

Patrulla espacial – Les fantàstiques aventures de la nau espacial Orion, un conte d'un demà llunyà

 quaderndelesidees.press/patrulla-espacial-les-fantastiques-aventures-de-la-nau-espacial-orion

Temps de lectura: 20 minuts

Laura Bondía

El 17 de setembre de 1966, a les 20.15 h, la sèrie alemanya *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion* —coneguda habitualment com *Raumpatrouille Orion* (Patrulla espacial Orion)— entrava per primera vegada a les llars de la República Federal Alemanya. L'estrena marcaria època: la quota d'audiència es va situar en un percentatge hui inimaginable: segons les fonts, entre el 40% i el 50%. La producció es convertiria en un fenomen de públic, també en format imprès. La sintonia i la narració inicial, amb la veu ja emblemàtica del comandant McLane, quedarien fixades en l'imaginari de diverses generacions. Eren els crèdits d'obertura d'una sèrie en blanc i negre de només set episodis, però amb una petjada duradora.

Raumpatrouille Orion va ser la primera gran aposta de la televisió alemanya per la ciència-ficció. Fins aleshores, el gènere amb prou faenes tenia presència a la pantalla: ni produccions pròpies ni sèries importades amb continuïtat. La coincidència resulta reveladora: aquell mateix mes, als Estats Units, també enlairava la seua aventura televisiva l'*Enterprise*; a Alemanya, però, *Star Trek* no arribaria fins sis anys després.



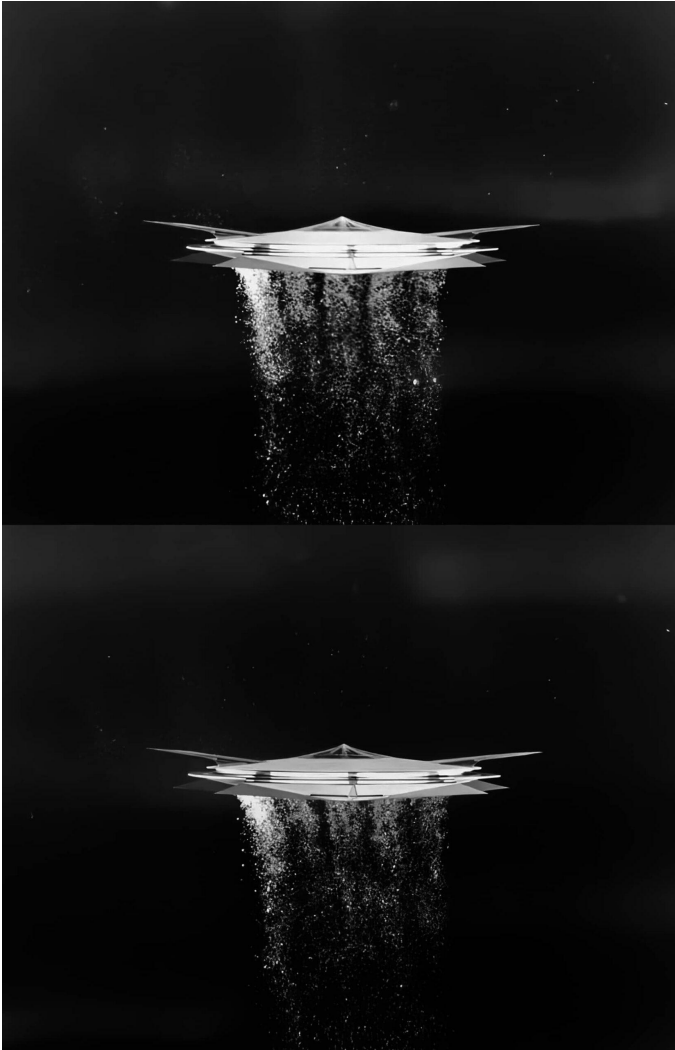


Els membres de la tripulació de la nau Orion.

Amb només set episodis en blanc i negre, *Raumpatrouille Orion* va fer de punta de llança: no sols inaugurava la ciència-ficció televisiva a Alemanya, sinó que obria camí a l'Europa continental. Per primera vegada, una audiència massiva es trobava, setmana a setmana, amb una narrativa d'anticipació i d'aventures utòpiques. La ciència-ficció, fins aquell moment reduïda sobretot a lectors i cinèfils, entrava a casa per la porta gran i ampliava de sobte el seu públic.

Per a molts joves —els que no tenien diners o edat per anar al cinema—, *Raumpatrouille Orion* va ser la primera oportunitat d'accedir a un univers de naus, missions i viatges interestel·lars. I per a no pocs espectadors la sèrie va ser també la porta d'entrada definitiva al gènere.





La nau Orion

A la pantalla, la nau apareixia com un disc elegant que emergia d'un remolí marí, travessava els núvols i es llançava a aventures insòlites al ritme d'una música futurista. Fora de la pantalla, l'efecte es multiplicava: la imaginació dels xiquets feia la resta. Sense joguets sofisticats ni efectes digitals, qualsevol cosa valia. Jo també recorde este fenomen però amb altres sèries i pel·lícules: dues cadires tombades, una darrere de l'altra, podien ser el seient del pilot i el del copilot de la meua nau inventada.

