTEK RAINSKI BUGS HARTLEY artista de RENO ANTONIADES LEN BŁAWATNIK DANNY COHEN TESSA ROSS
artista de OLLIE MADDEN DANIEL BATTSEK DAVID KIMBANGI artista de JAMES WILSON EWA PUSZCZYŃSKA artista de JONATHAN GLAZER

© 2024 Wanda Vision Films Limited, Warner Bros. Entertainment Inc., Amazon Studios LLC, 2024 Film Ltd. and Warner Bros. Television Corporation 2024

SINOPSIS

Rudolf Höss, el comandante de Auschwitz, y su esposa Hedwig, se esfuerzan en construir una vida idílica para su familia en una casa con un enorme jardín pegada al campo de concentración.

ACERCA DE LA PELÍCULA

Una de las víctimas periféricas de la atrocidad puede ser el idioma cuando se distorsiona, se despoja y reconstituye mediante eufemismos esterilizados y fríos. Aunque menos tristemente célebre que “la solución final”, la expresión “zona de interés” – *interessengebiet* en alemán –, utilizada por las SS durante el régimen nazi para referirse a la zona de cuarenta kilómetros cuadrados que rodeaba el complejo del campo de concentración de Auschwitz, a las afueras de Oświęcim, en Polonia, nos habla con la misma inquietante y precisa intención de manipulación.

En 2014, Martin Amis usó la frase para el título de una sombría novela picaresca en la que el punto de vista entre colaboradores, perpetradores y presos se intercambia; en el libro, uno de los personajes describe la “zona” como algo parecido a un espejo que revela la verdadera identidad de cada uno. Durante una larga gestación cinematográfica, Jonathan Glazer se interesa más por la represión que por el reflejo. La zona de interés es una película acerca de personajes que rehúsan obstinadamente verse a sí mismos; el reconocimiento y la identificación podría llevarles a la locura.

Jonathan Glazer es uno de los formalistas más rigurosos del cine contemporáneo, y alejándose de la perspectiva de Martin Amis, mantiene el interés en la parte civil dentro de la división de Auschwitz, sumergiendo al espectador en la soleada y cuidada negación de la próspera y trepadora familia Höss, cuyo patriarca, Rudolf (Christian Friedel), es el comandante del campo. La cómoda vida generosamente subvencionada de los Höss en una estupenda casa de dos pisos rodeada de un jardín yuxtapone una bucólica fantasía a la horripilante realidad en que se apoya.

Hedwig (Sandra Hüller), la esposa de Rudolf, le enseña a su madre - que ha venido de visita - el espléndido jardín y el huerto, y le explica que va a plantar yedra para tapar la horrible tapia que la separa del otro lado. “Los judíos están al otro lado del muro”, añade. Una verdad basada en la negación más monstruosa. En ese edén artificial, los Höss se esfuerzan en llevar una vida normal mientras las nubes de humo de muerte se elevan por encima del campo. Nubes que el escritor Ellie Wiesel describió como “coronas de humo debajo de un cielo azul en silencio”.

Teniendo en cuenta la facilidad con que Jonathan Glazer plasma crudas y aterradoras imágenes – el ejemplo más reciente es el cortometraje *The Fall*, en el que una turba sin cara persigue a un hombre en un bosque –, sería de esperar que el cineasta hubiera sobrepasado ciertos límites con este material. Y así es, pero no como podía esperarse. La representación de una atrocidad histórica es un tema complejo al que se han enfrentado numerosos directores, desde Resnais pasando por Spielberg hasta Tarantino. Glazer se atreve a invertir el proceso. A partir de una meticulosa documentación histórica y remodelando la novela de Amis, construye un auténtico hito en la historia de las películas en torno al Holocausto para que el horror se palpe en la ambientación sin trivializar la severidad ni diluir el poder de inquietar. En la singular cinta de ciencia-ficción de 2013 titulada *Under the Skin*, Glazer buscaba una mirada alienígena, despiadada e inocente a la vez. La zona de interés consigue algo similar mediante la tranquilidad de las imágenes. Puede parecer paradójico, pero la absoluta calma y los tranquilos movimientos de la cámara bajo una luz natural son testigos de lo extremo que llega a ser el guion. En una escena al poco de arrancar la película vemos a Rudolf con los ojos vendados pero su ceguera momentánea deja entrever su profunda negación.

