laFuga

Holy Spider y el 'Persian Noir'

Por Afshin Irani

Director: Ali Abbasi
Año: 2022

Tags | **Cine iraní | Cine negro | Exilio | Ensayo**

Licenciado en Filosofía y Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Sus áreas de investigación son la literatura y el cine de las diásporas iraníes y árabes en las Américas. iranicereceda@gmail.com

Introducción

Durante la última década, en la República Islámica de Irán, una serie de disputas políticas producida por la acumulación de malestares económicos y sociales, han ensanchado la discordia entre el campo cultural iraní y el proyecto cultural del Estado revolucionario. Marcado por los repetidos intentos fallidos de reforma social, de expansión de la sociedad civil y un inminente sumergimiento de Irán en el modelo económico neoliberal (Morgana 2020), este proceso ha profundizado aún más las tensiones de un campo cinematográfico que se ha construido tanto en torno al realismo social como a la vigilancia y censura. La profundización de las contradicciones en este *impass* perpetuo ha sido el gatillante de que una nueva generación de cineastas iraníes rompa con una tradición cinematográfica previamente reconocida mundialmente por su modestia de su realismo, la incursión en la producción de imágenes poéticas de alto valor estético y la búsqueda de la crítica social a través de su elaborado lenguaje metafórico.

En el contexto del agotamiento del llamado "Nuevo Cine Iraní", es que ubicamos a *Holy Spider,* el tercer largometraje del cineasta iraní-danés Ali Abbasi [1] el cual representa la primera incursión del director en narrativas directamente vinculadas a Irán. Inspirada en los crímenes reales de Saeed Hanaei, un asesino en serie que entre 2000 y 2001 asesinó a 16 trabajadoras sexuales en la ciudad de Mashhad, *Holy Spider* marca un claro distanciamiento de representaciones previas del caso. Producciones nacionales como el documental *Y así vino una araña* (*Va Ankabut Aamad,* Maziar Bahari, 2003) o el thriller policial *Asesino Araña* (*Ankabut,* Ebrahim Irajzad, 2020) adoptaron narrativas que, de forma directa o indirecta, eran indulgentes con Hanaei, presentándolo como un anti-héroe con buenas intenciones, o incluso, un "mártir moral" de Mashhad.

En contraste, Abbasi utiliza este caso como un vehículo para una reflexión meta-cinematográfica que combina una exposición psicológica del asesino y la representación explícita de la violencia misógina, con una narrativa que desentraña el cinismo de una sociedad que, bajo la fachada de la piedad religiosa, revela su profunda violencia contra quienes sufren las contradicciones que nacen en su seno, y complicidad ideológica con quienes perpetúan dichas violencias. En ese propósito, el impacto cultural de la producción se vio magnificado por su coincidencia con el levantamiento *Mujer, Vida, Libertad (Zan, Zendegi, Azadi)* de 2022, uno de los movimientos sociales más radicales que se han visto en Irán, desde la misma Revolución Islámica. En este contexto, el director comentó:

> "...a la luz de todo lo que ha ocurrido... esta película ha adquirido un nuevo significado. Y esto realmente está fuera de mis manos, me guste o no. Ya no es la misma película que era ...cuando se estrenó en Cannes, o antes y después de eso. Mis intenciones siguen siendo las mismas, pero el contexto del mundo ha cambiado de forma tan drástica que incluso yo mismo la veo de manera diferente." (Abbasi en Miller, 2022)

En efecto, la coincidencia entre las protestas y su estreno ha llevado a *Holy Spider* a adquirir relevancia dentro y fuera del país al convertirse en un catalizador de una discusión global sobre las implicaciones políticas y culturales del cine iraní contemporáneo, y que atrajo tanto a iraníes de la diáspora como a críticos internacionales. Asimismo, la película se convierte en un ejemplar de cómo se han dado los cambios estructurales en la industria audiovisual iraní y su creciente capacidad para dialogar polémicamente con el público nacional y global.

Definiendo su propio estilo, Abbasi ha declarado que su intención de desarrollar un proyecto autoral, autónomo y crítico al curso de la sociedad iraní, lo ha llevado a apropiarse de los elementos del género *noir*, un género que él mismo ha descrito como una fuente de inspiración central del tono y motivos que permiten llevar a cabo el proyecto de la película:

> "Es *noir* hasta la médula... Me encanta el cine *noir* como género y quería crear un *Noir Persa* a partir de sus elementos familiares. Todas esas almas perdidas, sueños rotos y lugares oscuros que surgieron de los Estados Unidos de la posguerra son parte del paisaje cotidiano de la mayoría de las ciudades iraníes. Quería encontrar un lenguaje e iconografía que vinieran del lugar mismo, en este caso Mashhad, en lugar de una película de Humphrey Bogart, o *Chinatown*, o *Zodiac* de David Fincher... Desde el principio quisimos hacer un *Noir* Persa (*Persian Noir)*. Creo que nunca nos propusimos hacer una película de género policial". (Abbasi en Pennington, 2022)

La decisión de situar su obra como una apropiación del género *noir,* el cual emerge como respuesta a los desgastes económicos y morales de las crisis sociopolíticas en Estados Unidos, sugiere una adaptación de una estética y lenguaje cinematográfico a una exposición de la sociedad iraní, lo que permitiría exponer el deterioro del proyecto revolucionario de la República Islámica. Asimismo, llama la atención que, aunque el rodaje haya tenido que trasladarse fuera del territorio nacional, el director mantiene una narrativa y estética realista que apela a las condiciones sociales de Irán. Ambos factores invitan a un análisis más profundo del mero eco que encontró la etiqueta de *Persian Noir* en la crítica cinéfila (Chen, 2023; Miller, 2022; Pennington, 2022, Welch, 2022, etc.). De lo contrario, se pasaría por alto factores importantes a considerar dentro de una tradición que, aunque episódica, ha tenido presencia en el campo cultural nacional, y que insiste en su emergencia frente a los repetidos episodios de crisis sociales en los últimos años.