La veu en off de la introducció tenia un to universalista i humanista, com si prometera ordre i sentit enmig d'un món real menys amable. I no era un context qualsevol: 1966 va ser un any mogut. A la Xina, Mao posava en marxa la Revolució Cultural; a l'Índia, Indira Gandhi arribava al poder; i les primeres protestes contra la guerra del Vietnam començaven a agafar volada fins a convertir-se en l'embrió de la futura mobilització estudiantil. A Europa, un nou acord de permisos d'entrada permetia als berlinesos occidentals visitar

familiars a l'Est per Pasqua i Pentecosta.

Mentrestant, la carrera espacial s'accelerava: la Unió Soviètica aconseguia el primer aterratge suau a la Lluna amb la *Luna 9* i els Estats Units el repetien amb la *Surveyor 1*. Les sondes *Lunar Orbiter* cartografiaven el satèl·lit per triar futurs punts d'allunatge, i el programa Gemini afinava les maniobres clau —acoblaments, trobades en òrbita i passejos espacials— que farien possible el salt cap a les missions Apollo.

En eixe clima d'incertesa i expectativa, la ciència-ficció funcionava com a mirall i com a escapada: ajudava a imaginar altres mons i, de passada, altres futurs. I així, al setembre de 1966, molts espectadors van sentir per primera vegada la veu de McLane amb aquella introducció:

«El que encara hui sona com un conte de fades, demà pot fer-se realitat. Ací hi ha un conte d'un demà llunyà: ja no hi ha estats nacionals, només hi ha la humanitat i les seves colònies a



la Via Làctia. Una d'estes naus espacials és l'*Orion*, una petita part d'un sistema de seguretat gegant que protegeix la Terra de les amenaces de l'espai. Acompanyem l'*Orion* i la seva tripulació en el seu servei de patrulla a la vora de l'infinit.»

En realitat, el «conte d'un demà llunyà» es desplega en una sèrie de només set entregues —«Angriff aus dem All» (Atac des de l'espai), «Planet außer Kurs» (Planeta fora de rumb), «Hüter des Gesetzes» (Guardians de la llei), «Deserteure» (Desertors), «Der Kampf um die Sonne» (La lluita pel Sol), «Die Raumfalle» (La trampa espacial) i «Invasion» (Invasió). Al llarg d'estos episodis, l'*Orion* i la seua tripulació —amb la presència decisiva de l'oficial de seguretat Tamara Jagellovsk— encadenen operacions que combinen patrulla, investigació i intervenció d'emergència. El gran detonant argumental és el xoc amb una intel·ligència aliena, els «frogs»: un primer contacte que, lluny de resoldre's amb diplomàcia, deriva en hostilitat i acaba convertint-se en una amenaça recurrent i en l'eix més reconeixible de la sèrie.

Ara bé, *Orion* no es limita a la guerra contra «l'altre». De manera intermitent, la sèrie també obre finestres a conflictes més «terrestres»: tensions amb colònies que qüestionen l'autoritat central; el joc polític i les friccions culturals en un planeta governat per amazones —a «Der Kampf um die Sonne» (La lluita pel Sol)—, on el guió aprofita l'ocasió tant per a imaginar el repte d'una energia «neta» del futur com per a posar sobre la taula el paper social de les dones; i, a «Hüter des Gesetzes» (Guardians de la llei), una variació clàssica del tema tecnològic, amb robots que deixen al descobert fins a quin punt els codis morals i els protocols de seguretat acaben depenent, en última instància, de la fragilitat humana.





Eva Pflug interpretant a Tamara Jagellovsk

Més enllà de la sèrie de televisió, *Raumpatrouille Orion* va continuar viva en paper: primer amb novel·letes i adaptacions de consum popular i, més avant, amb còmics i diverses reedicions. El fenomen, de fet, va ser descomunal: en total, la col·lecció va arribar als 145 volums. I ho puc dir de primera mà: alguns exemplars —i sobretot algunes edicions especials— són hui autèntiques peces de col·leccionista, pràcticament impagables. Este inici, tan recordat pels fans —igual que la tripulació i l'aura fantàstica que envolta la sèrie—, va acabar tenint també, anys després, una adaptació cinematogràfica.

La narració d'obertura amb la veu de McLane incloïa la paraula alemanya *Märchen*, que he optat per traduir com a *conte de fades*, encara que el terme també remet al relat breu de tradició oral, transmès de generació en generació. En este sentit, connecta amb el que assenyala Jörg Füllgrabe quan diu que el sentit de *Märchen* faria dialogar la fantasia amb la realitat i aconseguiria que allò que pareix improbable —fins i tot inimaginable— arribi a presentar-se com una possibilitat.

Quan el 1965 començaren els rodatges de *Raumpatrouille*, el projecte era, per als estàndards



que havia deixat de tindre un paper central en el cinema alemany; i a la televisió del país encara era més excepcional.

