REVISTA MEDIACIONES

Artículo de investigación

Editorial:
Corporación Universitaria Minuto de Dios, UNIMINUTO

ISSN: 1692-5688 | **eISSN:** 2590-8057

Cómo citar:
Ayon, A. F., & Khan, A. R. (2026). La economía política de la censura cinematográfica en Bangladesh: control estatal, poder y resistencia creativa. Mediaciones, 22(37), 182-197. https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.182-197

DOI:
10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.182-197

Recibido: 2026-03-02
Aceptado: 2026-08-03
Publicado: 2026-12-01

Conflicto de intereses:

Los autores han declarado que no existen intereses en competencia.

CC BY

LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA EN BANGLADESH: CONTROL ESTATAL, PODER Y RESISTENCIA CREATIVA

The Political Economy of Film Censorship in Bangladesh: State Control, Power, and Creative Resistance

A economia política da censura cinematográfica em Bangladesh: controle estatal, poder e resistência criativa

Abir Ferdous Ayon
University of Dhaka, Bangladés
abirayon217@gmail.com

Abdur Razzaque Khan
University of Dhaka, Bangladés
arkhanrizvi@du.ac.bd
0000-0002-9518-3641

RESUMEN

Este artículo examina la economía política de la censura cinematográfica en Bangladesh y su inscripción en los debates globales sobre control mediático, ideología y resistencia creativa. Mediante entrevistas cualitativas, análisis documental e interpretación fílmica crítica de Matir Moyna (2002), Mor Thengari (2015) y Shonibar Bikel (2019), el estudio muestra que la censura trasciende la regulación moral para operar como dispositivo estatal de legitimación y gestión de narrativas religiosas, étnicas y nacionales. Desde la Economía Política Crítica de la Comunicación en diálogo con Habermas, Castells y el análisis marxista de los medios, el texto ubica el caso en las dinámicas de control cultural del Sur Global. Sostiene que la censura actúa como forma de gobernanza que concentra el poder simbólico e induce la autorregulación de los cineastas, y propone una reforma democrática fundada en la clasificación transparente, una Comisión de Cine autónoma y la garantía constitucional de la libertad creativa.

Palabras clave: *Censura cinematográfica, Bangladesh, economía política, poder estatal, ideología, libertad de expresión*

ABSTRACT

This article examines the political economy of film censorship in Bangladesh and its inscription within global debates on media control, ideology, and creative resistance. Drawing on qualitative interviews, documentary analysis, and critical film interpretation of Matir Moyna (2002), Mor Thengari (2015), and Shonibar Bikel (2019), the study demonstrates that censorship transcends moral regulation to operate as a state apparatus for legitimizing and managing religious, ethnic, and national narratives. Grounded in the Critical Political Economy of Communication in dialogue with Habermas, Castells, and Marxist media analysis, the article situates the case within the dynamics of cultural control in the Global South. It argues that censorship functions as a mode of governance that concentrates symbolic power and induces self-regulation among filmmakers, and proposes a democratic reform anchored in transparent film classification, an autonomous Film Commission, and constitutional guarantees for creative freedom.

Keywords: *Film censorship; Bangladesh; Political economy; State power; Ideology; Freedom of expression.*

RESUMO

Este artigo examina a economia política da censura cinematográfica em Bangladesh e sua inscrição nos debates globais sobre controle midiático, ideologia e resistência criativa. Por meio de entrevistas qualitativas, análise documental e interpretação fílmica crítica de Matir Moyna (2002), Mor Thengari (2015) e Shonibar Bikel (2019), o estudo mostra que a censura transcende a regulação moral para operar como dispositivo estatal de legitimação e gestão de narrativas religiosas, étnicas e nacionais. A partir da Economia Política Crítica da Comunicação em diálogo com Habermas, Castells e a análise marxista da mídia, o texto situa o caso nas dinâmicas de controle cultural do Sul Global. Sustenta que a censura atua como forma de governança que concentra o poder simbólico e induz a autorregulação dos cineastas, e propõe uma reforma democrática baseada na classificação transparente, em uma Comissão de Cinema autônoma e na garantia constitucional da liberdade criativa.

Palavras-chave: *Censura cinematográfica; Bangladesh; Economia política; Poder estatal; Ideologia; Liberdade de expressão.*

INTRODUCCIÓN

El cine ocupa una posición central, aunque disputada, en la economía política de la cultura en Bangladesh. Desde el nacimiento de la nación en 1971, los sucesivos gobiernos —que han ido desde nacionalistas hasta militares y populistas— han tratado al cine no como un foro democrático de debate, sino como una fuente potencial de disrupción ideológica. La Junta de Censura Cinematográfica de Bangladesh (BFCB, por sus siglas en inglés), creada en virtud de la Ley de Censura Cinematográfica (1963), sigue funcionando como el principal instrumento a través del cual el Estado determina lo que los ciudadanos pueden ver, sentir o imaginar.

Oficialmente, la tarea de la Junta es salvaguardar el «orden público», el «sentimiento religioso» y la «imagen de la nación». En la práctica, estas categorías elásticas permiten al Estado suprimir la disidencia política y privilegiar las narrativas dominantes de nacionalismo y moralidad. La naturaleza entrelazada de la autoridad política y el control burocrático transforma a la BFCB en un guardián (*gatekeeper*) del capital simbólico. Este mecanismo refleja las realidades estructurales de una economía política rentista.