El resto de este artículo tiene como objetivo contextualizar la importancia histórica en los aspectos de la producción y narrativos de *Holy Spider,* con el objetivo de invitar a la crítica a participar en una discusión estructural sobre los cambios dentro del cine iraní. En primer lugar, debemos relacionar el hecho de que la producción de esta película fuera de Irán informa las elecciones narrativas y estéticas de Abbasi, lo que evidencia un proceso que trasciende las limitaciones del cine nacional tradicional iraní. Luego, reflexionaremos sobre la vida del género *noir* dentro del cine nacional, para después estudiar las características del noir y la apropiación de estas por la producción de *Holy Spider*. Para concluir, se discutirán los alcances del término "*Persian Noir",* como género cinematográfico.

El desgaste del Cine Reformista y el exilio cinematográfico de Abbasi

La secuencia inicial de *Holy Spider* sigue el recorrido de la primera víctima del "asesino araña", una prostituta que, en su intento por obtener dinero para su familia, deambula por las calles de Mashhad manteniendo relaciones sexuales con hombres. El primer plano de esta secuencia (Figura 1), que incluye el reflejo de un pecho descubierto, parece funcionar como una declaración de principios que desafía abiertamente los estándares morales impuestos por la censura estatal iraní.

Sin embargo, una lectura más matizada de esta escena revela que el desafío a la censura no se limita únicamente a la representación explícita de desnudos o actos sexuales. Por el contrario, se articula a través de una narrativa de denuncia que expone la vulnerabilidad social de las mujeres pobres en Irán. Con esto, la película establece un vínculo entre la precariedad económica y social como factores que propician el flagelo de la prostitución, sometiendo a estas mujeres a violencia física, representada en el cuerpo de la protagonista. Además, la misma secuencia evidencia que, a pesar de ser una mujer musulmana, su consuelo no lo encuentra en la piedad religiosa, que más bien es representada por una sociedad que la juzga por intentar sobrevivir, sino en el uso de drogas como una forma de escape temporal. Este refugio artificial se interrumpe cuando Hanaei llega para cobrar su vida, castigándola

por los "pecados" que comete en la ciudad sagrada del Imam Reza.

Esta secuencia de apertura es un gesto significativo y no trivial en la historia del cine iraní, porque la censura no sólo ha impuesto restricciones a las representaciones visuales consideradas disruptivas, sino que también ha prohibido, de manera más enfática y estricta, las críticas directas a los fundamentos de la moralidad revolucionaria. Esta moralidad se ha consagrado en pilares como el sacrificio de los mártires de la revolución y de la guerra con Irak, la modestia femenina como un arquetipo impuesto de la mujer revolucionaria, y un silencio tácito frente a críticas transversales sobre la situación económica o dilemas éticos de la sociedad y la religión. Este análisis sugiere que la secuencia inicial no solo desafía a la censura en un sentido visual, sino que también plantea una crítica profunda y compleja al sistema de valores que dicha censura busca proteger.

Desde la Revolución Islámica en adelante, los cineastas que han intentado adoptar una postura crítica frente a la sociedad tradicional se enfrentan a la compleja tarea de equilibrar sus ambiciones artísticas con las restricciones impuestas por un sistema opresivo. En particular, quienes trabajan dentro del país se ven obligados a alinearse con las expectativas del régimen censor o a emplear un lenguaje simbólico, basado en metáforas sutiles y narrativas indirectas, como estrategia para sortear la censura. Sin embargo, la relación desigual Estado-cineasta implicada en la censura sugiere, en último término, que el censor goza de una potencial autoría no visible.

> "Dado que las películas sufrían numerosos cambios durante su producción, particularmente debido al modo de producción híbrido, improvisado y contingente, muchas veces las películas cuyos guiones habían sido aprobados no lograban obtener un permiso de exhibición sin que se les aplicara una censura adicional por parte del gobierno. Además, aunque las regulaciones de censura eran lo suficientemente vagas como para permitir cierta flexibilidad de interpretación tanto a los censores como a los cineastas, el poder final de decisión residía en los censores." (Naficy, 2012, p. 186)

Los cineastas que se han agrupado en torno a estas estrategias de crítica, y que han sido denominados por la crítica internacional como "Nuevo Cine Iraní" y por la nacional como parte del "Cine de la Reforma" (Atwood, 2016), han desarrollado una estética capaz de superar, mediante una negociación de lo decible y lo indecible, los códigos de censura y conquistar una reputación internacional para el cine en el país persa. Sin embargo, para cineastas más jóvenes como Abbasi, esta estrategia ya ha mostrado sus límites. Para este grupo, el cine de la reforma ha convertido al Estado en un co-productor que no solo decide cómo debe ser criticado, sino que también se beneficia de la reputación que estas críticas le otorgan. En este contexto, Abbasi representa una radicalización del proyecto reformista, cuyo objetivo es afirmar que la figura del cineasta debe ser un medio más directo de crítica estatal: "La idea de un cine lleno de metáforas en lugar de confrontación directa es una forma de mantener a las audiencias en la oscuridad" (Abbasi en Welch, 2022).