Abans de la Segona Guerra Mundial, però, el panorama havia estat ben diferent. En l'època del cinema mut, Alemanya va ser capdavantera en el terreny del cinema fantàstic i d'anticipació. Un nom ho resumeix bé: Fritz Lang. Amb *Metropolis* (1927) i *Frau im Mond* (La dona a la Lluna) (1929) va signar dues fites imprescindibles de la ciència-ficció cinematogràfica.

Altres antecedents, en un sentit vinculat a un pensament universalista i humanista, apareixen a *Die Welt ohne Waffen* (El món sense armes, 1927) de Gernot Bock-Stieber, una pel·lícula que reconec que no he pogut veure, però que sembla que no s'ha perdut del tot. Pel que se'n sap, tracta d'un enginyer que, arran d'una experiència traumàtica a la Primera Guerra Mundial, treballa en una invenció per a inutilitzar l'armament elèctric i així evitar futures guerres; un plantejament molt en sintonia amb les aventures de *Raumpatrouille Orion* i el seu homòleg nord-americà, *Star Trek*.

I, si ampliem el focus cap a una «proto-ciència-ficció» d'arrel més científica (i inquietant), hi trobem *Alraune* (Richard Oswald, 1928), centrada en la creació artificial d'un ésser humà mitjançant un experiment, i també *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), que ja avançava una idea semblant, tot i ser molt anterior.

Fins i tot durant els anys trenta, amb el sonor ja plenament implantat, el cinema alemany encara es permetia somiar en clau utòpica amb títols com *F.P.1 antwortet nicht* (F.P.1 no respon) (Karl Hartl, 1932), *Der Tunnel* (El túnel) (Curtis Bernhardt, 1933) o *Gold* (Or) (Karl Hartl, 1934). Ara bé, eren utopies ancorades a la Terra: en aquelles històries la humanitat no s'aventurava a l'espai, ni tan sols s'acostava a la Lluna. El protagonisme el tenien grans proeses tècniques dins del mateix planeta: alçar una plataforma aèria enmig de l'oceà, «crear» o obrir un túnel que connectara Europa i Amèrica.

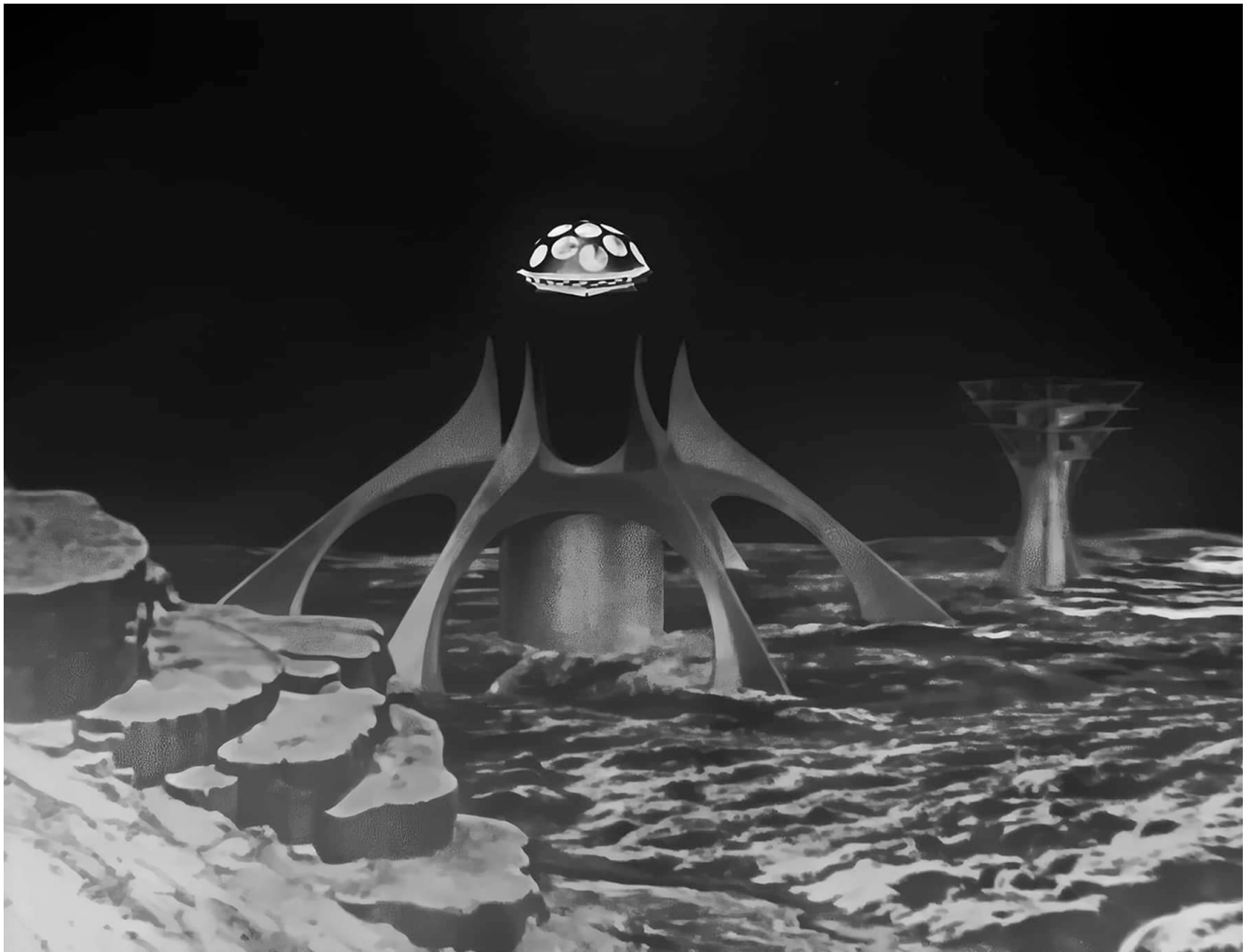
Entre les propostes més fantàstiques d'aquell moment també destaca *Der Herr der Welt* (Amo del món, 1934) dirigida per Harry Piel: una aventura científica amb tecnologia i amenaces "modernes", d'orientació humanista i amb superrobots, en què el protagonista manté l'esperança —i la visió— que la mecanització del treball comporte una millora global de les condicions de vida. Naturalment, eixa idea no tardarà a topar amb la seua antítesi.

