

# 11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer

## A reading of the interested links between architecture and power from the Semiotics: Albert Speer's case

Carlos Miguel Iglesias Sanz

### De Imhotep a Speer

Cuatro hombres contemplan de pie un dibujo sobre un tablero horizontal. Dos de ellos dominan la escena; uno de ellos habla, al parecer dando explicaciones sobre lo que contemplan, al más próximo. Los cuatro visten con corrección burguesa trajes elegantes en un ambiente sereno y sosegado próximos a un gran ventanal que mira a un jardín. Es el año 1938; nos encontramos en el estudio berlinés de la persona que está hablando, el joven arquitecto alemán de 33 años, Albert Speer. El hombre que está a su lado es Adolf Hitler, Führer del Tercer Reich Alemán, el hombre más poderoso entonces en el mundo. El dibujo sobre la mesa es el alzado del *Volkshalle* –Sala del Pueblo–, que podía albergar concentraciones de 150.000 personas y que estaría rematado por una cúpula de 240 metros de altura, la coronación colosal del eje Norte-Sur de *Welthauptstadt* –Germania–, la capital del mundo, que Hitler desea construir para su régimen milenarista nazi. [1]

Hoy sabemos que estos proyectos nunca llegaron a ser realizados; nos queda únicamente el legado gráfico de una arquitectura visionaria <sup>1</sup>. La ideología impulsora fue destruida implacablemente en el Armagedón final de la Segunda Guerra Mundial; destrucción que ha censurado también la obra de un hombre abatido moralmente en su cautiverio de 20 años en Spandau y silenciado en los círculos profesionales. Sin embargo, asistimos últimamente a un renovado interés en su figura hasta ahora dominada por una inquietante aureola que proyectaba sombras y que impedía desvelar, desde una mirada sesgada e ideológica, el verdadero valor arquitectónico intrínseco. Es el tiempo de escritos y ensayos sobre la arquitectura de Speer en donde comenzamos a descubrir aproximaciones que tratan de desvincular la omnipresente relación con el poder de su imaginario creativo y buscan el conocimiento estricto de su arquitectura como hecho objetivable. Y es que el caso de Speer es paradigmático en esta cuestión hasta el punto de que la valoración de su trayectoria profesional como arquitecto rara vez se hace de manera independiente de su trayectoria política e ideológica. [2]

Hasta no hace mucho, la obra más completa que se conocía sobre Speer era la realizada por la periodista e historiadora Gitta Sereny, autora también de las biografías de varias personalidades clave del Nacionalsocialismo, como la de la actriz y cineasta Leni Riefenstahl, con quien colaboró el arquitecto. Fue a finales de los años 1970 cuando Sereny comenzó una serie de conversaciones con Speer que se mantuvieron durante tres años. En 1978, el historiador sueco Lars Olof Larsson recopiló los proyectos de Speer en una exposición en Estocolmo, y posteriormente en un libro de 1982 sobre el proyecto de Speer para Berlín. También el historiador Joachim Fest colaboró en la redacción de las memorias de Speer que publicó en 2008. Pero es la monografía de Léon Krier la que posiblemente estudia con mayor claridad la obra de Speer alejada de la contaminación habitual a causa de valoraciones políticas y morales. <sup>2</sup>

[1]



[2]



Resumen pág 15 | Bibliografía pág 23

Universidad San Pablo CEU.  
 Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y profesor colaborador en la Escuela Politécnica Superior, EPS, San Pablo CEU, en el área de Proyectos Arquitectónicos y Proyecto Fin de Carrera, desde el año 1990. Compagina su actividad profesional con la investigación (procedimientos de creatividad y estrategias de docencia). Miembro principal del Grupo de Investigación Rebirth\_Inhabit, donde ha desarrollado la Patente sobre "Arquitectura de alojamiento adaptable modular\_sistema 3", viviendas modulares de emergencia, VEM. Obras con distintos premios y publicaciones, destacando el Primer Premio Estación Tren de Alta Velocidad TGV en Lyon, 1989, Primer Premio European 1 de 220 VPO en Madrid, 1989, Primer Premio 145 VPO para la EMVS en Valdecañas, 2006, Primer Premio Asamblea Local Cruz Roja en Pinto, 2017, y Primer Premio Asamblea Local Cruz Roja en Brunete, 2018. Ha expuesto su obra en el Centro Pompidou de París, 1989, la galería de exposiciones del MOPT de Madrid, 1991, y el Colegio de Arquitectos de Madrid, COAM, 2017. Su trabajo se incluye en libros y publicaciones como *Architecture D'aujourd'hui*, *El Croquis*, *Arquitectura Viva*, *Guía de Estudios de Arquitectura de Promateriales*, 2014, etc.  
 cmiglesias.eps@ceu.es

### Palabras clave

Semiótica, poder, arquitectura, Speer, estilo, ideología  
 Semiotics, power, architecture, Speer, style, ideology

### Método de financiación

Financiación propia

[1] Hitler y Albert Speer examinando los planos del Grosse Halle de Germania. Estudio del arquitecto, 1938. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[2] Adolf Hitler y Albert Speer revisando unos planos en el Berghof, la residencia de montaña del Führer en Obersalzberg. Fotógrafo: Heinrich Hoffmann. 1938. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[3] Imhotep: Complejo funerario de la "Pirámide Escalonada" de Saqqara, cerca de Menfis (Egipto), durante el reinado del faraón Zoser. (aproximadamente 2980 - 2950 a. C.). Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