Transgredir las restricciones tradicionales de la industria cinematográfica en Irán no es gratuito. Otros cineastas reformistas como Jafar Panahi han emprendido carreras marcadas por la radicalización de la critica social, la que, todavía dentro del proyecto reformista, asume una posición del cineasta como alguien irremediablemente comprometido con la representación de la realidad de la sociedad iraní, justamente porque está ubicado dentro de ella:

> "Puedo decir de mí mismo que hago películas realista-sociales. Mis temas son cuestiones sociales, problemas y dilemas que observo a diario. Estos pueden ser, por ejemplo, de naturaleza geográfica, cultural, económica o política. Tomo estos temas de la sociedad en la que vivo y trato de observarlos, procesarlos o abordarlos en mis películas. Un cineasta realista-social iraní solo puede vivir en Irán. No puede vivir fuera de Irán y hacer películas sobre la realidad social de este país. Si lo hiciera, su perspectiva sería de carácter "turístico". Con esto me refiero a una visión desde fuera, que por su naturaleza es transitoria." (Panahi en Rahbaran 6)

Durante el último tiempo, la figura del cineasta crítico definida por el proyecto reformista ha entrado en una confrontación con el Estado. El mismo Panahi ha sido ejemplo de cómo llevar adelante el proyecto realista social en el Irán de hoy puede traer penas de cárcel y prohibiciones para dirigir cine. Sin embargo, la figura de este cineasta ha sido notoriamente contrarrestada al cineasta de la "crítica

externa", llamado por el mismo Panahi el "cineasta turista", y definido como alguien que "no ha vivido en el corazón de esta sociedad; no la ha sentido a través de todos sus sentidos en su vida cotidiana" Panahi en Rahbaran 6-7). El enfrentamiento con el Estado ha puesto a prueba los lenguajes cinematográficos y ha redefinido la práctica misma de hacer películas para ya dos generaciones de cineastas, en los que se incluyen figuras como Abbas Kiarostami y Asghar Farhadi. Sin embargo, esta apuesta crítica ha sido excesivamente dependiente del aprecio internacional que han sido capaces de recibir las producciones de este modelo de cine:

> "El cine iraní (a diferencia de la literatura) ha alcanzado ahora un reconocimiento internacional, por lo que cuando un cineasta, ya sea muy conocido o moderadamente famoso, tiene problemas con las autoridades, puede contar con protestas a nivel mundial. Estas protestas pueden obligar al régimen a ceder y permitir que la película se exhiba, ya sea en Irán o en un festival extranjero." (Panahi en Rahbaran 8)

Redefiniendo el rumbo de la posición del cineasta en la sociedad y su condición frente al Estado, el tono frontal y explícito de *Holy Spider* desafía no solo las expectativas del circuito cinematográfico nacional iraní, sino también las expectativas internacionales sobre lo que debería ser el cine de esa región. De hecho, el mérito de la película radica en desafiar las expectativas de las audiencias internacionales, que durante décadas ha alabado al cine iraní por su sutileza y modestia. El director ha sido altamente crítico de las expectativas que rodean el circuito cultural en el extranjero. Acostumbrada a "metáforas censuradas y narrativas de miseria", Abbasi considera que la audiencia internacional se ha acostumbrado a premiar un cine que, en última instancia, "funciona como máquina propagandística" (Abbasi en Chen, 2024) debido a los compromisos asumidos por aquellos que buscan que sus obras sean aprobadas por las autoridades culturales.

A diferencia del caso de Panahi, el proyecto confrontacional de Abbasi implica un costo de distinta naturaleza: el exilio, tanto de la producción, los actores y hasta de su misma carrera cinematográfica. En este sentido, resulta útil entender *Holy Spider* como un intento de redefinición del rumbo cine crítico iraní, hacia algo más similar a lo que Hamid Naficy denomina "cine acentuado" (accented cinema), que engloba tanto modos intersticiales como colectivos de producción, a menudo sustentados por instituciones culturales independientes o redes exílicas y minoritarias.

> "...el desplazamiento (del cine acentuado) crea su propio entorno espectatorial peculiar que genera demandas y expectativas diferentes, las cuales están influenciadas no solo por las fuerzas del mercado, sino también por las políticas nacionalistas y las políticas de representación étnica. Mientras que el público general puede preferir películas acentuadas que sean entretenidas e ilustrativas, a veces a expensas de la integridad de los cineastas y la cultura nativa, las comunidades desplazadas a menudo exigen representaciones "auténticas" y correctivas. Tales demandas conflictivas pueden "distorsionar" al cine acentuado, exponiéndolo a críticas desde todos los lados. En consecuencia, el estilo acentuado lidia continuamente con la inmediatez politizada de las películas y con su enunciación colectiva y recepción, es decir, con la manera en que la política impregna todos los aspectos de su existencia." (Naficy, 2001, p.6)