Más tarde, mientras el patriarca cierra con llave las numerosas puertas de su casa (un proceso cuidadosamente descrito mediante un montaje al bistorí), se mezcla una sensación de cómoda domesticidad con un aire de paranoia.

La compartimentación, como principio arquitectónico o psíquico, es el hilo conductor en la zona de Glazer, que crea el laberíntico hogar de los Höss en Polonia con toda suerte de detalles. El espléndido diseño de producción se debe a Chris Oddy, cuyo equipo tardó cuatro meses en plantar, cuidar y ver crecer las plantas del jardín antes del rodaje. La composición casi estructuralista de la adaptación de Jonathan Glazer depende de un ritmo preciso marcado por las numerosas y engañosas repeticiones, tan minimalistas como rítmicas, conseguidas gracias al uso de hasta diez cámaras fijas manejadas por control remoto por cinco ayudantes de cámara, para rodar simultáneamente escenas en diferentes espacios de la casa. El efecto de dicha técnica es subliminal e insólito; crea un recuerdo de la realidad íntima a la vez que distante – un poco como los reality shows tipo Gran Hermano –, que pone a prueba la tensión entre el control y la espontaneidad. Al no estar rodeados por el equipo técnico y con las cámaras incluidas en el diseño de producción, los actores podían moverse con total libertad dentro de un sistema construido previamente con suma meticulosidad, mientras el cineasta seguía el desarrollo de la escena a través de múltiples monitores al otro lado de la pared.

“Su mayor fuerza reside en convertir la teoría en práctica”, opina un colega nazi en un momento de la historia, un cumplido profesional que también es (aunque nadie se dé cuenta) la condena más inhumana e insidiosa imaginable. La idea del genocidio como una especie de caso límite dentro del pensamiento institucional – una infraestructura cuyas consideraciones y complicaciones prácticas descarta cualquier contemplación de su objetivo, una práctica llevada a cabo con obstinación en el nombre de la teoría – ya se examinó desde diversos ángulos, pero la película de Glazer la observa de frente y la mira desde un juego de anteojeras cuidadosamente dispuesto que llega a molestar a la comodidad de la historia visitada a posteriori. Uno al lado del otro mientras contemplan el río que discurre detrás de su hogar – escenario de numerosas excursiones familiares –, Rudolf y Hedwig podrían encarnar a cualquier pareja hablando del futuro. Cuando él le anuncia que van a trasladarle a la Comandancia de Inspectores de los campos, situada a las afueras de Berlín, la obstinada reticencia de Hedwig en abandonar el nido que ha construido es de lo más honrada.

Podemos reconocer e incluso identificarnos con que los Höss están convencidos de que forman parte de algo mucho más grande que ellos mismos. Mantener la mirada en el premio (sea cual sea) significa no desviarse, incluso – o sobre todo – cuando los daños colaterales de nuestras aspiraciones están ahí mismo. A pesar de todas las secuencias en lugares cerrados, de las puertas cerrándose, La zona de interés no deja de ser una película radicalmente abierta que se niega a cerrar la puerta de la Historia; seguirá siendo peligrosa y nunca se cerrará.



UNA ENTREVISTA CON JONATHAN GLAZER**¿Puede decirnos qué le llevó a La zona de interés?**

No hago muchas películas. Y cuando por fin hago una, tiendo a dedicarme cuerpo y alma al proyecto hasta acabarlo. Ningún proyecto se solapa. Cuando acabé mi último largometraje (*Under the Skin*), apareció este tema. Supongo que siempre supe que tocaría este tema en algún momento de mi vida. Pero no había pensado en las posibilidades hasta leer el libro. En realidad, todo empezó cuando leí un artículo acerca de la novela. Había algo en el punto de vista descrito que me llamó la atención. Fue cuando llamé a Jim Wilson (el productor) y le pedí que la leyera; también la leí.

Me enganchó la perspectiva del comandante del campo, Paul Doll, un auténtico motor y un personaje de lo más barroco. El enfoque adoptado por Martin Amis era extraordinario, fascinante, y muy peligroso. Para mí estaba claro que el escritor había basado el personaje de Paul Doll en Rudolf Höss, el verdadero comandante de Auschwitz. Fue entonces cuando empecé a documentarme sobre Rudolf Höss, su mujer Hedwig, cómo era su vida en Auschwitz, su casa en la esquina del campo. Tenían una casa espaciosa y un jardín enorme, y solo un muro les esperaba del campo. En cierto modo, todo empezó con ese muro. La compartimentación de su vida, el horror que estaba al otro lado. Fue el punto de partida y todo creció a partir de eso.