Amb la fugida de talent provocada pel nazisme, el cinema alemany va quedar afeblit i va perdre bona part de l'energia creativa, també pel que fa a la imaginació. Així, després de la dècada dels trenta, durant anys no s'hi va produir molta ciència-ficció.

En temps del Tercer Reich es van arribar a plantejar projectes amb temàtica espacial: la UFA volia tirar avant *Weltraumschiff 18* (Nau espacial 18), a partir d'una obra de Hans Dominik, i la productora Bavaria Film pretenia fer *Zwischenfall im Weltall* (Incident a l'espai), centrada en un



(La nau espacial I s'enlaira). L'única «aventura lunar» que va destacar en aquell període fou *Münchhausen* (1943), amb Hans Albers, concebuda també com a film d'aniversari de la UFA, però molt més pròxima a la fantasia que no a la ciència-ficció.



Aterratge a MZ-4

Després de la guerra, als anys cinquanta, el cinema de la República Federal no va apostar gaire pel gènere; en plena etapa del *Wirtschaftswunder* («miracle econòmic») predominaven altres temàtiques. En canvi, a l'Alemanya Oriental (RDA) sí que aparegueren propostes més ambiciosos, com *Der schweigende Stern* (L'estrella silenciosa) (Kurt Maetzig, 1959), coproduïda amb Polònia. A l'Alemanya Occidental, l'exemple més pròxim al gènere va ser *Zurück aus dem Weltall* (De tornada de l'espai) (George Freedland, 1958), una coproducció amb Finlàndia que, més que ciència-ficció, és un melodrama amb to de *Heimat* (llar i pàtria idealitzada): el «retorn de l'espai» no és el d'un astronauta, sinó el d'un gos. La revista *Filmdienst* deia sense massa contemplacions: l'argument, per extravagant, és pràcticament l'únic que se salva de ser un *Heimatfilm* sentimental i més aviat convencional, amb la seua corresponent història d'amor. Ara bé, per als fans d'*Orion* hi ha un detall que sí que val or: la banda sonora la va compondre Peter Thomas, que després es faria inconfusible amb la música



En la televisió alemanya dels anys 60 la ficció seriada apostava sobretot pel suspens i el gènere policíac, en part com a resposta a l'èxit dels thrillers al cinema —especialment els d'Edgar Wallace—, mentre que la ciència-ficció hi tenia una presència més aviat residual.

Tot i això, hi ha un cas que convé recordar com a avís del que vindria després. La nord-americana *Space Patrol* (1950-1956) ja avançava alguns ingredients que *Raumpatrouille* faria seus: un futur llunyà, una humanitat unificada en forma de federació planetària i una cadena de comandament molt pareguda, tant en la figura del capità o comandant com en el paper clau de la seguretat. Fins i tot l'arrancada, amb un to èpic i declaratiu, remet de manera llunyana al pròleg d'*Orion*.

Per a estalviar, *Raumpatrouille* es va filmar en blanc i negre. I, sincerament, el 1966 això no preocupava massa: a l'Alemanya Occidental (RFA) hi havia uns onze milions de llars amb tele i, en la pràctica, el «color» encara no formava part del menú. No seria fins al 1967 que Willy Brandt, aleshores vicecanceller, inauguraria oficialment la televisió en color en un acte ben solemne.

El salt tècnic el va fer possible el sistema PAL, creat el 1965 pel professor Walter Bruch, que va situar la República Federal com el tercer país —després dels Estats Units i el Japó— a oferir televisió en color a gran escala. Curiosament, l'únic que a *Raumpatrouille* ja es va gravar en color van ser alguns plans d'efectes especials, per si algun dia la nau *Orion* tornava a enlairar-se, pensant en una possible continuació.

Una cosa és clara: el debut de *Raumpatrouille Orion* va arribar en un moment immillorable. A mitjan anys seixanta, l'espai, com hem vist abans, s'havia convertit en un tema de conversa constant, i això va impulsar una autèntica eclosió d'aventures utòpiques el 1966. A este clima s'hi sumava la febre dels ovnis, nascuda als Estats Units a finals dels quaranta i ja estesa per Europa. Les vetllades per a observar el cel i l'esperança —o la por— d'una visita extraterrestre van popularitzar la imatge del «plat volador», que va acabar marcant l'aspecte de moltes naus en la ciència-ficció del moment, també la de l'*Orion*.