Los aspectos "acentuados" de *Holy Spider* se encuentran en sus motivos y tropos, pero también en su producción, sobre todo en la inmediatez de su controversia política definió la película. A esta se le negó el rodaje tanto en Irán como en Turquía, y el Ministro de Cultura y Orientación Islámica de la época, Mohammad Mehdi Ismaili, incluso declaró que "si personas dentro del país han colaborado con esta película, serán castigadas", debido a que "insultaba" las "creencias y valores" de los musulmanes (Tayebi, 2023). Como resultado, Abbasi tuvo que trasladar la producción a Jordania, donde pudo retratar de manera más directa y detallada los eventos reales que inspiraron la película. Además, muchos de los iraníes que trabajaron en el proyecto residen en el extranjero, lo que permitió completar el casting de la película, aunque se le negara la presencia física en el país. Esta situación obligó al director a cruzar "fronteras para entablar un diálogo con la tradición cinematográfica iraní que tan vehementemente rechazó" (Kashani, 2024). Dentro de esta polémica, algunos también han sugerido que Abbasi tiene afinidades con tendencias contrarrevolucionarias o anti-musulmanas, y que por lo tanto su cine renuncia al realismo debido a su motivación primaria de una crítica ideológica y no social:

> "El guionista, como ocurre con la oposición a cualquier gobierno o régimen en cualquier lugar, está únicamente interesado en transmitir un mensaje específico a los espectadores internacionales, y no en reflejar la verdad sobre la sociedad y la política iraní." (Sarı, 2023)

De acuerdo con Naficy, estas producciones no solo sobreviven al margen de la industria cinematográfica dominante, sino que también desafían sus modos hegemónicos de producción. Al sortear las dificultades del contexto de producción en el extranjero, el cineasta tiene la oportunidad de reexaminar la naturaleza del cine iraní post-revolucionario y explorar las vías alternativas que los cineastas en el exilio investigan, incluida la relación con géneros tradicionales. Este espacio 'acentuado' es, por lo tanto, un ámbito donde los cineastas pueden examinar con relativa libertad sus identidades culturales y, al mismo tiempo, criticar las prácticas fílmicas convencionales de los cines nacionales, redefiniendo incluso esa misma categoría. Este "cine menor", no está exento de concesiones [2] pero cumple la aspiración de desafiar al modo dominante no solo a través del rechazo de sus técnicas, sino también en su capacidad para narrar historias críticas, ahora desde el exilio y la diáspora.

Holy Spider, en este sentido, se convierte en una alegoría de la vida en el exilio, en la que la dislocación física y cultural se manifiesta tanto en su forma como en su contenido. La película de Abbasi no solo rompe con los moldes tradicionales del cine iraní, sino que también inscribe dentro de él una estética transgresora inspirada en el género *noir* y, con ello, le otorga una nueva vida a este género dentro del circuito del cine iraní.

Antecedentes del género *noir* en Iraní

El cine *noir*, como género cinematográfico, no puede reducirse a una mera amalgama de elementos formales, aunque estos sean parte integral de su definición. Tradicionalmente, se considera que el *noir* nace de la fusión del expresionismo alemán y el realismo poético francés, pero, recientemente, la crítica académica ha asociado su emergencia a una respuesta a una crisis más profunda: la crisis axiomática e ideológica de las sociedades industriales del siglo XX (Callahan, 2014, p.35). De esta manera, la interpretación contemporánea del *noir* clásico estadounidense no se restringe a la exposición de un historias glamorosas en *chiaroscuro,* de villanos o anti-heroes; más bien, retrata un mundo fragmentado moralmente, imponiendo una estética que disocia al espectador de su presente, produciendo una distancia crítica en donde las certidumbres éticas y políticas colapsan en el desencanto con las estructuras individuales y colectivas de la sociedad moderna (Pettet, 2014, p.9).

Si en EE.UU., el *noir* surgió como respuesta a la fatiga de la acelerada modernización de la sociedad capitalista e industrial; en Irán, bajo la monarquía Pahlaví, tomó forma en un contexto de modernización tardía y bajo un estricto control estatal. En este panorama, Samuel Khachikian (1923-2001) destacó como uno de los pioneros en adaptar el *noir* al cine iraní , apropiándose de elementos del género occidental y aplicándolos al contexto local.

Khachikian combinó técnicas narrativas innovadoras con una crítica a la burguesía urbana, creando películas que reflejaban las contradicciones de su época. Obras como *Chaharrah⊠e Havades* (Hazardous Crossroads, 1954) y *Taafon Dar Shahr-e Ma* (Storm in Our City, 1958) mostraron un Irán donde el glamour moderno coexistía con una crítica social subyacente a la exagerada desigualdad social y a la perversión del lujo de los ricos. Además, su enfoque dual —integrar elementos occidentales y respetar las sensibilidades locales— sentó las bases para un cine más ambicioso [3] que escogió los elementos formales del noir clásico —la iluminación en claroscuro, las estructuras narrativas no lineales y los personajes moralmente ambiguos y un paisaje social sombrío. Conocido como el "Hitchcock iraní" por su dominio de las técnicas de estéticas de producción audiovisual, y narrativas de suspenso y crítica social, Khachikian siempre se consideró un puente entre el cine comercial-conservador y el cine progresista-revolucionario. Su cine oscilaba entre ambos mundos, reflejando las contradicciones inherentes del sistema bajo el cual trabajaba. La influencia de Khachikian se extendió más allá de su propia obra.

