



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Sanz, Álvaro Martín

De dioses y hombres. La representación del fenómeno Osho en Wild Wild Country (2018)

Ética y Cine Journal, vol. 12, núm. 2, 2022, Julio-Octubre, pp. 85-94

Universidad de Buenos Aires

Argentina

DOI: <https://doi.org/doi.org/10.31056/2250.5415.v12.n2.38332>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564474620010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

De dioses y hombres.

La representación del fenómeno Osho en *Wild Wild Country* (2018)

Wild Wild Country | Chapman Way, Maclain Way | 2018

Álvaro Martín Sanz*

Universidad de Valladolid

Recibido 01 de febrero de 2022; aprobado 15 de junio de 2022

Resumen

Wild Wild Country es una miniserie de Netflix que trata de reconstruir la historia del gurú indio Bhagwan Shree Rajnees (Osho), de su asistente Ma Anand Sheela, y de su comunidad Rajneeshpuram localizada en el Condado de Wasco en Oregón. Así, la obra presenta una recopilación de materiales de archivo que se intercalan con entrevistas realizadas en el presente a algunos de los principales protagonistas de todas las partes implicadas: seguidores de Osho, funcionarios de la justicia estadounidense, y habitantes del pueblo de Antelope. A esta pluralidad de versiones se le suma la distancia que ponen los cineastas responsables para con la obra (al por ejemplo omitir el uso de la voz en off) de cara a conseguir un resultado libre de injerencias externas. Sin embargo, a pesar de estos hechos, la hipótesis que el artículo trata de probar es que lejos de generarse un análisis objetivo que investigue los hechos acontecidos desde las distintas perspectivas, se constituye un espectáculo audiovisual que establece un discurso crítico con el fenómeno religioso a través de varios recursos cinematográficos: el montaje, la animación, la banda sonora, y los efectos especiales.

Palabras Clave: Osho | religión | serie | análisis | Netflix | Rajneeshpuram

Of Gods and Men. The Representation of the Osho Phenomenon in *Wild Wild Country* (2018)

Abstract

Wild Wild Country is a Netflix miniseries that tries to reconstruct the history of the Indian guru Bhagwan Shree Rajnees (Osho), his assistant Ma Anand Sheela, and his Rajneeshpuram community located in Wasco County in Oregon. The work presents a compilation of archival materials that are interspersed with interviews carried out in the present to some of the main protagonists of all the parties involved: Osho followers, US justice officials, and inhabitants of the town of Antelope. To this plurality of versions is added the distance that the responsible filmmakers put towards the work (for example omitting the use of voiceover) in order to achieve a result free from external interference. However, despite these facts, the hypothesis that the article tries to prove is that far from generating an objective analysis that investigates the events from different perspectives, an audiovisual show is established that elaborates a critical discourse with the religious phenomenon through various film resources: the editing, the animation, the set-list, and the special effects.

Keywords: Osho | religion | series | analysis | Netflix | Rajneeshpuram

1. Introducción: *Wild Wild Country* como fenómeno audiovisual

La producción de *Wild Wild Country* se enmarca en la estrategia de producción de contenido propio por parte de las principales plataformas de VoD (Video on Demand), las cuales buscan con esta estrategia seguir el ejercicio abierto por HBO con *Los Soprano* (1999-2007). La primera gran serie que incorpora toda una identidad de marca desde su concepción (Wayne, 2018: 728) y que consolida la marca de HBO respecto a otras cadenas como la «TV

equivalent of a designer label» (Edgerton, 2008: 9). Así pues, las plataformas VoD tienen como objetivo fidelizar al espectador a través de una suscripción que permite el acceso a un catálogo conformado por una serie de obras cuyos derechos ostentan en exclusividad al ser producciones realizadas por las propias plataformas. Por lo que si queremos ver *The Wire* (2002-2008) o *Juego de Tronos* (2011-2019) debemos abonarnos a HBO, si queremos ver *Mozart in the Jungle* (2014-2018) hacerlo a Amazon Prime Video, mientras que si queremos poder ver la obra que aquí nos ocupa, solo podemos hacerlo suscribiendo-

* alvaro.martin.sanz@uva.es

nos a Netflix. Plataforma que siguiendo esta filosofía comercial ha desarrollado todo un conjunto de documentales, series, miniseries, películas y programas dentro de una estrategia denominada por algunos académicos como “Netflix the storyteller” (Knudsen, Kellman, Jones, 2013: 7) que dio comienzo con el estreno de *House of Cards* en 2013. Estrategia que ha contribuido a afianzar este tipo de producciones provocando que el año 2018 por primera vez las plataformas de video a la carta hayan estrenado más series propias que el conjunto de las cadenas tradicionales de ficción americanas (Patten, 2018).