La compartimentación es uno de los temas principales de la película, y también tiene mucho que ver con la forma en que la rodó, con cámaras en cada habitación.

Reconozco que no es habitual rodar así una película, pero era la única forma en que podía hacerlo. Quería entender la distancia: hasta qué punto debía alejarme de los personajes. Creo que necesitaba una distancia crítica. No es que me asustara tocar el tema, más bien quería enfocarlo como un médico forense. Casi de modo antropológico. No podía imaginar una conversación con el director de fotografía sobre la iluminación o si la luz no favorecía el cabello de la actriz. O incluso hablar de si era el objetivo idóneo. No quería añadir glamur, y de eso va el cine; es demasiado fácil apropiarse de ese idioma. Hay que esforzarse mucho para no hacerlo y por eso se me ocurrió que debía limitarme a observar. A partir de ese momento, la trama empezó a perder interés para mí. No quería que fuera una historia con el Holocausto de telón de fondo. Se ha escrito mucho acerca del tema; basta con abrir un libro y en esa página ya hay una película. Pero no quería hacer eso. Empecé a escarbar más y más, y no supe lo que iba a filmar hasta comprender cómo lo filmaría.

La película muestra muy poco; más bien evoca a través de la ausencia, o mediante el sonido, como una especie de genocidio ambiental.

Quería rodar el contraste entre alguien que bebe una taza de café en la cocina mientras alguien es asesinado al otro lado de la pared; la coexistencia de dos extremos. Eso sería el ambiente y lo que el público experimentaría. Pensé que esas personas vivieron en la casa y cometieron esos crímenes durante cuatro años; me pregunté si no debíamos ir allí, hacerles una visita.

Debió documentarse muy a fondo.

Me documenté durante dos años antes de escribir una sola línea. Contactamos con investigadores del Museo y Memorial Auschwitz-Birkenau y les pedimos que revisaran "los cuadernos negros", miles de testimonios de víctimas y supervivientes. Buscaba cualquier cosa que tuviera que ver con Rudolf Höss, su mujer y sus hijos. Al cabo de unos meses empezaron a mandarnos cosas, a veces solo eran detalles, otras eran publicaciones.

Testimonios del jardinero y de algunos de los criados. El jardinero sobrevivió a la guerra y contó cómo Hedwig se enfureció al enterarse de que trasladaban a Rudolf. Le dijo que tendrían que sacarla a rastras de Auschwitz. Entonces supe dónde quería que transcurriese la historia. La amenaza de traslado hace que se dé cuenta de que puede perder todo lo que le ha costado tanto trabajo.

Es un drama familiar en torno a un hombre y su mujer. Son felices. Tienen cinco hijos y una casa preciosa; a ella se le da muy bien el jardín, disfruta viviendo en plena naturaleza. Él tiene un puesto muy importante y hace bien su trabajo. Es la asociación perfecta. De pronto, su empresa quiere trasladarle a otra ciudad. Ella no puede creerlo, no quiere seguirle, se produce una fisura en la pareja. Él se va e intentan llevarlo lo mejor posible. No se rinden. Hay un final feliz; él consigue regresar y hacer el trabajo que realmente le gusta y estar con su familia. Por cierto, olvidaba mencionar que él es el comandante nazi de Auschwitz. De ahí esa sensación de genocidio ambiental y también la idea de que la historia trata de todos nosotros; nos vemos reflejados, o al menos lo intentamos. Lo que más asusta, supongo, es pensar que podríamos ser ellos. Son seres humanos. La película está plagada de pequeños detalles domésticos, y aunque siempre somos conscientes del lugar y de la época, también hay observaciones específicas (y universales) acerca de la clase social, el matrimonio, la paternidad, la relación con el trabajo, y todo en el contexto más amplio de una negación voluntaria. Se percibe la locura.

La tranquilidad de las escenas es para sacar de sus casillas a cualquiera. La mirada de la película es muy precisa, incluso diría que no juzga.

Efectivamente. Pero también necesitaba un equilibrio, algo de luz. Recuerdo que en uno de los muchos viajes a Polonia pensé que no podría hacer esta película si todo era oscuridad. Entonces conocí a una mujer, tenía 92 años, y vivió aquello, era una partisana. Tenía 12 años en la época y pertenecía a la Resistencia. Los niños se colaban en el campo. Me contó que los niños llevaban comida a los presos siempre que era posible. No me lo contó con orgullo, para ella era lo más natural a su edad y en esas circunstancias.