El fenomen, a més, era internacional: la televisió nord-americana i britànica vivia una nova onada de sèries de ciència-ficció, majoritàriament espacials. El 8 de setembre de 1966 — només nou dies abans de la primera emissió de l'*Orion*— l'*Enterprise* de *Star Trek* entrava per primera vegada a les llars americanes.

Rodatge i exteriors

La major part del rodatge es va fer dins de plató; els exteriors, en canvi, es van liquidar en només tres dies. L'equip ja somiava amb Islàndia —paisatge perfecte per a planetes desconeguts i, de pas, alguna dieta de rodatge i un viatge extra—, però la realitat va ser menys



Peißenberg, prop de Múnic. Barata, efectiva i prou «alienígena», sobretot per a recrear l'asteroide-mina Pallas de «Hüter des Gesetzes» (episodi 3). La decepció va ser considerable.

Per sort, no tot eren muntanyes de runa: un altre exterior molt més agradable va ser el castell de Tutzing, al llac de Starnberg, que va fer de palau governamental de la sobirana de Chroma (Margot Trooger) a «Der Kampf um die Sonne» (episodi 5).

Ara bé, per als actors el rodatge va exigir disciplina militar: un calendari molt estret, un pressupost ajustat... i maquillatge a hores poc humanes. Els hòmens havien d'estar llestos a les set del matí; les dones, amb pentinats alts, a les sis, igual que els hòmens amb patilles.

Una de les gràcies més curioses de *Raumpatrouille* és que, segons el guió, l'any 3000 la humanitat no sols conquista l'espai: també viu sota l'aigua. El casino Starlight, els pisos dels astronautes i fins i tot les bases d'enlairament estan al fons de la mar, i per les enormes finestres es veuen peixos passant tranquil·lament per damunt dels personatges (com si feren de figurants).



El casino Starlight



deixara l'*Orion* i s'instal·lara amb ella en una mena de «xalet» subaquàtic. Però l'economia del projecte va marcar la frontera del que era possible: amb una producció ja prou cara, recrear habitatges submarins quedava fora d'abast, tal com admetria després el guionista Rolf Honold.

Moda espacial molt moderna... però prou incòmoda

L'estètica d'*Orion* va ser molt celebrada: el vestuari, dissenyat per Margit Bárdy amb el suport de Vera Otto, tenia un aire futurista que encara hui sorprèn. Ara bé, una cosa era mirar-lo i una altra, ben distinta, portar-lo posat. Eva Pflug (la tinent Tamara Jagellovsk) contava que el record més nítid que en guardava no era precisament el glamur, sinó el patiment: uniformes fets a mida, sí, però d'un teixit elàstic semblant al làtex que anava tan enganxat al cos que pareixia pintat.

Asseure's, per exemple, no era un gest innocent: abans calia coordinar-se amb algun company perquè li ajustara la cremallera per darrere; si no, al davant el coll se't tancava com una trampa i et deixava a mitja respiració. I, per a rematar-ho, aquell estiu va eixir fred de valent: amb el «look espacial» posat, es passava més fred que en una missió a Plutó. Per això, en les pauses, la tripulació no es refugiava en cap càpsula de salvament, sinó en bates de bany gruixudes, ben d'època, que devien ser l'única peça realment pensada per a la supervivència.

Wolfgang Völz (tingent Mario de Monti) tampoc no guardava cap estima especial pel seu vestuari. De fet, explicava que, quan es va acabar el rodatge, quasi l'han d'agafar de les mans perquè no plantara davant de l'estudi una foguera cerimonial amb els seus dos uniformes. Després de tant de patir dins d'aquelles andròmines, li venia de gust una mena d'«auto de fe» tèxtil: més que un comiat, una venjança. La ironia és que, mentre els actors renegaven, el públic celebrava el disseny. Tot i això, el mèrit d'haver «inventat» el look espacial se'l va acabar emportant el modista parisenc André Courrèges, que en plena època del rodatge va presentar també una col·lecció futurista (*Space Age*).

I, a més, la modernitat eixia cara: en ciència-ficció no val posar «roba de carrer», perquè cada detall s'ha de fabricar. En *Raumpatrouille*, un vestit espacial costava 750 DM per als hòmens i 680 DM per a les dones (en el cas d'Eva Pflug / Tamara, 745 DM); un mono de pressió d'home amb cinturons i guants, 780 DM; el vestit de casino de Dietmar Schönherr / McLane, 750 DM, i la camisa, 120 DM; uniformes de terra, entre 650 i 670 DM; i vestits de còctel, entre 475 i 650 DM. I, per si faltava alguna «extravagància» imprescindible: el casquet de bany de Tamara, 185 DM. Futur, sí... però a preu de luxe.