Con su estreno, *Wild Wild Country* ha vuelto a poner el foco de atención en una historia desconocida para buena parte de la sociedad contemporánea occidental. Generándose en parte un cierto revuelo mediático, que da continuación al original, ante el (re)descubrimiento de unos hechos que habían caído en el olvido (Fernández Larrechi, 2018; Costa, 2018): el establecimiento de la comuna del gurú Osho en Oregón y todo un conjunto de confrontaciones con los vecinos, investigaciones legales y juicios derivados. Esto ha supuesto una nueva revisión de los diversos elementos que en el documental se mencionan, desde las biografías y circunstancias actuales de sus personajes (Herzog, 2018) hasta las distintas características del movimiento espiritual que no se terminan de explicar en el documental (Malick Chua, 2018; Potenza, 2018), así como todo un conjunto de elementos de la vida diaria de la comunidad que según varios seguidores no son mostradas de una manera completamente fidedigna (Silman, 2018). Entre estas omisiones que se han rescatado recientemente, cabe mencionar la recuperación de un asesinato posterior a la desintegración de la comuna de Rajneeshpuram, cometido este por una seguidora del gurú que termina con la vida de una compañera espiritual. Hechos que no son mencionados en el documental al considerar los cineastas que exceden y van más allá de la propia historia de la comuna, sin tener una relación directa ni con la narración ni con los personajes de los que trata la película (Minutaglio, 2018).

2. Hipótesis y metodología

Wild Wild Country contiene por un lado con todo un conjunto de imágenes de archivo de diversa procedencia, y por el otro, toda una serie de entrevistas que los realizadores que firman la cinta han realizado con algunos de los personajes implicados en la trama criminal en el momento presente. El documental trata así de realizar un ejercicio

de objetividad al mostrar desde un principio el discurso que emiten las distintas partes implicadas y omitir a la figura del narrador, que tradicionalmente ponía en marcha la maquinaria enunciativa mediante la voz en off. Sin embargo, y esta es nuestra hipótesis de investigación, a pesar de que se busca esta pretendida objetividad sin entrar a realizar valoraciones en torno al fenómeno religioso, la manera de la que está configurada la narrativa a través del montaje, y el empleo de otros recursos cinematográficos como la música o los efectos de sonido e imagen, provocan una suerte de valoración negativa del fenómeno religioso como forma de ficción capitalista contemporánea.

La metodología propuesta es el análisis textual del cuerpo fílmico que sigue los postulados propuestos por la célebre obra de Aumont y Marie (1988) basados en analizar por separado los distintos elementos que componen el film. Debido a que la serie está fundamentalmente compuesta por material de archivo de la época de los sucesos que relata, la presente propuesta de análisis se centra por lo tanto en aquellos elementos de la obra a través de los que los cineastas generan su formulación final, es decir, el montaje, la música y los efectos de postproducción. Dentro del montaje se estudia cómo se reemplazan imágenes inexistentes de archivo por imágenes animadas cuya representación supone un sesgo de la subjetividad creadora opuesto a la objetividad de la imagen fotográfica, a nivel de música se estudian las intenciones que confiere al audiovisual la elección de determinadas canciones que tienen un significado propio propuesto en sus letras, finalmente, se estudia el funcionamiento de los efectos especiales, los cuales normalmente no tienen cabida en documentales basados en entrevistas e imágenes de archivo como el presente.

La selección de fragmentos a analizar se ha realizado en función de la relevancia de uno de esos tres factores, así pues, se han escogido escenas que muestran distintos tipos de imágenes de animación generadas para la película, otras que contienen música y finalmente otras escenas en las que se emplean efectos especiales. Así pues, el presente estudio analiza los citados elementos para demostrar cómo la serie renuncia al planteamiento documental objetivo para tomar una posición crítica con la religión de Osho en forma de espectáculo audiovisual.

3. Las imágenes que no existen

El documental, siguiendo a su concepción participativa, trata de poner en relación los diversos testimonios

de los protagonistas de la historia con las imágenes de archivo existentes. De esta forma, durante todo el metraje, la edición alterna y solapa el discurso de los personajes entrevistados con fotografías y filmaciones de archivos provenientes de diversos ámbitos: fondos personales, institucionales o pertenecientes a medios de comunicación. No obstante, y a pesar de lo mediático de la narrativa, las intervenciones de los distintos individuos en no pocas ocasiones versan sobre hechos que no se pueden apoyar en ninguna imagen existente. Lejos de dejar al espectador sólo con las palabras, en un cierto número de escenas de relativa importancia para la trama los cineastas desarrollan una doble estrategia a fin de trazar las representaciones de todas estas imágenes ausentes: por un lado, el recurso a las animaciones inanimadas y por el otro la reinterpretación del archivo. Este rasgo performativo surge pues como una estrategia comunicativa ante las muchas y variadas “impossibilities of authentic documentary representation” (Bruzzi, 2000: 153).

Así, por ejemplo, cuando Sheela, la antigua secretaria de Bhagwan, es llamada por este en mitad de la noche para nombrarla secretaria personal y para encomendarle la misión de encontrar un nuevo lugar para la comunidad en los Estados Unidos de América, el recurso a la animación suple la ausencia del archivo. Se muestran imágenes de corte estático apoyadas en un conjunto de efectos sonoros (tanto diegéticos como extradiegéticos) que más allá de remplazar el realismo de las imágenes de archivo ofrecen una interpretación subjetiva del momento, siguiendo la emoción con la que Sheela narra su recuerdo. Así, bañado por tonos azules que representan la luz de la Luna, Osho se presenta como un ser de otro mundo, que señala a su futura secretaria con un dedo extendido que remite más al dedo de E.T. que a un dedo humano.