Me llevó a pensar en mis hijos y en lo que ven por la ventana: un ambiente normal y saludable. Ella miraba por la ventana y veía cómo conducían a gente a la muerte, vivía a un par de kilómetros del campo. Su historia se quedó grabada en mi mente, era algo sagrado, no en el sentido religioso, sagrado por el hecho de haber sido. Ella estaba en el punto opuesto a los Höss, ella era la luz. Supe que podía hacer la película. Está representada mediante imágenes térmicas, encuentra la música, recoge manzanas y peras para dejarlas allí. Es de suma importancia para la película, pero no es un personaje en sí. Más bien es energía.

La película contiene unas cuantas decisiones extrañas, pero muy controladas. Acaba de mencionar las imágenes térmicas, pero también está el prólogo y la coda, con una pantalla negra, a excepción del título al principio que desaparece lentamente en la oscuridad. Y el corte totalmente inesperado entre ficción y documental...

Todo tiene que ver con mantener una visión del siglo XXI. No quería que la película estuviese enmarcada en otro periodo histórico para que acabara en un museo. Ya sabe, "ocurrió entonces".

Estamos ante uno de los peores momentos de la historia de la humanidad, pero decimos "ocurrió antes, no somos nosotros, estamos a salvo de esto, fue hace ochenta años, no tiene nada que ver con nosotros". Pero está claro que sí tiene que ver con nosotros y, la verdad, puede que siempre tenga que ver. Quise enfocarla con una mirada moderna. También tuvimos en cuenta la frescura de todo. La casa había sido construida unos pocos años antes de que los Höss se mudaran. Debía parecer nueva, al igual que Auschwitz. Los árboles que ahora miden veinte metros, eran pequeños entonces. Todo relucía, y la cámara lo muestra.

Todo es muy nítido, preciso y, de algún modo, parece carecer de autor, como si no perteneciera a nadie. Las imágenes térmicas nacieron de la misma idea, trabajar sin iluminación. No hay un solo foco en toda la película, únicamente luz natural, o la bombilla que se ha encendido para que la familia vea. En 1943, como ahora, no se ve nada en un campo de noche, y la herramienta moderna es la cámara térmica. Se trataba de ser consistente, de no utilizar nunca fetiches, de no recurrir a tropos.

¿Puede hablarnos de la relación entre libertad y control con el sistema de cámaras múltiples?

Se trataba de crear un escenario. Dirigir esta película fue algo extraño porque necesitaba saber con exactitud lo que vería la cámara y, a la vez, permitir la improvisación dentro del cuadro. Algunas escenas son improvisaciones, otras respetan el guion al pie de la letra. En ambos casos sabía que quedaba la posibilidad de hacer otra toma, pero no podía entrar y mover una silla. Por eso descartamos la continuidad, la iluminación, todos los aspectos más tediosos del rodaje porque no se puede entrar en el plató como suele hacerse. Reconozco que, a veces, era frustrante. Ahí estaba, viendo diez monitores sin poder hacer nada.

Hay una escena en que Hedwig y sus amigas toman café en una estancia, mientras Rudolf está en su despacho con directivos de la empresa Topf mostrándole el nuevo diseño de un crematorio; a la vez, los oficiales SS están llegando para desearle feliz cumpleaños, y las criadas van y vienen. Todo se rodó simultáneamente en un idioma que no hablo. Fue una locura, pero sabía que el tono tendría una uniformidad imposible de conseguir de otro modo.

Hay mucha tensión en el espacio que se muestra al espectador. En la escena en que Rudolf cierra las puertas y apaga las luces una a una hay un elemento estructuralista; es muy doméstica, pero también tiene algo de ritualista y amenazante. Cada cambio de plano está perfectamente estudiado.

Es como una pequeña película dentro de otra. Pero le veo como a un hombre aterrado, y la escena es un ejemplo de su miedo. Nos hace pensar en lo que le importa. Qué cuerpos le importan, qué cuerpos ve y qué cuerpos no existen para él.

Viene muy bien más adelante en la película cuando nos damos cuenta de que al menos una de esas puertas es de ida y vuelta, y que de algún modo no vive al otro lado del muro de Auschwitz. Puede llegar al campo sin dejar su casa, es tan práctico como aterrador. Nunca deja su hogar para ir a trabajar. Los túneles existieron. El baño que usa estaba en el sótano de su casa. Era muy extraño, muy escalofriante, tan organizado y tan grotesco a la vez en cada aspecto.