Per a fer-nos una idea del que això significava, si actualitzem eixes quantitats amb la inflació i les passem de marcs alemanys a euros actuals (sempre com a ordre de magnitud), el vestit de Tamara es mouria al voltant dels 2.200 €, i els vestits de còctel estarien aproximadament entre 1.400 i 1.950 €. Dit d'una altra manera: per a vestir-se «com l'anv 3000». et demanaven



Danses i músiques que deixarien empremta

Al casino Starlight no sols es jugava: també es ballava com si el futur tinguera coreògraf. William Milié va preparar números «espacials» amb passos ben extravagants —fins i tot alguns esquena amb esquena— i els va batejar amb noms que ja sonen a *playlist* intergalàctica: *Lancet Bossa Nova*, *Bolero on the Moon Rocks* o *Picciato in Heaven*.

Tot això anava lligat a la música de Peter Thomas, anomenada *The New Astronautic Sound*. I de «nova», n'era de veritat: un jazz agut i estrident, amb un aire estranyíssim per a l'època, creat sobretot amb orgue electrònic. Encara hui té eixe efecte d'«has pujat a una nau sense adonar-te'n», i més si pensem que el sintetitzador —ara imprescindible quan volem sonar a futur— aleshores encara estava en bolquers. No debades, Thomas és un dels grans compositors del cinema alemany d'aquells anys, on hi va deixar empremta, especialment en les bandes sonores d'Edgar Wallace i Jerry Cotton.



Escenes de ball

Els trucs



Theodor Nischwitz, cap del departament de trucs de Bavaria Film, va començar amb un equip de 17 persones que, per a *Orion*, es va ampliar fins a 26. I tot i així, calgué mig any per a tindre tots els plans amb els efectes acabats.

Nischwitz, conegut com el «pare» de la tècnica de trucs de Bavaria Film, era el perfil ideal. Venia d'haver treballat a l'UFA, on havia col·laborat perquè Hans Albers poguera fer creïbles les seues aventures com a Münchhausen. Després de la guerra, també va participar en altres incursions alemanyes en el fantàstic, com *Der Apfel ist ab* i *Der Herr vom anderen Stern* (1948) o *Das Spukschloß im Spessart* (1960). I més endavant continuaria vinculat a Bavaria Film en títols com *Das Boot* (1981) i *Moon 44* (1989).

Però l'aspecte visual definitiu de *Raumpatrouille* no depenia només dels efectes especials: l'aportació de l'arquitecte cinematogràfic Rolf Zehetbauer va ser igual de determinant. Va guanyar l'Oscar per l'escenografia de *Cabaret* (1971) i, amb Bavaria Film, també va estar darrere de grans produccions com *Das Boot*, *Die unendliche Geschichte* (1984) i *Enemy Mine* (1985). No és estrany, per tant, que el 1989, en un programa dedicat al retorn mediàtic de *Raumpatrouille Orion*, el periodista i professor Bernd Schmidt ho resumís amb contundència: bona part del món visual, tan singular, de l'*Orion* naix del treball de Zehetbauer. I, en la seua opinió, qualsevol retrospectiva artística dels seixanta que el deixi fora romandrà incompleta.

En l'apartat artesanal, a Bavaria van construir tres models diferents de l'*Orion*, amb diàmetres d'entre 30 i 160 cm, fets d'alumini, guix, fusta i plexiglàs. Per a simular el vol espacial, penjaven la maqueta amb fils de niló davant d'un fons negre i la filmaven amb una càmera que es desplaçava sobre un rail. El cel estrellat anava en una bobina separada, i després ho mesclaven amb una «bancada òptica» (càmera i projector sincronitzats). Si tocava sobrevolar un planeta, la seua superfície es modelava en una caixa de sorra i s'afegia com a tercera capa.

Una de les preses que més maldecaps va donar a Theodor Nischwitz va ser l'enlairament de l'*Orion* des de la base abissal 104: eixa escena en què la nau emergeix d'un remolí immens i s'enfila cap a l'atmosfera. Segons explicava ell mateix, el punt de partida va ser ben poc «galàctic»: l'«estació espacial» que es veu en pantalla era, en realitat, la Königsplatz de Múnic. La sensació de profunditat i d'espai es va construir a partir d'efectes de llum filmats en estudi i integrats després sobre aquell escenari, substituint-hi visualment els edificis. I la nau, al capdavant, no era més que una maqueta menuda.





La nau Orion enlairant-se.

Alguns efectes especials es van traure avant amb una inventiva gairebé casolana. Per a recrear el remolí i l'aigua de l'enlairament, primer buscaren per Múnic algun lloc on pogueren «fabricar» aigua en condicions. La solució final la van trobar a l'Escola Tècnica Superior, que disposava d'una bassa d'assaig per a experiments de corrents. En aquell dipòsit d'uns dos metres van provocar turbulències i onatge amb màquines de vent, i ho van filmar amb una lent CinemaScope col·locada en una posició poc habitual (girada 80 graus), de manera que la imatge s'eixamplava i guanyava sensació d'escala.