La industria cinematográfica de Bangladesh es, por sí misma, económicamente frágil. La dependencia de las instituciones controladas por el Estado para la obtención de licencias, la distribución y la exportación garantiza que la subordinación económica refuerce el cumplimiento ideológico. Por lo tanto, la junta de censura es tanto un regulador como un participante en el sistema más amplio de capitalismo de compadrazgo y clientelismo que define a los medios de comunicación en Bangladesh. Los cineastas, conscientes de estas limitaciones, a menudo recurren a la autocensura estratégica o a la narración indirecta para evitar la confrontación con el poder.

A nivel global, dinámicas similares caracterizan a las sociedades poscoloniales donde el Estado conserva las prerrogativas de control cultural de la era colonial. Desde la Junta Central de Certificación Cinematográfica de India, hasta los ministerios de información de Turquía y Egipto, la censura funciona como una tecnología disciplinaria legitimada mediante apelaciones a la unidad nacional o a la moralidad. Situar a Bangladesh dentro de este marco comparativo ilumina cómo la censura, lejos de ser un asunto puramente doméstico, constituye un elemento de la modernidad autoritaria global.

Este artículo parte de la premisa de que la censura cinematográfica se comprende mejor como una institución político-económica que convierte la regulación simbólica en estabilidad política. Al analizar casos clave y situarlos dentro de los marcos teóricos de Castells, Habermas, Gramsci y la teoría mediática marxista, el trabajo expone cómo el control sobre la cultura reproduce relaciones de dominación más amplias en los regímenes híbridos de Asia del Sur.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y CONTEXTO LITERARIO

De la legislación colonial al control poscolonial

Las raíces del aparato de censura de Bangladesh se encuentran en la Ley de Cinematografía Británica de 1918 (*British Cinematograph Act*), introducida para prevenir la agitación anticolonial mediante la regulación de la exhibición de películas. El Estado colonial consideraba el cine como un medio volátil capaz de conmover las emociones de las masas; por lo tanto, la supervisión se convirtió en una condición previa para mantener

el orden. Esta lógica paternalista migró de forma directa a la Ley de Censura Cinematográfica de Pakistán (1963) y permaneció intacta tras la independencia de Bangladesh.

Posteriormente, cada gobierno posterior a 1971 adaptó esta misma arquitectura a su proyecto ideológico. La administración de Mujibur Rahman utilizó el cine para construir la narrativa moral de la liberación; Zia ur Rahman enfatizó la virtud islámica y la modernidad de las zonas rurales; y Ershad extendió la vigilancia a la televisión y al teatro para consolidar el régimen burocrático. Del mismo modo, los gobiernos civiles bajo el Partido Nacionalista de Bangladesh (BNP) y la Liga Awami han desplegado la censura para neutralizar la crítica y preservar una imagen nacional homogénea. Esta continuidad atestigua la durabilidad de la racionalidad disciplinaria colonial dentro de la gobernanza poscolonial.

Abordajes académicos

La producción académica sobre la censura en Bangladesh sigue siendo limitada, aunque está en crecimiento. Shill y Bashar (2013) destacan la vaguedad de la ley, argumentando que viola los derechos constitucionales a la libre expresión. Hoek (2021) documenta cómo la diplomacia burocrática moldea la circulación transnacional del cine. Por su parte, Sabera (2021) compara a Bangladesh con la India e identifica una convergencia entre la censura legal y la intimidación informal. A nivel teórico, Mosco (2009) y Hardy (2014) conceptualizan el control de los medios como una extensión de la economía política capitalista, mientras que Bruce (1979) considera la censura cinematográfica como una función de la gobernanza autoritaria.

Los análisis más recientes vinculan la censura con la hegemonía cultural. A partir de los planteamientos de Gramsci, los teóricos culturales muestran cómo la regulación estatal del significado sirve para asegurar el consentimiento mediante el discurso moral. Bronner (2011) y Khan (2013) extienden esta crítica dentro del marco de la teoría crítica, enfatizando la necesidad de vincular la ideología con el poder material. En el plano internacional, McChesney (2015) y Schiller (1996) han demostrado cómo los sistemas de comunicación global se entrelazan con el control capitalista, ofreciendo herramientas conceptuales para analizar la censura como una práctica tanto nacional como transnacional.

Vacíos en el conocimiento

A pesar de que los estudios previos iluminan los aspectos legales y morales de la censura, pocos abordan sus fundamentos económicos e ideológicos. Esta investigación interviene mediante la integración de las perspectivas de la economía política y la teoría crítica para explicar cómo se intersectan la autoridad estatal, la dependencia del capital y el discurso cultural en Bangladesh. Así, el análisis se extiende más allá de las prohibiciones textuales hacia las dinámicas más sutiles de vigilancia, autocensura y mediación global que dan forma a la práctica creativa en el siglo XXI.

MARCO TEÓRICO

Economía política crítica de la comunicación

La tradición de la economía política crítica —ejemplificada por académicos como Vincent Mosco (2009), Graham Murdock (1988) y Robert McChesney (2015)— interpreta a los medios de comunicación como

arenas donde convergen el poder económico y el político. Esta perspectiva enfatiza cómo la propiedad, el financiamiento y el control regulatorio moldean la producción cultural y el discurso público.