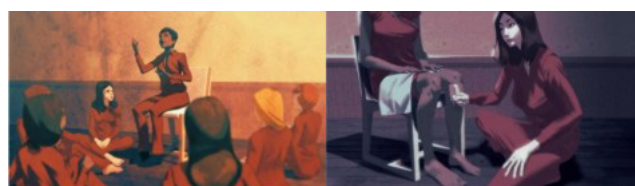
Imagen 1. Fotograma de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

Imágenes de este tipo, que se emplean en distintos puntos del metraje, desprenden su carácter subjetivo del relato de recuerdo personal no contrastable al que van asociadas. Así, podemos volver a encontrarlas cuando Jane Stork narra sus primeros días formando parte del centro de poder de la comuna de Antelope. La alegría de formar parte de un selecto grupo de trabajo (representado con tonos rojizos), se contrasta con el desempeño de diversas tareas de servidumbre (en tonos azulados). Así, en animaciones no estáticas se presenta primero una reunión de un grupo de mujeres y posteriormente una imagen en la que Jane Stork depila las piernas a la secretaria. El color tiene una función de expresar un estado anímico (McCloud, 1994: 190), en este caso las apagadas tonalidades y las imágenes caracterizadas por claroscuros parecen remitir a la psicología de los personajes en el proceso de adaptación a la comunidad. Así pues, la representación de las imágenes resulta indisoluble de un determinado tipo de sentimientos que buscan generar.

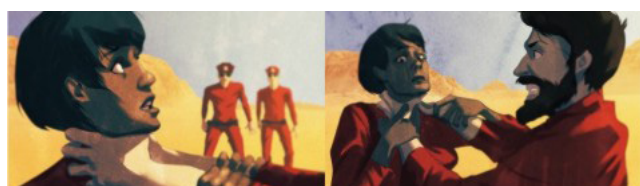
Imágenes 2 y 3. Fotogramas de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

Por destacar otro de los momentos en los que se emplea esta técnica, es posible mencionar la agresión que Stork admite que sufrió a manos de uno de los homeless que los sannyasins admiten en la comunidad. La narración del ataque se acompaña de nuevo por imágenes estáticas animadas que subjetivizan ese recuerdo. Así, mientras el conjunto de la imagen destaca por su utilización de colores cálidos que reflejan la luz del Sol que se reina en el desierto, los dos protagonistas de la escena, Stork y su agresor, son representados con tonos fríos. Se crea una multiplicidad de recursos basados en la paleta de color, la textura o el movimiento que informan al espectador sobre qué tipo de imágenes está viendo (Roe, 2013: 38). De esta forma, se constata cómo la animación es útil para “representar e interpretar los pensamientos y sentimientos de sus sujetos” (Ward, 2005: 89). Es decir, no sólo se está recreando el archivo que no existe, sino que este está siendo interferido por los cineastas.

Imágenes 4 y 5. Fotogramas de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

La segunda manera a través de la que el documental suplente las imágenes ausentes es la de la reinterpretación del archivo que falta. Un método algo más tramposo que el de las imágenes de animación ya que en este caso no resulta del todo evidente que se está produciendo la sustitución. Esta reinterpretación de imágenes opera recontextualizando filmaciones existentes en un montaje que trata de ofrecer soporte a testimonios de memorias. Como ejemplo de este tipo de construcción puede considerarse la representación que se ofrece del frustrado intento de fuga de Osho del rancho de Oregón. De forma paralela a las explicaciones de los distintos personajes se muestran una serie de imágenes que no parecen corresponder con las acontecidas en la realidad. Vemos varias grabaciones de una torre de control en donde supuestamente se sigue el itinerario del avión de Osho. Lo cierto es que a pesar de que las imágenes sean de archivo de aquellos años, ningún detalle en ellas parece indicar que pertenezcan a este caso concreto y no a otro clip periodístico. En consonancia con esto, el *raccord* de luz tampoco parece ser consecuente con las anteriores imágenes que se nos mostraron del avión despegando, más oscuras. Y es que mientras el avión despega en torno a las cinco y media de la tarde, tal y como se indica en el documental, algunas de estas tomas de la torre de control están grabadas a pleno día. De forma pareja, se muestra un avión en pleno vuelo dando a entender que es el avión en el que va Osho, hecho que no termina de determinarse y que resulta improbable dada la falta de referencia de los personajes implicados en la operación a un avión militar que hubiera podido realizar dicha grabación como parte del seguimiento al gurú.

De igual manera, en otro capítulo en el que se muestra el recuerdo de este día por parte de uno de los miembros de la comunidad local, John Bowerman, presenta un similar tratamiento. La historia es sencilla, Bowerman se encuentra paseando junto a su ganado cuando ve como dos aviones aterrizan en el rancho para marcharse minutos después. La reconstrucción de un

momento que no tiene material de archivo vuelve a renunciar a la animación como método reconstructor para volverse a apropiarse de distintas imágenes que se reinterpretan para acompañar la historia del rancho. Imágenes de este montado en su caballo, de unas vacas que podrían ser las que ese día está cuidando, o de un avión atravesando el cielo y aterrizando, llenan el vacío que deja la realidad no registrada. De esta forma, al igual que en buena parte de los documentales ensayísticos basados en el *found footage*, el archivo debido a su carácter fragmentario e incompleto obliga a hacer un «trabajo de reinterpretación y reelaboración» desde el presente (Quílez Esteve, 2014: 66).