Per a acabar de vendre la il·lusió, encara hi van afegir una altra trampa molt efectiva: gravar a alta velocitat (120 fotogrames per segon) perquè, en projectar-ho a ritme normal, el moviment quedava cinc vegades més lent i les ones semblaven enormes. I després, com sempre en aquells temps, tocava la part més pacient: el muntatge combinant el «cel» amb l'aigua i quadrant-ho tot com un mosaic. Resumint: una bassa menudeta, una lent girada, càmera lenta... i prou hores de taller per a obtindre un oceà de pel·lícula.

Per a les bombolles de l'*Orion* emergint, van tirar mà d'un aquari i d'una pastilla d'Alka Seltzer
 l'efervescent de tota la vida per a l'acidesa i l'ordre d'estómac... i ho van filmar amb la



Els robots tampoc eren cap prodigi de realisme: els androides originals feien uns 30 cm; en van fabricar quatre, i la tripulació els anomenava «llaunes». Quan actors i robots compartien pla, els intèrprets en realitat actuaven contra el buit; els robots s'hi van afegir després, ampliat. El secret perquè no paregueren joguets amb pressa era que «les preses amb les figuretes dels robots es van rodar totes a càmera lenta, perquè a velocitat normal, amb figures tan menudes, tot semblava més accelerat i no tan colossal com calia».

És veritat que alguns trucs es noten si es para molta atenció (dibuixos animats, fils de niló...), però això no ha fet baixar l'afecte per la sèrie. Al cap i a la fi, també a *Star Trek* l'escàner de McCoy era un simple saler.

En conjunt, Nischwitz i Zehetbauer —amb 50.000 hores de faena només en decorats— van fer autèntica tasca pionera del fantàstic a Alemanya, i sense eixa base després costaria imaginar grans produccions com *Die unendliche Geschichte* o *Enemy Mine*.

L'estètica d'*Orion*: enginy, bricolatge espacial i culte

Hui, una part del plaer de tornar a mirar *Raumpatrouille Orion* és precisament detectar allò que la producció va resoldre amb més enginy que pressupost. Elements com el famós «ferro de planxar» convertit en gadget espacial (en parlarem) —o detalls tan terrenals com unes aixetes de bany al centre de comandament— resulten, des de la mirada actual, com a mínim un poc ingenus. Però la gràcia és que eixa sensació no és del tot nova: fins i tot ja en el seu moment hi havia qui els trobava estranys. El que als anys seixanta a la majoria d'espectadors els passava desapercbut (o simplement no els molestava) amb el temps s'ha transformat en una mena de marca de la casa. I les petites incongruències de rodatge —errades, solucions d'urgència, continuïtats imperfectes— s'han convertit en material de conversa recurrent, sovint repassat amb delectança per fans i curiosos.

A més, no és casual que aquells objectes «quotidians» encaixaren tan bé en una estètica futurista de 1966. Bona part del disseny industrial de l'Alemanya Occidental d'aquella dècada tendia al funcionalisme i al minimalisme: línies netes, formes simples, poca ornamentació, i una idea molt clara de «bona forma» hereva del Bauhaus. També hi havia un entusiasme real pels materials i la fabricació en sèrie: nous plàstics, alumini, acer inoxidable, laminats... Productes pensats per a ser pràctics, però amb un aire tecnològic que volia comunicar progrés. En eixe context, un electrodomèstic amb angles marcats i carcassa metàl·lica podia semblar perfectament «del demà» si el posaves davant d'un panell de llums.

Ho vaig comprovar de manera ben literal fullejant una publicació de consum d'aquells anys: en un test europeu de 1966 (difós poc després, ja en edició de 1967), es comparaven desenes de planxes de sis països. La conclusió era molt poc romàntica —i molt útil: el preu no garantia la qualitat—, i es documentaven diferències de temperatura sorprenents dins d'una mateixa sola.



especialment bé eixos «artefactes» que la sèrie reciclava: el mànec, per exemple, tenia una forma massa angulara i, a la llarga, podia resultar molest; tot i això, la manejabilitat s'avaluava com a bona. Dit d'una altra manera: disseny avançat, sí, però no necessàriament còmode.

I ací és on *Raumpatrouille* juga una carta que moltes produccions més «polides» no tenen: les seues limitacions no sols no l'han perjudicada, sinó que han acabat definint-ne l'encant. Les improvisacions, els trucs visibles i els objectes reciclats no són un simple defecte; han contribuït a la recepció afectiva de la sèrie i, amb els anys, l'han ajudada a pujar de categoria fins a convertir-se en peça de culte. En el fons, és justament eixa combinació d'ambició i precarietat —eixa imaginació que s'obre pas amb quatre materials a mà— el que fa que l'Orion continue caient simpàtica, fins i tot quan se li veuen les costures.

Del cosmos al fons de la mar: futurs possibles i armes impossibles

Raumpatrouille va nàixer en plena febre del «futur de plàstic»: un disseny que semblava moderníssim fins que, ja als setanta (i amb un toc de consciència ecològica), va començar a perdre prestigi. En eixe context, la sèrie connectava amb modes i ambients del moment —clubs, discoteques, llums i música pop-electrònica— i, de passada, també va contribuir a fixar una imatge molt concreta del futur.