En Bangladesh, el dominio del Estado sobre la concesión de licencias cinematográficas, el financiamiento y la exhibición crea una estructura de dependencia que refleja las jerarquías capitalistas. El gobierno actúa simultáneamente como regulador y participante del mercado, controlando el flujo de los bienes simbólicos. La noción de McChesney sobre el «nexo corporativo-estatal» describe acertadamente cómo las élites burocráticas utilizan el apalancamiento económico para imponer la conformidad ideológica. De este modo, la censura se convierte en un instrumento de mercado para mantener la hegemonía, asegurando que las voces disidentes sigan siendo económicamente inviables.

Estudios culturales y hegemonía gramsciana

Los estudios culturales, arraigados en la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci, conciben la cultura como un espacio de lucha por el significado. El poder no se ejerce meramente a través de la coerción, sino mediante el consentimiento de los gobernados. El Estado construye fronteras morales que reproducen las ideologías dominantes al definir qué constituye una expresión cultural aceptable.

En el contexto bangladesí, estas fronteras giran en torno al nacionalismo, la religión y la moralidad. Las películas que desafían las narrativas oficiales —tales como las representaciones de los derechos de las minorías, los abusos militares o la corrupción estatal— son catalogadas como «antinacionales» u «obscenas». A través de este discurso moral, la censura opera como una herramienta pedagógica que instruye a los ciudadanos sobre lo que significa ser «bueno» o «patriótico».

Habermas, Castells y la esfera pública

El concepto de esfera pública de Jürgen Habermas ofrece un referente democrático frente al cual se puede medir la censura. Idealmente, la comunicación cultural debería fomentar el debate racional y crítico entre los ciudadanos. En Bangladesh, sin embargo, la esfera pública permanece fragmentada por motivos de clase, religión y clientelismo, lo que permite al Estado monopolizar la autoridad simbólica.

Manuel Castells (2010) amplía esta discusión mediante la noción de la «sociedad red», donde la comunicación digital erosiona los monopolios estatales sobre la información. No obstante, en Bangladesh, si bien las redes sociales amplifican la visibilidad global de las películas censuradas, estas mismas tecnologías también facilitan la vigilancia. Así, la sociedad red produce tanto nuevas oportunidades de resistencia como mecanismos inéditos de control: una dialéctica que define la era digital de la censura.

Teoría crítica y praxis emancipatoria

La Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort —representada por Adorno, Horkheimer y posteriormente Bronner (2011)— vincula el control cultural con la lógica de dominación incrustada en la modernidad capitalista. Para estos autores, el arte posee un potencial emancipatorio precisamente porque se resiste a la mercantilización. En Bangladesh, sin embargo, el cine es tanto arte como industria y, por lo tanto, está doblemente condicionado: por la dependencia del mercado y por la censura política.

Siguiendo este marco, el acto de hacer cine se convierte en sí mismo en una forma de praxis crítica. Cineastas como Tareque Masud y Mostofa Sarwar Farooki articulan visiones contrahegemónicas de la sociedad, utilizando el cine como un espacio de introspección moral. Sus luchas ilustran la dialéctica entre dominación y resistencia que define las políticas culturales del Sur Global.

METODOLOGÍA

Diseño de investigación

Este estudio emplea una metodología cualitativa de estudio de caso, integrando el análisis documental, entrevistas en profundidad e interpretación fílmica crítica. Se busca desentrañar cómo las estructuras estatales, los marcos legales y las narrativas ideológicas moldean colectivamente la producción y circulación del cine en Bangladesh.

Recopilación de datos

Los datos primarios se obtuvieron a partir de entrevistas con cineastas, productores y miembros de la Junta de Certificación Cinematográfica de Bangladesh (anteriormente Junta de Censura). Los datos secundarios se extrajeron de textos legales, documentos de políticas públicas, cobertura mediática e investigaciones académicas. Se prestó especial atención a la Ley de Censura Cinematográfica (1963), sus enmiendas de 1977 y 2006, y la Ley de Certificación Cinematográfica de 2023.

Enfoque analítico

Los datos se analizaron temáticamente mediante un proceso de triangulación que vinculó la evidencia textual, institucional e interpretativa. El análisis se centra en tres películas —*Matir Moyna*, *Mor Thengari* y *Shonibar Bikel*—, cada una de las cuales representa una fase distinta en la evolución política de Bangladesh. Los filmes son tratados no simplemente como textos culturales, sino como acontecimientos políticos: momentos en los que el arte colisiona con el poder.

ANÁLISIS AMPLIADO DE LOS CASOS CINEMATOGRÁFICOS

Matir Moyna (El pájaro de arcilla, 2002)

Matir Moyna, de Tareque Masud, retrata el paso a la adultez de un niño dentro de una madraza (escuela coránica) en el Pakistán Oriental de la década de 1960, yuxtaponiendo la ortodoxia religiosa con los ideales seculares del movimiento de liberación. La película critica el sectarismo y cuestiona cómo la fe puede coexistir con el humanismo.

Tras su finalización, el gobierno liderado por el Partido Nacionalista de Bangladesh (BNP) prohibió la película, alegando que «hería los sentimientos religiosos». La alianza de la coalición gobernante con partidos islamistas hacía que cualquier representación de la intolerancia clerical fuera políticamente sensible. Masud apeló ante el Tribunal Supremo y finalmente logró su estreno tras la presión internacional y el reconocimiento obtenido en el Festival de Cannes.