Su adopción de técnicas formales, como los primeros planos extremos, los encuadres inusuales y el uso agresivo del sonido y el montaje, estableció un nuevo estándar para el cine iraní, y muchos de los cineastas que posteriormente formarían parte de la Nueva Ola Iraní se inspiraron en su trabajo (Akrami, 2010). El género *noir*, en su versión iraní (*sinema Tarik)* [4] , explotó durante dos décadas las

divisiones entre tradición y modernidad, ruralidad y urbanismo, y religión y secularismo, las cuales eran profundamente marcadas. Sin embargo, con la Revolución Islámica de 1979, el cine de Khachikian, al igual que el género *noir* por completo, fueron prácticamente prohibidos por exceder el nuevo paradigma de la censura, centrado en la modestia y la lucha moral de los musulmanes en el mundo moderno.

Con *Holy Spider*, Ali Abbasi busca reflotar la tradición film *noir* en Irán. Como vimos, en su caso, a diferencia de Khachikian, el director sobrepasa las limitaciones de la censura estatal al exportar su producción al extranjero y, de esta manera, consigue navegar con versatilidad una estética propia que de cuenta de la ambigüedad moral, el pesimismo existencial y la atmósfera opresiva del Irán post-revolucionario, exponiendo así sus contradicciones estructurales.

Elementos visuales y narrativos del *Persian Noir*

Holy Spider emplea una estructura narrativa híbrida que contrapone dos discursos profundamente arraigados en la sociedad iraní: por un lado, la corrupción moral inherente al sistema, y por otro, el trauma individual y colectivo que dicho sistema produce. La película sigue dos líneas argumentales entrelazadas hacia al final, que se desarrollan en torno a dos personajes clave: Saeed "Azimi" (Mehdi Bajestani), el asesino en serie que justifica sus crímenes como una misión moral, y Arezoo Rahimi (Zahra Amir Ebrahimi), una periodista que intenta desentrañar la verdad detrás de los asesinatos, enfrentándose a las desigualdades sociales, la corrupción institucional y la inoperancia de la prensa.

La narrativa sobre Saeed revela a un hombre profundamente marcado por las contradicciones de su entorno: un veterano de guerra profundamente religioso, pero relegado a un papel sin protagonismo social. Como trabajador, padre y esposo, Saeed no actúa únicamente por impulso personal; es el producto de un discurso estatal que glorifica la muerte, el sacrificio y la pureza ideológica. Durante la guerra entre Irán e Irak, la República Islámica exaltó el martirio como la máxima expresión de sacrificio religioso, dejando a Saeed alienado al no haber alcanzado esa "gran gloria". Su supervivencia lo atormenta, llenando su vida de un vacío existencial frente al ideal exaltado de los mártires. Esta frustración se canaliza en un deseo de "purificar" la sociedad de lo que él percibe como corrupción moral: las trabajadoras sexuales.

El personaje de Saeed encarna el "impulso de muerte" (Kashani, 2023) inherente al discurso del martirio, canalizando las tensiones de su vida como trabajador ordinario hacia una violencia dirigida contra las mujeres que asesina. Su frustración sexual y existencial encuentra expresión en su autoproclamada "misión sagrada". Como representante del veterano al que se le ha negado el martirio, y con ello el respeto de la sociedad, Saeed simboliza una crítica directa al "Cine de la Santa Defensa" [5] en Irán. Este género cinematográfico, que ha producido más de 200 películas, glorifica el heroísmo, el sacrificio y la resistencia de los soldados revolucionarios (conocidos como basijis) durante la guerra contra Irak, posicionando al mártir como la máxima figura de la nación, capaz de luchar por la patria y la fe, y reforzando así la ideología del régimen.

A lo largo de la película, el guion de Abbasi desmantela con gran habilidad el discurso heroico del martirio, mostrando cómo la compulsión destructiva de Saeed perpetúa el trauma social de la guerra en la misma sociedad que se suponía debía proteger. El deseo de martirio de Saeed se presenta como una expresión de su alienación social y, más aún, como el reflejo de una psicología dañada que encarna el microcosmos de la corrupción moral y el caos social que Abbasi critica.

> "Quiero hacer algo. No creo que fui creado para hacer albañilería, construcción, remodelación y ese tipo de cosas. Haji, haji. Ojalá la guerra no hubiera terminado, haji. Algunos fueron martirizados, algunos desaparecieron, algunos perdieron sus extremidades, y algunos regresaron a sus familias en ataúdes. Pero a mí no me pasó nada. ¿Por qué es eso? ¿Es porque no soy digno? ¿Por qué no fui digno?" (Holy Spider 33.05)

En este contexto, las mujeres vulnerables—obligadas a la prostitución por la precariedad económica y la falta de apoyo estatal—se convierten en las víctimas del "asesino araña," quien, a su vez, es un producto directo de esta misma sociedad.

La película utiliza un lenguaje visual y sonoro que refuerza y enriquece su narrativa, mientras destruye una estética visual anclada en las tradiciones religiosas de la sociedad. Cada vez que Saeed

asume su papel de asesino, el entorno se transforma de manera significativa. Esto se aprecia en momentos clave: durante su acto de catarsis ante la tumba del Imam Reza, donde parece confirmar su misión (Figura 2); mientras recorre las calles en busca de víctimas (Figura 3); o al momento de su juicio, cuando jura por el Corán estar loco (Figura 4). En estas escenas, el discurso religioso es manipulado para justificar sus crímenes, y la atmósfera se tiñe de un verde sombrío. Este mismo color domina las calles en los momentos de mayor tensión, intensificando la sensación de amenaza constante y reforzando la alienación de Saeed, quien aparece envuelto en un aura de inminente fatalidad.