Teniendo en cuenta que no hubiera sido difícil mirar al otro lado del muro, ¿puede explicarnos por qué decidió no mostrar el menor atisbo de violencia?

Fue una elección, desde luego. Surge a partir de la ética de las representaciones del Holocausto. Leí mucho acerca de esto, ¿cómo puede representarse el Holocausto? Sabía que no quería recrear la violencia. No quería ver a figurantes en pijamas a rayas recibiendo palizas; palizas simuladas, por muy bien interpretadas que estuvieran. Hubo una versión del guion en que había violencia, pero solo ocurría en sueños. Luego pensé que debía ser fiel a mi compromiso.

Un buen ejemplo sería Saló, no podía hacer una película así. No tengo estómago para eso. Nos quedamos a un lado del muro. También sabía que los sonidos y la interpretación de los sonidos llenarían las imágenes que todos hemos visto, pero no quería mostrarlas. Creo que están presentes en cada fotograma, en cada pixel de la película.

¿Nunca hubo nada que estuviera a punto de abrirse camino a través de ese muro?

No diré que no. Escribí cosas que traspasaron el muro, pero no las rodé.

Estábamos en Auschwitz. Los actores alemanes interpretaban a personas que podían haber sido sus abuelos. El ambiente era extraño. No sé si lo habríamos conseguido en un estudio incluso en otro decorado natural. Recuerdo decir en varias ocasiones que se trataba del lugar, la compartimentación y su efecto en los personajes. En la película, Hedwig le dice a su madre: "Los judíos están al otro de la pared". Y es verdad, pero también implica una negación y una represión terrible.

Hannah Arendt habló de la absoluta desconsideración del genocidio; puede parecer demasiado educado o inadecuado, pero lo escribió en el sentido literal de la palabra. Sin la menor consideración, no se piensa. Un día, antes de que rodáramos la escena en que la pareja Höss habla de su futuro, Sandra Hüller me preguntó si Hedwig estaba conmovida en ese momento. Le contesté que sí, lo estaba, pero la cuestión es qué la conmueve.

Hay otra escena en la que Hedwig y Rudolf hablan, acostados cada uno en su cama, que es sumamente desagradable. Ella quiere volver a un balneario donde estuvieron hace un año y él piensa en su traslado. Hedwig empieza a reírse; nosotros vemos la escena a través de los monitores, pero la risa es contagiosa. En ese momento me pregunté si estábamos a su lado, ¿qué hacíamos allí? Ellos quieren realizar sus sueños, construir un hogar, cultivar la tierra, cumplir con su ideología nacionalista, el mañana les pertenece. Paso a paso. Les inspira el sueño americano. Para ellos, "Ve al este" era el equivalente de "Ve al oeste". Les empuja el mismo impulso. Es lo que somos.

No es una película fría, pero sí una película de estilo forense. Los ojos secos no parpadean.

No, no lo hacen. Están demasiado ocupados en ver. Pero es duro ver, cuesta no encogerse. Un brillante filósofo, Gillian Rose, que dedicó muchos escritos al Holocausto, imaginó una película que nos haría sentir "inseguros" al demostrar que estamos, emocional y políticamente, más cerca de la cultura del autor del crimen de lo que nos gustaría creer. Una película que nos dejase con lo que suele describirse como "los ojos secos de la profunda tristeza". Ojos secos contra las lágrimas sentimentales. Me pareció una idea muy fuerte. Y esa era mi meta.



BIOGRAFÍAS

Jonathan Glazer (Director y guionista) se licenció en Diseño de Teatro en la Escuela de Arte. Encontró trabajo realizando tráileres, lo que le llevó a los vídeos musicales, anuncios para televisión y proyectos artísticos. Su primer largometraje fue *Sexy Beast*, en 2000. A continuación coescribió y dirigió *Reencarnación*, en 2004, y *Under the Skin*, en 2014.

Martin Amis (Basada en la novela de) es el autor de catorce novelas, dos volúmenes de historias y ocho títulos de no ficción. Su novela *La flecha del tiempo* fue nominada al Premio Booker, así como *Perro callejero*, y sus memorias *Experiencia* ganaron el Premio James Tait Black Memorial. En 2008, la revista The Times le incluyó en la lista de "50 mejores escritores desde 1945". Reside en Nueva York.