4. Empleo de la banda sonora

Señala Beltrán Moner (2006) cómo la música se emplea habitualmente para terminar de completar el producto audiovisual proporcionándole una dimensión más que emana directamente de los autores y que sirve a una doble función comunicativa: una anímica y otra imitativa o descriptiva. En este sentido, el aspecto sonoro de *Wild Wild Country* puede ser dividido en dos apartados, por un lado, el de las músicas ambientales y sonidos extradiegéticos que se introducen en el montaje y por el otro el de las canciones ya producidas que componen un *set-list* que se alza como una de las señas de identidad de la serie.

Así, en el segundo episodio, el atentado que el grupo religioso sufre en su hotel de Portland se acompaña de la canción *Dark Child* de Marlon Williams. De esta forma, junto a imágenes del edificio en llamas, suena tanto la citada canción como sirenas de policía añadidas en postproducción, las cuales se intercalan con declaraciones de reporteros dando la noticia y distintos implicados en el suceso. Resulta interesante realizar una comparación entre estas imágenes y las del videoclip de la canción de Marlon Williams que las acompaña, consistente este en representar igualmente el lugar de un crimen, aunque de una manera un tanto poética, con una cámara lenta que va presentando toda una serie de personajes que salen de un edificio en el que han tenido lugar unos sucesos que tan sólo podemos imaginar. Un desfile de policías y de sanitarios preside estas imágenes, iluminadas por las luces de sirena de un vehículo policial, en las que también, al igual que en las imágenes de Portland, hay espacio para el humo de un fuego que sin embargo no se llega a localizar. La letra de la can-

ción trata con cierto paternalismo el tema de un futuro arrepentimiento por unas acciones cometidas en la actualidad, y que bien podrían ser formuladas por la antigua secretaria de Osho a la luz de este atentado: “My little blond-haired blue-eyed boy/ One day you’ll grow up and be distressed/ One day you’ll grow up and reject everything/ I’ve set out for you”.

Al igual que en el caso del cine publicitario, la música presenta pues dos funciones, estructural y asociativa (Carrera Villar, 1981). La estructural marca el ritmo de la edición y la presentación de las distintas imágenes mientras que la asociativa se encarga de crear un mensaje, facilitando “la generación de significados que se traducen en intenciones, actitudes y conductas” (Moreno Rey, 2019: 56). La asociación imágenes-música ahonda en esta idea de proporcionar un refuerzo a los sentimientos que los personajes tienen en pantalla en uno de los últimos temas que suenan en la serie. Así, la melódica y conocida pieza *Cloudy Shoes* de Damien Jurado, una canción cuya letra habla sobre el amor y la admiración, acompaña los instantes finales del metraje para dar cuenta del legado de Osho que emprenden algunos de sus seguidores como Niren, encargado de limpiar la imagen del gurú. Igualmente, en ocasiones los temas musicales elegidos van más allá de describir los sentimientos de los personajes ante una determinada situación para enunciarse directamente como un alegato de los cineastas. Tal es el caso del empleo de *Strange Things* de Marlon Williams en el inicio del cuarto episodio, cuando un montaje de filmaciones de archivo presenta el envenenamiento sufrido en distintos restaurantes del condado y que suponen el primer y más grande ataque bioterrorista en suelo norteamericano cometido en la historia de Estados Unidos (Lewis, 2001; McCormack, 2010). La canción de Williams habla de la historia de una persona que denuncia toda una serie de sucesos extraños que le suceden a raíz de la muerte de su mujer: “I hear strange things creeping in at night/ I have strange dreams in the bed where Lucy died/ I hear strange things creeping in at night/ I have strange dreams in the bed where Lucy died”.

En este sentido, estos hechos extraños parecen señalar al personaje de la mujer muerta, Lucy, como responsable, de igual manera que todos los hechos extraños que empiezan a suceder en la comunidad de Antelope desde la llegada de Osho y sus seguidores, refiriéndose claramente a la contaminación de salmonela, parecen apuntar claramente en la dirección de estos como principales autores. Más adelante, cuando el documental aborda la ce-

lebración del primer festival mundial que la comunidad religiosa decide realizar en Rajneeshpuram, se presenta un montaje con distintas filmaciones del evento acompañadas por la canción *A.M. AM*, también de Damien Jurado. Tema que encaja perfectamente con el espíritu que se quiere transmitir de aquel momento, como un mundo utópico construido a gusto del consumidor. Dice la letra de Jurado:

Stuck here in a life that repeats/ Living in the now and between/ Pages from a magazine/ Instruction manuals for your dreams/ This is where you stop and rewind/ This where our dreams all collide/ Streaming through your heart that was mine/ Living in my world that was yours through your eyes.