La part més divertida és que bona part de l'«estètica espacial» venia de reaprofitar objectes quotidians que just començaven a generalitzar-se a les llars alemanyes (planxes elèctriques, envasos de plàstic com els gots de iogurt), una mena de reciclatge *avant la lettre* que després es faria habitual en determinats ambients alternatius. Però tampoc seria just que *Raumpatrouille* haja quedat reduïda, quasi en exclusiva, a eixa postal dels «invents barats», mentre que altres sèries —especialment *Star Trek*— solen presentar-se sense matisos com el gran model de televisió visionària i tecnològicament innovadora. Això és, en bona mesura, una lectura esbiaixada: *Orion* també incorporava idees futuristes i, sobretot, molt enganxades als debats reals dels seixanta; simplement, les suggeria amb recursos audiovisuals modestos, però sovint sorprenentment efectius.





Comandaments de la nau Orion.

I un exemple clar d'eixa ambició —més enllà de les «planxes» i els gotos— és una de les seues apostes d'anticipació més agosarades: la idea que el futur no passaria només per l'espai, sinó també per davall de la mar. En plena eufòria tecnològica, però ja amb els primers símptomes d'alarma ecològica (contaminació industrial i, sobretot, la del trànsit rodat i aeri), alguns futuròlegs imaginaven els oceans com el gran «pla B» de la humanitat: no sols un rebost potencialment immens, sinó també un espai on instal·lar-hi ciutats i infraestructures.

Ara bé, a l'hora de rodar no van construir cap Atlantis bavaresa. El món submarí es va fabricar amb solucions de taller: sobreimpressions, capes d'imatge i plans d'aquaris (els del zoo de Berlín) que, combinats amb encert, fan el paper i donen a este «conte d'un futur llunyà», una atmosfera sorprenentment convincent.

Dins d'eixe mateix paquet d'anticipació, la sèrie també deixa caure tecnologies «dures»: des de sistemes de vigilància discreta (que apareixen de reüll) fins a armes capaces de fer net de manera definitiva. La idea de l'*overkill* —que alguns lectors han llegit en clau política, fins i tot autoritària— també es pot mirar d'una altra manera: en un context de defensa planetària, i pensant en amenaces reals com un asteroide amb mala trajectòria, «destruir el problema» és una opció que encara hui apareix en debats públics. El terme ve del vocabulari militar de la Guerra Freda i fa mala espina, sí; però posat en mode antiasteroides sona menys a apocalipsi i més a extintor d'emergència.

Però aquest plantejament —tant temàtic com tecnològic— xocava amb una realitat molt menys



més, el blanc i negre limitava la venda internacional (a diferència del que passaria amb *Star Trek*). Tot i això, l'univers va continuar en paper.

L'Enterprise i l'Orion: dos clàssics que no s'han apagat

Segons Jörg Kastner, totes dues sèries han sabut conservar —i fins i tot reforçar— la seua popularitat amb el pas de les dècades, malgrat que després arribaren pesos pesants del gènere com *2001: Una odissea de l'espai*, *Star Wars*, *Encontres a la tercera fase*, *E.T.* o *Alien*. Mentrestant, moltes altres produccions posteriors han quedat pel camí, pràcticament esborrades de la memòria.

En el cas de *Star Trek*, amb 79 episodis i un univers expandit a base de noves sèries i pel·lícules, la pervivència és fàcil d'explicar. Però que *Raumpatrouille Orion*, amb només set capítols, haja aconseguit una fidelitat comparable continua sent, en certa manera, sorprenent.

Que s'emetera prompte i que la nostàlgia hi jugue un paper és evident, però no n'hi ha prou per a entendre-ho tot. A diferència de més d'una sèrie que va passar per la televisió sense deixar rastre, l'*Orion* va saber tocar una fibra especial: la capacitat de fer somiar —i de convertir eixos somnis en un afecte perdurable en el temps.

Bibliografia

Füllgrabe, Jörg. Von Joghurtbechern und Bügeleisen: Die Serie RAUMPATROUILLE als Projektionsfläche technischer wie gesellschaftlicher Imagination (Ein provokantes Plädoyer für die Unzulänglichkeit). A: Hirsch-Weber, Andreas, i Scherer, Stefan (eds.).

Technikreflexionen in Fernsehserien. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing (2015), 139-156.

DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12511>

Kastner, Jörg. *Das grosse Raumschiff Orion: Fanbuch*. Zum 25. Geburtstag der Raumpatrouille. Múnic: Wilhelm Goldman Verlag (1991).

AGV (Arbeitsgemeinschaft der Verbraucherverbände). *Eurotest Bügeleisen – Heiße Eisen mit kalten Stellen* (març 1967) (Test comunitari europeu de 1966 sobre 49 planxes de sis països; coordinat per l'AGV, predecessora de la Verbraucherzentrale Bundesverband).

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Nom (obligatori)

Correu electrònic (obligatori)

Marca la/les Newsletter/s a la/les que et vulguis inscriure (obligatori)

Quadern de les ideesCapital Natural



[Laura Bondía](#)

Laura Bondía, valenciana resident a Bremen, és professora, periodista cultural i apassionada del cinema mut —la seua tesi doctoral se centra en l'obra de Friedrich Wilhelm Murnau.



Articles relacionats