El color verde posee un simbolismo profundo en el chiismo, especialmente en Irán. Está asociado con la vida, la fertilidad y el paraíso, y se ha mantenido como un emblema de identidad y resistencia dentro de esta tradición religiosa. En el Corán, los habitantes del paraíso son descritos como vestidos de verde, lo que vincula este color con la espiritualidad y la esperanza en la vida eterna. Además, se asocia con el profeta Mahoma, quien solía vestir de verde, consolidándolo como un símbolo de fe entre sus seguidores. En la película, el uso del verde no solo evoca estas connotaciones espirituales, sino que las reconfigura para expresar la distorsión ideológica y moral que define al personaje de Saeed y del entorno que lo rodea. De esta manera, la representación visual se combina con un comentario social incisivo que inscribe a la manipulación de la teología sobre las dinámicas de violencia discursiva en Irán.

En contraposición al asesino masculino, se encuentra una protagonista femenina, Rahimi, que asume un rol activo como periodista investigadora. Aunque Rahimi actúa como una especie de detective en esta narrativa, su enfrentamiento con el sistema patriarcal y la misoginia institucionalizada la convierte en una figura más trágica y luchadora que heroica. Al igual que en el film *noir* clásico, donde los detectives son incapaces de alterar el orden corrupto del mundo que investigan, Rahimi enfrenta una estructura de poder impenetrable que perpetúa la injusticia, incluso cuando se le expone la verdad a la sociedad que la adolesce.

Al introducir a una detective que, además, es periodista, Abbasi logra entrelazar los episodios en los que la protagonista enfrenta la violencia institucional que impide a las mujeres demandar sus derechos o el respeto que merecen, con su búsqueda de la verdad en el caso y, finalmente, del asesino. Por un lado, vemos cómo la odisea justiciera de Rahimi está constantemente marcada por situaciones en las que se le exige modestia y obediencia ante la evidente corrupción y abuso de poder de las autoridades. Desde su llegada al hotel, donde un funcionario la hostiga por ser mujer y viajar sola, hasta que descubre su profesión de periodista (Figura 5); pasando por la negligencia del juez en el caso y su beligerancia hacia una mujer que exige diligencia en el proceso de justicia, ahí en donde él prefiere silencio para "no alterar a la sociedad" (Figura 6); y culmina en el intento de abuso sexual por parte del jefe de policía de Mashhad (Figura 7). Los hombres de todos los niveles y posiciones en Irán miran a las mujeres de manera despectiva o como mercancías para satisfacer sus necesidades.

Por otro lado, Abbasi se aparta del *noir* tradicional al abandonar el arquetipo clásico de la femme fatale, la mujer que seduce, traiciona y, en última instancia, condena al protagonista masculino. En *Holy Spider*, este arquetipo se invierte: las mujeres marginadas que Saeed asesina —trabajadoras sexuales atrapadas en la pobreza— no son fatales para el asesino, sino víctimas de un sistema económico que las margina, y un sistema patriarcal que las ha reducido a cuerpos descartables (Kafkas, 2023, p.500).

Abbasi utiliza este contraste para subrayar el clasismo y el machismo institucionalizado que deshumaniza a estas mujeres, al mismo tiempo que critica cómo la sociedad las juzga más a ellas que a los hombres que perpetúan la violencia. Sobre la misma estructura social que las percibe como "indignas" se justifica que sus asesinatos no sean investigados. El vestuario de la película, en este sentido, profundiza narrativamente el desprecio con el que estas mujeres son representadas , ya que las refleja no como son, sino cómo son percibidas por la sociedad (Figura 8).

Las palabras del policía que comenta sobre el cuerpo de una prostituta hallada resumen perfectamente la percepción de la sociedad: "Son todas iguales. Están drogadas y son prostitutas. Además, esta mujer estaba embarazada. Tenía hinchazón en el estómago. Realmente asqueroso…

Vendiéndose a sí misma con un bebé en el vientre" (Holy Spider 51.11). Estas palabras evidencian cómo estas mujeres ni siquiera son conocidas por sus nombres; no tienen una identidad propia, son vistas como una masa repugnante y dañina, todas iguales. Incluso, no sienten pena por una mujer asesinada con un bebé en su estómago, porque al ser prostituta, desde su punto de vista, debería desaparecer. Son consideradas abyectas (Kafkas, 2023, p.501), ya que deben ser eliminadas de la sociedad, como si fueran cosas dañinas o excesivas que el cuerpo debe expulsar. En cambio, examinar las razones sociales, religiosas o políticas que las han llevado a esta situación y las privan de su derecho a vivir y ser aceptadas humanamente, así como la corrección de las estructuras corruptas, amenaza el sistema patriarcal que han establecido.