De esta forma, tal y como puede comprobarse, el sentido original de las canciones se traslada al significado que los cineastas quieren proporcionar de una escena determinada. Así, en vez de utilizar una voz en off o rótulos en pantalla, los directores deciden emplear la lírica de las canciones que conforman la banda sonora para trasladar sus mensajes. Estamos pues ante un componente metatextual en el que “se invita al espectador a una relación de concepto, en forma de referencia narrativa” (Radigales, 2008: 46). Tal es el caso que mejor ejemplifica este uso de la banda sonora, el de la canción *Drover* de Bill Callahan, cuyo estribillo fundamenta el título que lleva la serie. Estados Unidos de América como un *Wild Wild Country* en el que una historia rocambolesca como la protagonizada por Osho y su comuna de Rajneeshpuram no pertenece al dominio de la ciencia ficción. La música de esta forma cumple su función de “comentario” sobre el mundo diegético, compartiendo así espacio con el espectador (Gardies, 1993: 54).

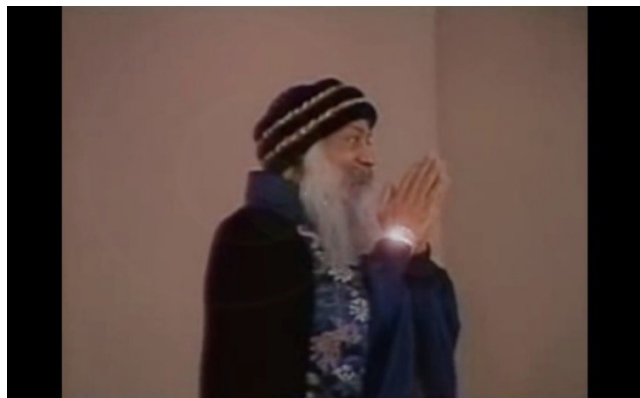
5. Efectos visuales

Si bien el documental trata de evitar la utilización de efectos especiales añadidos en postproducción, hay tres momentos significativos a lo largo de la serie en donde la presencia de estos denota un sentido autoral que rompe cualquier pretensión de objetividad que la serie pueda tener con respecto a la religión de Osho.

El primero de estos momentos se sitúa en el episodio cuatro en una situación narrativa en torno al lujo que rodea al gurú. “Me gustaría que todo el mundo viviera con tanto lujo que la gente comenzara a aburrirse del lujo. Deberías preguntarme cómo puedo aburrirme

con los Rolls Royce”. Dice Osho a su interlocutor al comienzo de una entrevista (Osho, 1999). Este acceso lujo viene en parte, tal y como el documental señala, de este grupo de ricos seguidores de Hollywood, quienes lo colman de todo tipo de regalos lujosos, que vemos representados en un montaje fotográfico de imágenes publicitarias de Rolex. A este respecto, la antigua seguidora Jane Stork señala que estas cosas son “Cosas que Sheela nunca le hubiera mostrado porque sabía que él las querría. [...] La gente de Hollywood le compró un reloj de diamantes. Costó un millón de dólares”. El montaje muestra en ese momento una imagen de archivo en la que Osho se encuentra realizando el saludo *namasté* con el citado reloj, al que la edición ha añadido un efecto luminoso para que brille más junto a un armónico sonido de cristales. De esta forma, los recursos estéticos que se implementan en la posproducción tratan de matizar el lujo que quizás no se termina de constatar en la imagen de archivo. Los cineastas dirigen así la mirada del espectador hacia un detalle que se enarbolaba con el discurso previo. No obstante, el débil matiz del reflejo no termina de romper la ilusión espectacular, los efectos digitales parecen tener “las mismas cualidades indiciales que las imágenes de los personajes” (Darley, 2002).

Imágenes 6. Fotograma de *Wild Wild Country*

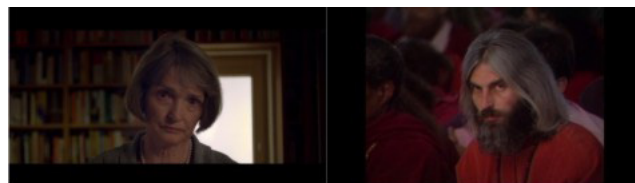


Fuente: *Wild Wild Country*

El siguiente efecto aparece más adelante en el mismo capítulo en el momento en el que Stork está narrando el ataque que realizó al por aquel entonces médico de Bhagwan. Así, mientras la mujer presenta el relato, se produce por medio del montaje la primera injerencia de los cineastas al crear un efecto Kuleshov que une ambas realidades, la pasada y la presente, cruzando la mirada de la que era su presa en aquel momento, el médico, con

la de Stork en la actualidad. La inclusión de este efecto de montaje supone por lo tanto un acto de manipulación entre ambas realidades en el que el espectador toma parte activa (López Serrano, 2005: 270).

Imágenes 7 y 8. Fotogramas de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

Así, al finalizar la ceremonia presidida por Osho, llega el momento en el que Stork le clava la jeringuilla al médico, representándose en imágenes este hecho por la suma de una serie de tomas de muy breve duración. Planos que se suceden a tal velocidad que es necesario parar la imagen para poder realmente ver su contenido. Se sintetiza la violencia de la acción de clavar la jeringuilla a través de tomas que muestran sucesivamente: gente aplaudiendo, Osho realizando el *namasté*, Sheela haciendo una reverencia, un rifle de asalto cargándose, una jeringuilla inyectando su contenido en un cuerpo no identificable, dos planos del médico abriendo la boca, más gente aplaudiendo y un nuevo corte del plano del médico. Una secuencia de apenas un par de segundos de duración que realza los efectos de sonido de las imágenes que contiene.