El episodio de *Matir Moyna* demuestra el uso de la censura para mediar en la tensión entre la identidad constitucional secular de Bangladesh y su dependencia política de la legitimidad religiosa. Al silenciar la película a nivel nacional mientras se celebraba en el extranjero, el Estado reveló su doble imperativo: parecer moderno ante el mundo pero conservador en el ámbito doméstico.

Mor Thengari (Mi bicicleta, 2015)

Mor Thengari, de Aung Rakhine, fue el primer largometraje de ficción en idioma chakma, que captura las luchas cotidianas de una comunidad indígena en la región de Chittagong Hill Tracts. El Ejército de Bangladesh, que mantiene una fuerte presencia administrativa en la zona, objetó la representación que hacía la película sobre el comportamiento militar, lo que derivó en una prohibición de facto. La explicación oficial —«amenaza potencial para la seguridad nacional»— encubría ansiedades más profundas sobre el pluralismo étnico y la rendición de cuentas del ejército.

Las entrevistas de campo confirman que el director enfrentó presiones informales por parte de las agencias de inteligencia y que los organizadores de las proyecciones fueron amenazados. La intolerancia del Estado hacia la representación de las minorías ilustra lo que el antropólogo Willem van Schendel (2005) denomina «ansiedad territorial del Estado». La prohibición de *Mor Thengari* expone cómo la censura opera como una continuación de la gobernanza militarizada a través de medios culturales.

Shonibar Bikel (Sábado por la tarde, 2019)

Shonibar Bikel, de Mostofa Sarwar Farooki, dramatiza el atentado de 2016 contra la cafetería Holey Artisan Bakery, en el que milicianos asesinaron a rehenes extranjeros y locales en Dhaka. Filmada en un solo plano secuencia, la película humaniza tanto a las víctimas como a los perpetradores, retratando el extremismo como una patología social en lugar de un elemento importado.

El gobierno de la Liga Awami retuvo la certificación de la película, afirmando que podría «dañar la imagen del país». Detrás de este argumento subyacían preocupaciones sobre la marca país y las relaciones exteriores. En una era de vigilancia mediática global, el temor del Estado al riesgo reputacional transformó la regulación cultural en una forma de diplomacia de poder blando (*soft power*).

Aunque no se estrenó localmente, la película circuló a nivel internacional, cosechando elogios en festivales de Rusia y Estados Unidos. Su prohibición parcial refleja la paradoja de la globalización digital: la represión interna coexiste con el reconocimiento externo, convirtiendo la censura en una conversación global sobre los límites de la libertad.

DISCUSIÓN

Ideología, vigilancia y resistencia creativa

El nexo burocrático-militar: vigilancia y control sobre la exhibición

Los estudios de caso revelan que el régimen de censura en Bangladesh se extiende más allá de las operaciones formales de la Junta de Certificación Cinematográfica de Bangladesh. Las entrevistas con cineastas y productores sugieren que la presión informal de las agencias de inteligencia —particularmente la Dirección

General de Inteligencia de las Fuerzas (DGFI) y la Inteligencia de Seguridad Nacional (NSI)— juega un papel decisivo a la hora de determinar qué películas se aprueban. Estas agencias operan como censores invisibles, asegurando que las representaciones culturales se alineen con los imperativos ideológicos del Estado.

Hamid, un organizador, detalló su experiencia al intentar proyectar *Mor Thengari* en Cox's Bazar. Tras la caída del gobierno de Sheikh Hasina el 5 de agosto, Hamid enfrentó el acoso de oficiales de la DGFI, a pesar de que la película se había exhibido previamente en otras localidades sin inconvenientes. Le exigieron grabaciones en video de la proyección y lo presionaron continuamente mediante llamadas telefónicas. La interferencia escaló con amenazas indirectas de agentes de la NSI y acusaciones de participar en actividades «traicioneras», lo que lo obligó a suspender las siguientes proyecciones. Este caso refleja el temor infundido por la vigilancia estatal, el cual disuade a los organizadores de exhibir películas que puedan desafiar las narrativas dominantes.

De manera similar, el relato del director Aung Rakhine sobre la proyección de su película en el *Hill Film Festival* resalta estas arraigadas dinámicas de poder. A pesar de que el filme recibió reconocimiento internacional, enfrentó amenazas y exigencias de censura por parte de las autoridades locales. Estas acciones enfatizan el rol de las agencias estatales al imponer la censura, no mediante prohibiciones directas, sino a través de la intimidación indirecta, reforzando un clima de miedo. El director de *Mi bicicleta* señaló:

> *Después de mostrar mi película en el Hill Film Festival en Rangamati, un sargento del ejército me llamó para decirme que su superior quería verla. Pero antes de eso, la había presentado en otros festivales del país y no hubo ningún problema. Incluso cuando voy a festivales en el extranjero, la DGFI me ha cuestionado diciendo: "Se te ordenó detener la exhibición". Sin embargo, no se requiere la autorización de la censura para proyectar una película fuera del país. No conocen la ley. La junta de censura tiene personas nombradas por el gobierno, pero nadie tiene el derecho ni la base legal para prohibir o amenazar con una llamada telefónica de ese tipo.*

En una entrevista realizada el 18 de enero de 2025, Tanvir Mokammel, un veterano cineasta de Bangladesh afirmó:

> *Como forma de arte, creo en la completa libertad para el cine. Me opongo firmemente a que el gobierno obstruya cualquier película o acose a sus realizadores, ya sea a través de fuerzas de seguridad abiertas o encubiertas. Cuando prohibieron mi documental Karnafulir Kanna (El llanto del Karnafuli), descubrí que no fue la Junta de Censura la que impuso la prohibición, sino el Ministerio del Interior. Escuché que la decisión se tomó debido a las objeciones presentadas por los militares. Más tarde, interpusimos un recurso de amparo (writ petition) ante el Tribunal Supremo y ganamos. Esta es mi única experiencia respecto al rol de los militares en la censura cinematográfica. Sin embargo, en un país democrático e independiente, no es correcto aceptar tales restricciones.*

En otra entrevista el 5 de enero de 2025, Tasmiah Afrin Mou, miembro de la Junta de Certificación Cinematográfica de Bangladesh, coincidió con la declaración de Aung:

> *El comisario de distrito (magistrado del distrito) puede actuar conforme a la ley. Pero ninguna fuerza externa tiene la jurisdicción para cuestionar, intimidar o detener una película. Ese derecho no le corresponde legalmente a nadie. Por lo tanto, lo que están haciendo es ilegal. Lo hacen influenciados por alguien o para demostrar poder.*

La DGFI y la NSI no solo se oponen a las películas que carecen de certificado de censura, sino que también sabotean el cronograma de estreno de los filmes que sí lo poseen. «Cuando se iba a estrenar una de mis

películas, coincidió con el lanzamiento de otra que era una biografía del padre de la entonces primera ministra», declaró un actor que prefirió mantener el anonimato en una entrevista el 28 de diciembre de 2024:

> *Y me sentí muy incómodo en ese momento. Personal de la NSI y de la DGFI solía visitar la oficina de mi distribuidor. Preguntaban: "¿Por qué quieren estrenar la película ahora?, ¿cuál es su propósito?". Y buscaron entender de diversas maneras si nosotros apoyábamos a los sectores de oposición a ese gobierno. Incluso después de que mi película llenara las salas el primer día, nuestra función de la tarde en el Cineplex fue cancelada al día siguiente, y en su lugar nos asignaron el horario de las dos de la tarde.*

El mismo actor añadió: «El miedo a la DGFI y a la NSI existe. Estas instituciones fueron creadas para proteger al Estado, pero se utilizan menos para la seguridad nacional y más para ejecutar agendas políticas».

Por su parte, Habiba Rahman, profesora asistente del Departamento de Televisión, Cine y Fotografía de la Universidad de Dhaka, explicó que el uso de estas agencias estatales refleja una falta generalizada de prácticas democráticas:

> *Cuando el Estado utiliza sus fuerzas para silenciar a los ciudadanos mediante la intimidación, refleja la ausencia de una verdadera práctica democrática. El fortalecimiento de estas agencias y el facultarlas para decidir qué se puede o no proyectar demuestra cómo la vigilancia reemplaza a la democracia por un control autoritario.*

Dicha intervención plasma lo que Foucault (1977) denominó «gubernamentalidad»: un modo de control ejercido a través de redes de poder dispersas en lugar de una represión directa. En Bangladesh, los burócratas y los oficiales de inteligencia colaboran para sostener una cultura de autovigilancia en la que los artistas regulan su propia imaginación para evitar confrontaciones. Esto produce lo que podría llamarse un «panóptico cultural» foucaultiano, donde el temor creativo sustituye a la libertad artística.

La autocensura y la interiorización del poder

La autocensura es la consecuencia más generalizada de este entorno. Como señaló Tanvir Mokammel en su entrevista: «Nos censuramos a nosotros mismos antes de que la Junta lo haga». Los cineastas evitan sistemáticamente temas sensibles como los abusos militares, el extremismo religioso o la memoria en disputa de la Guerra de Liberación.

El actor Rakib Hossain Evon compartió su experiencia en una entrevista el 29 de diciembre de 2024:

> *El estreno de una de mis películas se retrasó alrededor de nueve años porque su contenido se consideró políticamente sensible. Desde entonces, siempre soy cauteloso y evalúo si mi trabajo podría percibirse como controvertido o políticamente delicado. Así es como se ha desarrollado un "instinto de autocensura".*

Asimismo, añadió:

> *Este instinto de autocensura ha crecido dentro de mí como actor. Se supone que el arte es un espejo, pero ¿podemos mostrar este espejo? A veces no podemos debido a la policía, otras veces por el ejército y, en ocasiones, por temor a ciertos grupos.*

El cineasta Aung Rakhine profundizó en las causas estructurales de este fenómeno al afirmar:

> *El gobierno dicta esencialmente cómo se debe retratar a las fuerzas estatales en el cine, en especial al ejército. No hay una base legal para esto, pero en la práctica no se pueden mostrar ni decir ciertas cosas. Esto lleva a los cineastas a desarrollar hábitos de autocensura.*

Rakhine describió la experiencia de otro director que trabajaba en una película comercial de gran éxito basada en hechos reales: un personaje clave había muerto en un fuego cruzado en la vida real, pero el director lo excluyó deliberadamente del guion para evitar posibles represalias. Aung comentó al respecto: «Sabía que mostrar ese detalle generaría problemas, por lo que optó por autocensurarse. Sin embargo, veo esto como una práctica peligrosa para el futuro. Limita lo que los cineastas pueden mostrar y cómo el público comprende la realidad». Tasmiah Afrin Mou agregó que «mientras sigan vigentes las leyes estatales represivas, la autocensura continuará entre los realizadores».