Una vez en prisión, Saeed recibe la visita de un amigo con conexiones estatales, quien le asegura que no será ejecutado, sino que será sacado de la cárcel antes de la ejecución. Sin embargo, cuando lo llevan para ser ejecutado, el juez le niega a Rahimi el derecho a ser testigo, y cuando ella pregunta si Saeed ha recibido su castigo de 100 azotes, el oficial azota la pared en lugar de a él. Esto sugiere que el estado está del lado de Saeed. Pero, al final, no hay camioneta esperándolo y Saeed es ejecutado. El final revela que la realidad está estructurada por una ficción que permite la existencia de la misoginia. La sociedad mostrada está llena de absurdos y contradicciones, donde los personajes desempeñan roles falsos y paradójicos sostenidos por fantasías culturales. Estas ideologías hacen de Saeed un héroe para una masa dispuesta a sintonizar con el discurso oficial del régimen.

Sin embargo, el momento clave que define la versión de Abbasi del noir ocurre en la secuencia final, cuando, a través de entrevistas a la familia de Saeed grabadas por Rahimi, muestra cómo los crímenes del asesino viven en la imaginación de su hijo (figura 9), quien recrea sobre su hermana, y con entusiasmo para a la cámara, los métodos de los asesinatos de su padre. Esta imagen sobrevive la escena, como un legado que atrapa tanto a Rahimi como al espectador, sumiéndolos en un pesimismo perpetuo respecto a un régimen que exhibe a través de sus sujetos que ya no puede reformarse. En efecto, la realidad a la que Abbasi apunta y expone, es que la sociedad ha colapsado, y Saeed, el único que cree en esta ficción, también termina destruyéndose (Kashani, 2023).

Conclusión

El término *Persian Noir,* acuñado por Ali Abbasi para describir su obra, trasciende su función como una etiqueta estilística. Más allá de un recurso descriptivo, representa una reflexión profunda sobre el papel del cineasta crítico en el panorama contemporáneo del cine iraní. Abbasi utiliza este género para adquirir una posición que evidencie el desgaste del proyecto reformista en el cine nacional, al mismo tiempo que formule un lenguaje visual y narrativo capaz de exponer las contradicciones estructurales de una sociedad posrevolucionaria como la iraní.

En *Holy Spider*, Abbasi construye una estética que desafía los discursos oficiales al desmantelar la narrativa heroica del martirio y exponer la perpetuación de traumas históricos a través de dinámicas de misoginia y exclusión. La dualidad narrativa entre Saeed y Rahimi redefine los lugares comunes en los discursos previos del caso del asesino: este deja de ser una anomalía para convertirse en un producto de su entorno, mientras que su historia sirve como espejo de las instituciones que, lejos de garantizar justicia, legitiman la violencia inherente a las contradicciones del sistema. En contraste, Rahimi simboliza una resistencia trágica frente a una estructura social que deshumaniza a las víctimas y perpetúa su exclusión.

Contrario a los que algunos de sus críticos han sugerido, el trabajo de Abbasi no busca congraciarse con ningún sistema, sino a "reflejar la dureza de una realidad que muchos prefieren ignorar" (Kashani, 2024). Por esto, más que centrarse en la veracidad de la historia y los motivos del asesino en serie, Abbasi sostiene que "la historia más interesante surgía al preguntar: ¿Qué tipo de sociedad, entorno y personajes fomentarían su comportamiento? ¿Dónde prospera este tipo de pensamiento?", mostrando que el guión, más que sugerir una estricta representación de Hanaei y sus motivaciones, "se transformó de una historia sobre un asesino en serie a una historia sobre una sociedad de asesinos en serie." (Abbasi en Welch, 2022)

Asimismo, la película se convierte en un ejemplar de cómo se han dado los cambios estructurales en la industria audiovisual iraní y su creciente capacidad para dialogar con el público global. En ese sentido, Abbasi forma parte de un grupo creciente de cineastas que desafían directamente las

expectativas de los censores estatales al proponer un cine que no se limite a las imposiciones ideológicas. "El desafío es exponer las contradicciones que sostienen las fantasías del sistema" (Kashani, 2024). La elección estética y narrativa para la película responde, en último término, a una necesidad de escapar del "molde" que domina al cine iraní contemporáneo, el cual, en palabras del director, se ve condicionado por una "cultura del compromiso" que limita tanto a cineastas como a audiencias (Kashani, 2024). La decisión de Abbasi de producir la película fuera de Irán y su uso de elementos del cine en el exilio subrayan la complejidad de crear obras críticas en contextos de censura y opresión. Este desplazamiento físico y creativo enriquece la narrativa de la película y posiciona a Holy Spider como una obra transnacional que dialoga con las tradiciones del cine iraní mientras las desafía. Al integrar el género *noir*, Abbasi conecta su propuesta con una estética de desencanto y ambigüedad moral que resuena tanto a nivel local como global.

Holy Spider se inscribe así en una creciente corriente de proyectos críticos dentro de la diáspora iraní, entre los cuales ubicamos otras producciones como *Versos Terrenales* (*Terrestrial Verses*, 2023), de Alireza Khatami y Ali Asghari, que comparten un deseo de experimentación cinematográfica para darle un sentido y narrativa a las tensiones entre identidad, exilio y crítica social. Al hacerlo, la película no solo confronta las expectativas internacionales sobre el cine iraní —caracterizadas durante décadas por una visión limitada a metáforas sutiles y narrativas de miseria—, sino que también rompe con las restricciones locales al presentar una crítica frontal y directa.