Posteriormente, Stork narra haber extraído la jeringuilla, lanzándola lejos, y haberse hecho la tonta frente al doctor. Un plano subjetivo grabado entre seguidores sannyasins se nos presenta como si fuera la visión del médico para volver al plano de la entrevista de Stork, que es en el que se presentan los efectos especiales. La imagen desenfocada en postproducción, con un tinte rojizo y con un efecto de profundidad sonora que distorsiona la voz: “¿Qué sucede contigo? ¿Cuál es el problema?”. De esta forma los cineastas tratan de recrear la perspectiva del doctor bajo los efectos de la droga. Los cineastas se valen pues de esta estrategia para reforzar la narración y convertir el testimonio en una experiencia audiovisual de carácter espectacular. Siguiendo con esto, un nuevo corte traslada de nuevo al espectador a los planos subjetivos entre los sannyasins que tienen un efecto de distorsión de la imagen similar al que se emplea cuando se habla de las drogas que se les suministra a los *homeless*.

Imagen 9. Fotograma de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

Finalmente, el último de estos efectos se produce en el capítulo final de la serie. Hacia el final del metraje, el texto fílmico apunta hacia el legado del gurú. Así, se presentan, mediante las explicaciones de Jayananda y Niren, imágenes actuales de distintos grupos de seguidores alrededor del mundo, dejando constancia del fenómeno global que Osho es hoy día. Por encima de todo, se destaca especialmente el aspecto económico, presentando la venta del fenómeno espiritual a través de los libros del gurú, o experiencias de meditación a la carta vendidas en el resort de Puna. Es en esta descripción de los distintos productos disponibles en la que se recupera al antiguo alcalde de Antelope Silvertooth, quien sentencia con claridad su punto de vista en un fragmento en el que la música y el montaje rompen toda la armonía que las imágenes precedentes habían creado acerca del legado de Osho:

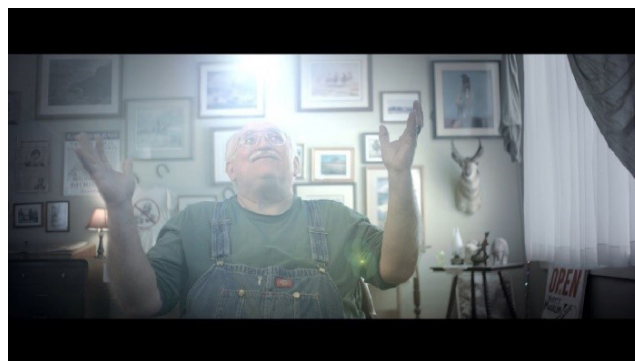
Todo huele como un truco para mí. Ya sabes, solo creo que es un fraude desde el primer día. Pensé que era un viejo estafador. Estaban sentados en la India y vieron a todos estos jóvenes ricos y europeos andar por ahí con drogas, buscando a Dios. Y se dieron cuenta de que estas personas tenían mucho dinero, así que se instalaron y crearon a Bhagwan ... y descubrieron que era muy fácil engañarles. La gente quiere creer. Ellos quieren pertenecer a algo. Ellos quieren pensar, ya sabes, tener relaciones sexuales todo el día me va a enviar realmente al cielo.

Es en este momento en el que se produce el último efecto especial del documental, proyectándose un halo de luz en la pantalla mientras suena un acorde celestial en el momento en el que Silvertooth pronuncia la palabra “cielo”. Se crea entonces una pseudoimagen religiosa que convierte al personaje mundano en una icónica representación religiosa semejante a las que contiene la

imaginería cristiana. Acto seguido esta imagen corta con otra en la que el propio Silvertooth aparece riéndose a carcajadas, destruyendo de esta manera no sólo la religiosidad de la imagen que se acaba de crear, que torna entonces ridícula, sino también todo el fenómeno religioso que el entrevistado está criticando. El efecto especial se inserta de esta manera como un gesto paródico que denuncia que la divinidad puede situarse sobre cualquier individuo a la vez que remite a la concepción originaria de que los efectos especiales siempre han tenido una forma mágica de presentación (Pierson, 2002: 11). La inclusión de este efecto además muestra que el film, más allá de ser un registro de la realidad, es una construcción que inevitablemente “involves (often quite profound) intervention (or ‘fictionizing’) of that reality” (Bagust, 2008: 216).

La religión como fenómeno sustituible. El montaje corta en ese momento a toda una serie de clips publicitarios provenientes del citado resort cristiano que emparejan estas tomas de venta del fenómeno religioso como una experiencia desacralizada y recreativa para desarrollar en un periodo vacacional con las imágenes que anteceden al discurso de Silvertooth mostrando el Osho International Meditation Resort. Estamos ante un montaje intelectual, según la terminología de Gómez Tarín (2006: 131), que juxtapone mediante las imágenes ambos productos de comercialidad espiritual. Un nuevo corte y el hombre vuelve a tomar la palabra: “Pasamos del sexo libre, los rajneeshees, al no sexo, Young Life. Están muy orientados hacia la abstinencia para sus jóvenes. Es algo así como una secta también. No son perfectos. Pero son mucho mejores vecinos que los rajneeshees”. En un nuevo corte se echa a reír de nuevo para finalizar su discurso con: “No agitan un AK-47 en tu cara.”.