Habiba Rahman argumentó que la autocensura en Bangladesh no es solo política, sino también profundamente económica. Retomando la obra de Pierre Bourdieu, explicó cómo los cineastas evitan preventivamente temáticas como los derechos indígenas, la destrucción ambiental o el extremismo por temor a pérdidas financieras y a la obstrucción estatal. Esto refuerza los testimonios previos de que la autocensura opera «automáticamente dentro del sistema». Rahman continuó:

> *Los cineastas saben de antemano que si tocan temas sensibles —ya sean las Hill Tracts, los derechos indígenas o el desplazamiento por causas ambientales— la película se enfrentará casi con total certeza a la censura. Dado que el cine requiere una gran inversión, los productores y directores suelen restringirse preventivamente. Por ello, la autocensura se vuelve un asunto condicionado por la temática y no por una elección artística.*

Desde una perspectiva marxista, este fenómeno ilustra el éxito de la superestructura ideológica al naturalizar el poder del Estado. El trabajador cultural se vuelve partícipe de su propia subyugación, alineando la producción artística con la lógica de la legitimidad política. La crítica de Habermas (1989) sobre la «refeudalización de la esfera pública» se aplica perfectamente aquí: el clientelismo sustituye a la deliberación y la comunicación se transforma en una puesta en escena de la lealtad.

La paradoja legal de la Ley de Certificación Cinematográfica de 2023

A pesar de las promesas de modernización, la Ley de Certificación Cinematográfica de 2023 reproduce las mismas ambigüedades que los estatutos coloniales de 1918 y pakistaníes de 1963. La legislación faculta la prohibición de cualquier película que se considere perjudicial para «la imagen del Estado» o «el sentimiento público», sin definir ninguno de los dos términos. La ausencia de mecanismos de revisión independientes convierte a estas cláusulas en herramientas de poder arbitrario.

Tanvir Mokammel sostiene que las propias leyes de censura son responsables de empoderar al gobierno mientras acorralan a los cineastas. Al respecto, profundiza:

> *Las regulaciones de censura en el cine de Bangladesh son esencialmente una extensión o proyección de la Ley de Cinematografía Británica de 1918, promulgada por los gobernantes coloniales británicos. El propósito de esa ley era evitar que los nativos usaran el cine —un medio tan poderoso— para dar voz a cualquier resistencia contra el sistema colonial o sus instituciones de explotación. Basándose en esa norma, los gobernantes semicoloniales pakistaníes introdujeron su propia política de censura en 1963. Tras la independencia de Bangladesh, todas las enmiendas posteriores a las leyes de censura cinematográfica han mantenido los principios fundamentales de estas dos políticas. La mentalidad subyacente aquí es*

> *que el gobierno actúa como el tutor, mientras que el pueblo es ignorante e incapaz de discernir qué es bueno o malo para sí mismo. Por lo tanto, se les debe mantener bajo el control de la censura.*

Los vacíos legales y las fallas estructurales del sistema continúan otorgando ventajas a los gobiernos sobre los creadores. Habiba Rahman argumenta que mientras el cine permanezca bajo la tutela del Ministerio de Información, la libertad artística estará subordinada a los intereses del Estado:

> *Colocar al cine bajo el control del Ministerio asegura que el interés estatal siempre prevalecerá sobre el interés cultural. Mientras la censura siga ligada a las burocracias gubernamentales, la libertad artística se verá comprometida. Lo que necesitamos en su lugar es una Comisión de Cine independiente, libre del dominio de los funcionarios ministeriales.*

El juez superior de distrito y de circuito retirado, el Sr. Fowzul Azim, explica además cómo la vaguedad de las leyes y los comités de apelación saturados de funcionarios públicos obstaculizan la justicia para los cineastas:

> *El legado colonial de las leyes de censura continúa. Términos como "seguridad nacional" o [SIC] "orden público" son tan vagos que permiten prohibiciones arbitrarias. Incluso los comités de apelación tienen una fuerte presencia gubernamental, lo que dificulta que los cineastas obtengan justicia. Sin un foro independiente y separado de la influencia del ministerio, la censura siempre será objeto de abusos.*

Por su parte, los testimonios de Tasmiah Afrin Mou sobre el funcionamiento interno de la junta revelan ineficiencias sistémicas y lagunas legales. Mou analiza cómo los fragmentos de películas con contenido explícito o no autorizado (*cut-pieces*) lograban burlar la censura en administraciones anteriores:

> *En el pasado, existía un soborno generalizado para influir en la junta de censura. Por ejemplo, más tarde se añadían a las películas numerosos "fragmentos cortados" que nunca debieron haber sido aprobados por la Junta. En aquella época, se sobornaba a los miembros de la junta para garantizar que tales películas obtuvieran la autorización. Como resultado, era un puesto muy lucrativo. Sin embargo, esa oportunidad ya no existe. Muchos de los que estamos ahora en la Junta no podemos ser manipulados con esas tácticas.*

Asimismo, Mou destaca la ausencia de definiciones o regulaciones específicas sobre lo que constituye «contenido objetable». La falta de un reglamento claro propicia decisiones inconsistentes y arbitrarias, dejando a los cineastas a merced de intereses políticos.