Como bastión del emergente *Persian Noir*, Holy Spider revitaliza un género clásico que había sido marginalizado en la historia del cine iraní, recontextualizándolo para abordar las crisis éticas y políticas de un Irán atrapado entre su pasado revolucionario y sus realidades contemporáneas. Con ello, Abbasi ofrece una obra que no solo redefine los límites del cine iraní, sino que también provoca conversaciones globales sobre el poder del cine para cuestionar y transformar las narrativas oficiales. Holy Spider es, en última instancia, un hito del cine crítico contemporáneo, capaz de articular un lenguaje universal desde las especificidades de una sociedad que se encuentra en una crisis moral perpetua, y ansiosa de una reforma radical.

REFERENCIAS

Atwood, B. (2016). Reform cinema in Iran: Film and political change in the Islamic Republic. Columbia University Press.

Akrami, J. (2010). Khachikian, Samuel. En Encyclopaedia Iranica. Recuperado de https://iranicaonline.org/articles/khachikianCallahan, V. (2014). The cinema of uncertainty and the opacity of information: From Louis Feuillade's crime serials to film noir. En H. B. Pettey & R. B. Palmer (Eds.), Film Noir (pp. 16-37). Edinburgh University Press.

Chen, N. (2023, Enero 20). Holy spider: Why this Iranian neo-noir is attracting so much controversy. DAZED. Consultado en https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/57998/1/holy-spider-iranian-neo-noir-misogyny-controversy-ali-abbasi-intervi

Kafkas, F. M.(2023). Abject women in holy spider. MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 6(1), 490-505.

Kashani, A. (2023, Marzo 15). "Holy spider" spins a web of Iran's contradictions. New Lines Magazine. Consultado en https://newlinesmag.com/review/holy-spider-spins-a-web-of-irans-contradictions/

Khaldi, T. (2022, Mayo 22). Holy spider: Ali Abbasi's thriller that holds a mirror up to Iranian society. Festival de Cannes. Consultado en https://emanuellevy.com/interviews/holy-spider-ali-abbasis-fact-inspired-serial-killer-thriller-cannes-fest-2023/

Miller, D. (2022). Ali Abbasi: The timely Persian noir of Holy Spider. FilmInk. Recuperado de https://www.filmink.com.au/ali-abbasi-the-timely-persian-noir-of-holy-spider/

Morgana, M. Stella. "'Produce and Consume' in the Islamic Republic: The 1990s Myth of the Winner in the Iranian Public Sphere and Its Impact on Workers." *International Journal of Middle East Studies* 52.2 (2020): 340–344.

Naficy, H. (2001). An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking. Princeton University Press.

Naficy, H. (2012). Social history of Iranian cinema. Vol II: The industrializing years. Duke University Press.

Pennington, A. (2022, Diciembre12). "Holy spider:" The Persian film noir Iran doesn't want you to see. Nab Amplify. Consultado en https://www.rogerebert.com/reviews/holy-spider-movie-review-2022

Pettey, H. B.(2014). Introduction: The noir turn. En H. B. Pettey & R. B. Palmer (Eds.), Film Noir (pp. 1-15). Edinburgh University Press.

Welch, A. (2022, Noviembre 9). For Iranian filmmaker Ali Abbasi, making 'Holy Spider' was a political act. A Frame. Consultado en https://aframe.oscars.org/news/post/holy-spider-director-ali-abbasi-interview-exclusive

Rahbaran, S. (2012) 'An Interview with Jafar Panahi', Wasafiri, 27(3), pp. 5–11.

Sari, I. (2023, Marzo 5). Holy spider: Between truth and fiction. Politics Today. Consultado en https://politicstoday.org/holy-spider-between-truth-and-fiction/

Tayebi, A. (2023, 2 de junio). Iran minister threatens to 'punish' Iranians who worked on award-winning film Holy Spider. Radio Free Europe/Radio Liberty. https://www.rferl.org/a/iran-holy-spider-cannes-minister-punishment/31880511.html

Notas

1

La Película debutó en el Festival de Cannes el año 2022, donde compitió por la Palma de Oro, y su protagonista, Zahra Amir Ebrahimi, consiguió el premio a Mejor Actriz del certamen.

2

La censura no solo afecta al contenido, sino que también al acceso y la distribución de películas como Holy Spider. A pesar de ser reconocida internacionalmente y de su éxito en festivales como Cannes, la película permanece inaccesible para la mayoría de los iraníes, debido a la prohibición estatal y la falta de plataformas de distribución independientes dentro del país.

3

Khachikian introdujo innovaciones narrativas que marcaron hitos en la industria cinematográfica iraní (Akrami, 2010). Fue responsable del primer intento consistente de formar un sistema de estrellas, e incluso presentó el polémico primer beso en pantalla, en Crossroads of Events (1955). Su adaptación de Sabrina (1954) como Hengameh (1968) destacó por mostrar a mujeres con actitudes semi-feministas, desafiando las convenciones de la época, pero al mismo tiempo ofreciendo un trato respetuoso y optimista hacia el islam, ya que sus historias también elevaban los mitos y actitudes de los musulmanes en la pantalla.

4

Literalmente, cine oscuro.

5

El cine de la Santa Defensa ha sido fundamental en la construcción de la identidad nacional iraní post-revolucionaria, promoviendo narrativas que buscan consolidar la unidad y la resistencia colectiva. Directores como Ebrahim Hatamikia han sido figuras clave en su desarrollo, logrando obras que han obtenido tanto reconocimiento crítico como éxito comercial.

Como citar: Irani, A. (2024). Holy Spider y el ‘Persian Noir’, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/holy-spider-y-el-persian-noir/1230