Imagen 10. Fotograma de *Wild Wild Country*



Fuente: *Wild Wild Country*

6. Conclusiones

Dentro del rigor documental que posee *Wild Wild Country*, hay dos cuestiones que llaman la atención, la primera referida al ordenamiento del material, y la segunda relativa a la solución propuesta para aquellas imágenes que no existen, pero a las que se hace referencia. Dentro del primer asunto, si bien por lo general se presenta la historia de manera cronológica, una narrativa centrada en generar misterio para capturar la atención del espectador (creando *cliffhangers* al final de cada capítulo o dejando en suspenso algunas historias que se retoman más adelante) provoca una cierta sensación de manipulación al respecto de las cosas que se van mostrando y, sobre todo, ocultando. Así, se rompe la ordenación cronológica con determinados temas, por ejemplo, relativos a distintas acciones llevadas a cabo por los rajneeshes como el caso de la salmonella, que son presentados con más detalle a posteriori con la investigación policial. El problema es que, entre estos dos puntos, la primera mención, situada cronológicamente en la historia, y la posterior explicación, resultada de la ordenación temática, se pierden declaraciones e información que no se han explicado lo suficiente y que no se recuperan.

Cabe también señalar el hecho de que, si bien la voz de los cineastas se mantiene alejada de forma directa del metraje final, ciertas ideas de su posicionamiento al respecto de la historia pueden deducirse del uso de los recursos cinematográficos que emplean, principalmente por medio del montaje. En este sentido es necesario mencionar el *set list* que emplean para acompañar la historia; un conjunto de canciones, todas las líricas en inglés, que por lo general transmiten mensajes muy lejanos al de la espiritualidad que se le podría suponer al fenómeno religioso. Y es que la elección de la banda sonora da a entender, por medio de todo un conjunto de piezas, que más que lo espiritual, es la codicia, el deseo, la venganza, el ansia de poder, la dominación o hasta el absurdo lo que mueve al grupo de seguidores de Osho. Estas críticas se introducen también en momentos puntuales mediante una utilización selectiva de efectos especiales que se añaden en postproducción para dirigir la mirada del espectador a un determinado punto de la pantalla, siempre con un subtexto crítico, o crear una experiencia más inmersiva del audiovisual.

En lo relativo a las imágenes que no existen pertenecientes a historias personales en las que no hay material

de archivo, el documental desarrolla dos alternativas de reconstrucción: la primera pasa por rellenar estos huecos de la memoria con la implementación de una serie de ilustraciones que recogen esos recuerdos ajustándose completamente a la memoria de los personajes que los narran. La segunda consiste en una reinterpretación de otras imágenes, que, al insertarse en el relato, sustituyen esas representaciones ausentes como si fueran las originales. Ambas técnicas, si bien solventan el problema de las imágenes inexistentes, poseen ciertos problemas de correlación con la realidad; la primera al presentar imágenes no contrastadas que se amoldan completamente al recuerdo de los personajes, validando por completo los mismos. La segunda, al seguir la narrativa de imágenes de la historia sin especificar esta reinterpretación, haciendo creer al espectador que se trata de imágenes del momento. Hecho que puede provocar sospechas en torno a si esta técnica ha sido empleada igualmente en otros fragmentos sin que hayamos sido conscientes de ello.

Por todos estos detalles considero que si bien *Wild Wild Country* crea y fundamenta la historia de Rajneeshpuram mediante una narrativa atractiva que captura la atención del espectador, está lejos de ser un documental de rigor que refleje no ya las particularidades de la religión creada por Osho, sino así mismo los sucesos acontecidos en la aventura de este en Oregón. No obstante, la serie posee un innegable valor como aglutinadora de fuentes de distinta procedencia, y en este sentido cabe destacar esta labor de recuperación. Es precisamente dado que el documental participa de dos modos de creación, participativo y performativo, que su representación de la historia no es tan objetiva y neutral como un trabajo que bebe de tantas fuentes podría dar a entender. La obra, que nace con el objeto de documentar a través de sus distintos capítulos los hechos sucedidos a raíz del desembarco de Bhagwan y sus seguidores en Oregón, termina abandonando su planteamiento histórico como narración reconstructora del pasado para buscar un tipo de respuesta en el espectador ante los fenómenos que va mostrando con el objetivo de plantear una serie de reflexiones en el espectador acerca de los inicios y configuraciones del fenómeno religioso. Se parte del caso particular estudiado en el documental para acabar postulando toda una serie de interrogantes abiertos con vocación de alcance universal acerca de la posición hegemónica que ostentan las religiones dentro del sistema económico actual.