Los juristas (Shill y Bashar, 2013) argumentan que tales disposiciones contradicen el Artículo 39 de la Constitución de Bangladesh, el cual garantiza la libertad de expresión. Pese a ello, la supervisión judicial sigue siendo débil, ya que los tribunales suelen ceder ante la autoridad ejecutiva en asuntos de «seguridad nacional». La persistencia de estas contradicciones resalta lo que Schiller (1996) describe como el «imperialismo de la información» en la gobernanza moderna: la pretensión del Estado de proteger a los ciudadanos se vuelve indistinguible de su deseo de controlarlos.

Economía política del clientelismo y la dependencia

La censura cinematográfica en Bangladesh está intrínsecamente ligada a dinámicas más amplias de poder y control. Al ser consultado sobre cómo percibe la relación entre el poder y la censura de su obra —dado que retrató brevemente a una fuerza específica considerada fundamental para sostener la estructura de poder del gobierno—, Aung Rakhine señaló:

> *Cada incidente está entrelazado con un "juego de poder", particularmente en los asuntos políticos. Las dinámicas de poder suelen derivar de agendas políticas. Sin embargo, mi primera película, Mor Thengari, no es política: cuenta la historia de una comunidad o región. Aun así, esta narrativa inevitablemente toca*

> *otro tipo de política que existe fuera de la ecuación política central o basada en Dhaka. Y esto puede ser incluso más peligroso.*

Rakhine profundiza en esta relación de poder y aporta un análisis más amplio:

> *Más allá de favorecer a fuerzas específicas para sostener el poder, creo que el miedo también juega un papel crucial. ¿Cuándo opera el miedo? El miedo surge cuando una persona, comunidad, institución o fuerza ha concertado previamente un golpe de Estado o una perturbación, lo que genera aprensión. Esto es natural. En tales casos, culpar a un individuo o a una fuerza no es apropiado. A estas fuerzas se les asignan tareas. Por ejemplo, el personal del ejército estacionado en las colinas tiene la tarea de separar a los bengalíes de los pueblos indígenas. Esto forma parte de sus responsabilidades rutinarias.*

Rakhine g examina a fondo este vínculo:

> *Es una cuestión de geopolítica. Las minorías son dominadas a nivel global, pero el problema de la región de las colinas trasciende la cuestión minoritaria. Se trata también de política geográfica. Esta dinámica es riesgosa, poderosa y, al mismo tiempo, está llena de potencial.*

Además, añade:

> *«Si el ejército no estuviera presente en las colinas, los enfrentamientos étnicos podrían volverse catastróficos. Por lo tanto, el ejército es necesario aquí. Pero su presencia es excesiva, mucho más allá de lo requerido para garantizar la seguridad».*

Como observa Rakhine, la censura se extiende más allá del panorama político inmediato para abarcar jerarquías sociales y consideraciones geopolíticas. Por ejemplo, la desproporcionada presencia militar en la región de Chittagong Hill Tracts ejemplifica la intersección entre la autoridad política y las dinámicas regionales. Las películas que abordan estos temas suelen percibirse como amenazas a la unidad nacional, lo que restringe aún más la libertad creativa.

La censura no solo busca restringir películas; su fin es preservar estructuras de poder. Habiba Rahman señala que el Estado teme a la permanencia del cine como medio de registro:

> *La censura, en última instancia, revela las inseguridades del poder. Cuando los Estados u oligarcas se sienten amenazados por la capacidad del cine para documentar la realidad, lo suprimen. Sin embargo, el poder del cine radica en dejar una huella permanente en la pantalla, un testimonio mucho más sólido que el discurso oral.*

Fowzul Azim añade que la continuidad de los marcos coloniales mantiene al cine bajo el control político en lugar de integrarlo a un diálogo democrático:

> *Nuestro marco de censura refleja una mentalidad colonial de control en lugar de una cultura democrática de diálogo. Las leyes deberían servir al pueblo, no suprimirlo. A menos que pasemos de la restricción a la protección genuina de los derechos, el cine seguirá siendo una víctima de la política.*

Khan y Rahman (2016) documentan cómo el sector mediático de Bangladesh opera bajo un régimen de capitalismo clientelista, donde la propiedad se concentra en manos de empresarios vinculados políticamente. Este sistema de patrocinio se extiende a la producción, distribución y exhibición cinematográfica. La asignación de subvenciones gubernamentales, el acceso a permisos de rodaje y las aprobaciones para participar en festivales extranjeros están supeditados a la lealtad al partido gobernante.

Desde la perspectiva de Mosco (2009), este entrelazamiento entre el Estado y el mercado ejemplifica la mercantilización de la cultura. Por lo tanto, la censura no es únicamente ideológica sino también económica: regula el acceso al capital y a las audiencias. Los cineastas que desafían al Estado se arriesgan tanto a represalias políticas como a la marginación financiera, lo que refuerza un ciclo de dependencia que desincentiva la innovación.

Globalización, circulación digital y contraesferas públicas

La noción de la «sociedad red» de Castells (2010) sugiere que los medios digitales pueden subvertir la censura nacional al hacer posible la visibilidad global. En Bangladesh, este potencial se evidencia en la forma en que las películas prohibidas circulan a través de plataformas en línea y festivales internacionales. El reconocimiento global de *Matir Moyna* y *Shonibar Bikel* transformó su censura en publicidad internacional, creando contraesferas públicas transnacionales que cuestionaron las credenciales democráticas de Bangladesh.