Lukasz Żal (Director de fotografía) nació el 24 de junio de 1981 en Zachodniopomorskie, Polonia. Ha sido premiado en dos ocasiones con la Rana de Oro del Festival Camerimages por su trabajo en *Ida*, de Pawel Pawlikowski, y *Paparazzi*, dirigida por Piotr Bernas, y con la Rana de Plata por *Cold War*, de Pawel Pawlikowski, por la que también fue nominado al Oscar a la Mejor Fotografía en 2019.

Paul Watts (Montador) empezó trabajando en su Inglaterra natal a principios de los noventa del siglo pasado en anuncios y vídeos musicales. En 2011 montó *Under the Skin*, de Jonathan Glazer, con quien trabajaba regularmente. Sigue ocupándose de anuncios así como de algún que otro largometraje.

Mica Levi (Músico) nació en Guildford, Reino Unido. Actualmente reside en Londres. Entre sus composiciones para cine destacaremos *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2014), *Jackie* (Pablo Larraín, 2016), *Monos* (Alejandro Landes, 2018), *Zola* (Janicza Bravo, 2020) y *Small Axe: El Mangrove* (Steve McQueen, 2020).

Christian Friedel (Rudolf Höss) nació en Magdeburgo, Alemania, en 1979, y estudió Interpretación en la Escuela Falckenberg de Múnich. Sus primeros trabajos como actor fueron para los escenarios y sigue conectado activamente con el Staatsschauspiel de Dresde. Entre sus trabajos para la gran pantalla destacaremos *La cinta blanca*, de Michael Haneke, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2009; fue galardonado con el Premio Metrópolis en 2015 por su papel en *13 minutos para matar a Hitler*, de Oliver Hirschbiegel, por la que también fue nominado a Mejor Actor en los Premios del Cine Europeo; de Jessica Hausner, y las aclamadas series *Babylon Berlín* y *El perfume*. Es el cantante principal y compositor del grupo pop Woods of Brinam desde su fundación en Dresde en 2011, con seis álbumes grabados. También han compuesto música para cine y televisión, concretamente para la serie *Babylon Berlín* y para representaciones teatrales como *Hamlet* y *Macbeth*. Ha dirigido varias obras de teatro en el Deutsches Göttingen y el Staatsschauspiel de Dresde.

Sandra Hüller (Hedwig Höss) se dio a conocer con su espléndida interpretación en el largometraje *Toni Erdman*, de Marin Ade, por la que ganó el Premio del Cine Europeo a la Mejor Actriz. Otras películas suyas son *El reflejo de Sibyl* y *Anatomía de una caída*, ambas de Justine Triet. Por esta última ha vuelto a ganar el Premio del Cine Europeo a la Mejor Actriz. También trabajó en *Proxima*, dirigida por Alice Winocour, y *Requiem*, de Christian Schmidt, por la que ganó el Premio a la Mejor Actriz en la Berlinale 2006. Pronto podremos verla en *2:1*, de Natja Brunckhorst.

CRÉDITOS

REPARTO

Rudolf Höss.....	CHRISTIAN FRIEDEL
Hedwig Höss.....	SANDRA HÜLLER
Claus Höss.....	JOHAN KARTHAUS
Hans Höss.....	LUIS NOAH WITTE
Inge-Brigit Höss.....	NELE AHRENSMIER
Heideraud Höss.....	LILLY FALK
Elfryda.....	MEDUSA KNOF
Linna Hensel.....	IMOGEN KOGGE
Aleksandra Bystron-Kolodziejczyk.....	JULIA POLACZEK

EQUIPO TÉCNICO

Director	JONATHAN GLAZER
Guion.....	JONATHAN GLAZER
Basado en la novela de.....	MARTIN AMIS
Productores.....	JAMES WILSON
.....	EWA PUSZCZYŃSKA
Fotografía.....	ŁUKASZ ŻAL
Diseño de producción.....	CHRIS ODDY
Montaje.....	PAUL WATTS
Vestuario.....	MAŁGORZATA KARPIUK
Música.....	MICA LEVI
Supervisión musical.....	BRIDGET SAMUELS
Supervisor de efectos especiales.....	GUILLAUME MÉNARD

LA ZONA DE INTERÉS

wanda^{visión}
elastica films

Distribución: Elastica Films, Wanda Visión

Contacto de prensa: Revolutionary Comunicación

Ainhoa Pernaut: ainhoa@revolutionarypress.es

Nadia López: nadia@revolutionary.es