Referencias

- Aumont, J. y Marie, M. (1988). *L'analyse des films*. Nathan.
- Bagust, P. (2008). Screen natures: Special effects and edutainment in “new” hybrid wildlife documentary. *Continuum*, 22(2), 213–226.
- Baroni, R. (2016). Le cliffhanger un révélateur des fonctions du récit mimétique. *Cahiers de Narratologie*, 31. <https://journals.openedition.org/narratologie/7570>
- Beltrán Moner, R. (2006). *Ambientación musical en radio y televisión: selección, montaje y sonorización*. (3ª ed.). IORTVE.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Carrera Villar, F. (1981). Funciones comunicativo-persuasivas de la música en publicidad. *Nueva publicidad* (1), 13-32
- Costa, C. (2018, 27 de mayo). “No sabíamos nada de los crímenes”: la vida dentro de Wild Wild Country, la polémica secta en Estados Unidos. *BBC Brasil*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44270766>
- Darley, A. (2002). Cultura visual digital. *Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós.
- Edgerton, G. R. (2008). A brief history of HBO. En G. R. Edgerton y J. P. Jones (Eds.), *The Essential HBO Reader* (pp. 1-22). The University Press of Kentucky.
- Fernández Larrechi, A. (2018, 25 de marzo). ‘Wild Wild Country’: el loco documental de Netflix sobre sectas que no podrás dejar. *El Confidencial*. https://blogs.elconfidencial.com/television/series/desde-melmac/2018-03-25/wild-wild-country-serie-netflix-sectas_1539427/
- Gardies, A. (1993). *L'espace texto filmico*. Documento de trabajo. Universidad Beira Interior. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- Gómez Tarín, F. J. (2011). Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores. En F. García García y M. Rajas (Eds.), *Narrativas audiovisuales: el relato* (pp. 267-290). Icono 14.
- Herzog, K. (2018, 27 de marzo). Wild Wild Country: Where are they now? *Vulture*. <https://www.vulture.com/2018/03/wild-wild-country-where-are-they-now.html>
- Hitchens, C. (2017). *Dios no es Bueno: alegato contra la religión*. Debolsillo.
- Knudsen, S., Kellman, C. y Jones, G. (2013). The business of media SWOT analysis: Netflix. *Media Economics and Technology, IMC*, 461, 1-29.
- Lewis, S. K. (2001, noviembre). History of Biowarfare: Bioterror, The Cults. *Nova Online Website*. https://www.pbs.org/wgbh/nova/bioterror/hist_nf.html#cult
- López Serrano, A. (2005). Armas de comunicación masiva. La imagen manipulada como agente histórico. En M. P. Amador Carretero, J. Robledano Arillo y M. del Rosario Ruiz Franco (Eds.), *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (pp. 267-275). Madrid.
- Malick Chua, J. (2018, 16 de abril). The story behind Wild Wild Country’s Red Rajneesh Outfits. *Racked*. Recuperado de <https://www.racked.com/2018/4/16/17235638/wild-wild-country-rajneesh-red-rajneeshpuram-maroon-burgundy-orange>
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Harper Collins.
- McCormack, W. (2010). *The Rajneesh Chronicles: The True Story of the Cult that Unleashed the First Act of Bioterrorism on U.S. Soil*. Tim House Books.
- Michel, L. (2018, 29 de marzo). The Wild Wild Country Directors Explain How They Made Their Shocking Cult Documentary. *GQ*. <https://www.gq.com/story/wild-wild-country-directors-interview>
- Minutaglio, R. (2018, 16 de abril). The Grisly Murder Left Out of Wild Wild Country. *Esquire*. <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a19733709/wild-wild-country-rajneesh-friederike-kruse-murder-angela-brettnall/>
- Moreno Rey, F. (2019). El efecto de la música publicitaria en la notoriedad del mensaje. Un estudio experimental en el ámbito de la identidad sonora (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Netflix sued by Osho International Over ‘Wild Wild Country’ (2019, 31 de enero). *TMZ*. <https://www.tzm.com/2019/01/31/netflix-sued-osho-international-wild-wild-country/>
- Osho (1999). *Autobiografía de un místico espiritualmente incorrecto*. Editorial Kairós.
- Patten, D. (2018, 13 de diciembre). Netflix, Amazon, Hulu & Apple top TV for 1st time; Broadcast & cable decline. *Deadline*. <https://deadline.com/2018/12/streaming-series-surpass-cable-broadcast-first-time-fx-study-1202519711/>
- Pierson, M. (2002). *Special effects: Still in search of wonder*. Columbia University Press.
- Potenza, A. (2018, 25 de abril). Here’s what Netflix Wild Wild Country doesn’t explain about cult leaders. *The Verge*. <https://www.theverge.com/2018/4/25/17275996/cult-leaders-psychology-bhagwan-shree-rajneesh-netflix-wild-wild-country>

- Quílez Esteve, L. (2014) Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 8, 57-75.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Roe, A. H. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan.
- Silman, A. (2018, 19 de abril). 9 Rajneeshpuram Residents on What Wild Wild Country Got Wrong. *The Cut*. <https://www.thecut.com/2018/04/9-rajneesh-followers-on-what-wild-wild-country-got-wrong.html>
- Thompson, A. (2018, 28 de agosto). 'Wild Wild Country': How 3 Sets of Brothers Scored an Unexpected Netflix Emmy Contender. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2018/08/wild-wild-country-netflix-emmy-contender-1201997890/>
- Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*, Wallflower.
- Wayne, M. L. (2018). Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals. *Media, Culture & Society*, 40 (5), 725-741.
- Wild Wild Country – The story behind the Story of Rajneeshpuram. (2018, 31 de marzo). *Osho Times*. <http://www.oshotimes.com/2018/03/wild-wild-country/>