Sin embargo, estas mismas redes digitales también empoderan al Estado. Las tecnologías de vigilancia, las leyes cibernéticas y el monitoreo en línea extienden la censura al ámbito virtual. La Ley de Seguridad Digital (2018) ejemplifica este cambio al criminalizar la expresión disidente bajo el pretexto de la protección cibernética. De este modo, la digitalización expande y a la vez complejiza la resistencia, convirtiendo la lucha por la libertad cultural en una negociación continua entre la visibilidad y la vulnerabilidad.

Resistencia creativa y contrahegemonía

A pesar de la represión, los cineastas de Bangladesh han desarrollado sofisticadas estrategias de resistencia. El uso de la alegoría, la metáfora y el minimalismo les permite realizar críticas subtextuales eludiendo la prohibición explícita. *Matir Moyna* critica el extremismo a través de una narrativa personal; *Mor Thengari* reivindica la identidad indígena mediante la autenticidad lingüística; y *Shonibar Bikel* desestabiliza las narrativas estatales por medio de su estética en tiempo real.

Estas películas encarnan lo que Gramsci describió como la «guerra de posiciones»: una batalla cultural lenta por el terreno ideológico. Transforman el arte en una forma de práctica contrahegemónica, afirmando que la libertad reside no solo en la expresión, sino también en la interpretación. Como argumentaría Habermas, estas obras reabren el espacio para el debate racional y crítico, restaurando fragmentos de la esfera pública incluso dentro de las restricciones autoritarias.

CONCLUSIÓN

Hacia una política cultural democrática

Este estudio ha demostrado que la economía política de la censura cinematográfica en Bangladesh constituye un sistema complejo donde los mecanismos legales, burocráticos e ideológicos convergen para mantener la hegemonía del Estado. Arraigado en precedentes coloniales, el régimen de censura se ha adaptado a las formas modernas de gobernanza, combinando la retórica moral con la coerción económica y la vigilancia tecnológica.

Los tres estudios de caso ilustran cómo la censura sirve tanto de estrategia política como de puesta en escena moral. Mientras que *Matir Moyna* fue reprimida por exponer la hipocresía religiosa, *Mor Thengari* fue silenciada por representar la marginalidad étnica y *Shonibar Bikel* fue retenida para proteger la imagen nacional en el escenario mediático global. En conjunto, estos casos revelan un patrón: la censura funciona como una forma de gobernanza cultural que asegura que el cine siga siendo un siervo de la ideología estatal en lugar de un espacio para la deliberación democrática.

Sin embargo, la resistencia persiste. Los cineastas continúan desafiando estas limitaciones a través de la creatividad, la metáfora y la solidaridad global. La paradoja de la represión es que genera nuevos públicos —tanto nacionales como internacionales— que se aproximan a las obras prohibidas como actos de desafío.

Para que Bangladesh transite hacia una política cultural democrática, es imperativo implementar tres reformas clave:

- **Sustituir la censura por un sistema de certificación basado en clasificaciones**, el cual evalúe la idoneidad del contenido por edades en lugar de la conformidad ideológica.
- **Establecer una Comisión de Cine autónoma e independiente del Ministerio de Información**, que esté integrada por artistas, juristas y miembros de la sociedad civil.
- **Garantizar la transparencia y la supervisión judicial**, permitiendo a los cineastas apelar las decisiones de certificación en tribunales abiertos.

La implementación de estas reformas alinearía a Bangladesh con las normas internacionales y fortalecería sus instituciones democráticas. En última instancia, la disputa sobre la censura cinematográfica es una lucha por el derecho a narrar la nación. Mientras la libertad artística permanezca restringida, la democracia misma seguirá estando incompleta.

REFERENCIAS

Bronner, S. E. (2011). Critical theory: A very short introduction. Oxford University Press.

Bruce, I. (1979). Cinema censorship. Index on Censorship, 8(4), 36–42.

Castells, M. (2010). The rise of the network society (2nd ed.). Wiley-Blackwell.

Foucault, M. (1977). Discipline and punish: The birth of the prison. Pantheon Books.

Habermas, J. (1989). The structural transformation of the public sphere. Polity Press.

Hardy, J. (2014). Critical political economy of media: An introduction. Routledge.

Hoek, L. (2021). Films in the diplomatic bag. Modern Asian Studies, 55(4), 889–910.

Khan, A. R. (2013). Private television ownership in Bangladesh: A critical qualitative inquiry. University of Hong Kong.

Khan, A. R., & Rahman, H. (2016). Private television channels ownership and crony capitalism in Bangladesh: An overview. Social Science Review, Dhaka University Studies, Part D, 33(2), 289–310.

McChesney, R. (2015). Rich media, poor democracy: Communication politics in dubious times (rev. ed.). New Press.

Mosco, V. (2009). The political economy of communication (2nd ed.). Sage.

Murdock, G. (1988). Large corporation and the control of the communications industries. En M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran y J. Woollacott (Eds.). Culture, Society and The Media,(pp. 118-150). Routledge.Sabera, T. (2021). Censorship on artistic freedom in contemporary illiberal regimes: A comparative analysis between Bangladesh and India. South Asian Journal of Media Studies, 5(1), 21–38.

Schendel, W.v. (2005). The Bengali borderland: Beyond state and nation in South Asia. Anthem Press.

Schiller, H. (1996). Information inequality: The deepening social crisis in America. Routledge.

Shill, P. K., y Bashar, A. I. (2013). Determining the legality of the approach to censorship of films on the grounds of obscenity in Bangladesh. Journal of Journalism and Media, 5(1), 1–18