Llega a preguntarse: “¿Puede una espada que ha matado injustamente ser llamada bella? ¿Puede un criminal de guerra ser un gran artista?” Su respuesta es inequívocamente sí. Sostiene que la arquitectura de Speer afin al estilo clasicista –entendida por Krier como la originada por una producción artesana-artística *versus* la originada en el modernismo por una producción con métodos industriales– ha sido condenada por el Tribunal de Núremberg, incluso a una sentencia más severa que al propio Speer. Y se pregunta por qué la arquitectura ha sido particularmente criminalizada tras las consecuencias del holocausto nazi y no, por ejemplo, la industria alemana –I.G. Farben, Krupp, Kodak–, la ciencia –fuga de cerebros a América, y la tecnología, que estuvieron al menos tan implicados con la actividad criminal nazi<sup>3</sup>. Llega incluso a decir que los sistemas industriales democráticos y totalitarios comparten muchas de las mismas características y objetivos. Propone que para lograr una ajustada crítica y análisis del trabajo de Speer es necesario trabajar de un modo epistemológico distinto del canon de la doctrina modernista. Al tratar de demostrar que la arquitectura del régimen nacionalsocialista no es más condenable que su industria o su tecnología y realizar una dura crítica de la sociedad industrializada moderna y del sistema de producción en serie, llegando a calificar la arquitectura moderna de *flagellum dei*, enviada a la Tierra para castigar a la humanidad por sus excesos y su arrogancia, recibió exacerbadas críticas. En 2013, Krier publicó una reedición de su monografía de Speer matizando las expresiones que habían resultado más espinosas: en una entrevista con Peter Eisenman, Krier comentaba: “El primer libro era algo sentimental, diría yo. El estilo era un poco enfático”.

Pero es tal la contaminación ideológica a la hora de afrontar el estudio de la obra de Speer que Hans Hollen llegó a apuntar irónicamente que somos afortunados de que Hitler no fuera muy aficionado de la Secesión vienesa, o de lo contrario hubiera sido eliminada, como lo ha sido la arquitectura clásica, del suelo alemán, en clara crítica a los procesos de desnazificación indiscriminada en el ámbito de la arquitectura. Y el propio Speer le comentó a Krier en vida: “Si Hitler hubiese sido aficionado al arte moderno, a la arquitectura clásica le iría de maravilla”. Es decir, que no existe una relación unívoca entre los sistemas totalitarios y una arquitectura determinada, ya que la sobreestetización de lo político en los regímenes radicales puede incardinarse indistintamente tanto en estilos clasicistas como modernistas o vanguardistas. Por tanto, la sobreexposición de la arquitectura al influjo del poder oculta en situaciones límite –y el régimen nazi ciertamente lo fue– las auténticas cualidades de sus obras, confundiendo mayoritariamente el juicio político e ideológico con la crítica arquitectónica y estética. Una manera que proponemos de aproximarnos al esclarecimiento de esta confusión epistemológica es la aplicación de instrumentos extradisciplinares a la cuestión arquitectónica que aporten nuevas miradas esclarecedoras sobre la relación entre arquitectura y poder. Una hermenéutica que posibilite la interpretación e investigación científica en estos casos extremos de relación íntima entre poder y arquitectura. Pero ¿es esta una cuestión nueva en la historia política del hombre y sus manifestaciones arquitectónicas?

Nos fijaremos en la figura de Imhotep, ministro y arquitecto egipcio, posiblemente el primer arquitecto conocido en la historia –aproximadamente 2980 - 2950 a. C.–, autor del complejo funerario de la *Pirámide Escalonada* de Saqqara, cerca de Menfis –Egipto–, durante el reinado del faraón Zoser –Djoser, Djoser o Dyeser–, que construyó con miles de toneladas de piedra caliza el primer manifiesto arquitectónico “semiótico” en forma de cenotafio monumental real [3]. Desde entonces las producciones arquitectónicas han expresado en mayor o menor medida su contenido significativo codificado, independientemente de las diversas ideologías en las que han surgido. Es indudable que gran parte de la arquitectura construida o imaginada ha tenido su razón de existir por el encargo directo del poder como manifestación visible de su presencia en las distintas civilizaciones y sociedades de la humanidad, como verdadera estética de su representación. En esta relación con el poder y con la ideología es fácil que se oculten o incluso tergiversen las verdaderas cualidades intrínsecas de la arquitectura, contaminándose el juicio crítico sobre ella. Al igual que la figura de Imhotep está asociada al Faraón Zoser y llegó a ser elevado al rango de Dios venerándose su arquitectura, Albert Speer está, por el contrario, indisolublemente asociado a Adolf Hitler, el Führer, siendo no solamente condenado como criminal de guerra en el juicio de Núremberg por sus incontestables implicaciones en el régimen nazi, sino también su arquitectura que ha sufrido una sistemática destrucción y censura. La reciente revisión del estudio de Léon Krier sobre la obra de Albert Speer, junto con la atención a disciplinas externas, al menos inicialmente, al campo de la arquitectura, como la semiótica y la semiología, nos permitirá acercarnos al espinoso campo de las relaciones entre el poder y la arquitectura –parafraseando a Krier, “El poder de la arquitectura y la arquitectura del poder”–, en la figura del arquitecto de Hitler, Speer, para tratar de separar el uso que se ha dado a su obra de la obra en sí misma.

<sup>1</sup> El Bayrisches Hauptarchiv en Múnich conserva 3.113 dibujos de la actividad profesional de Speer (1933-42). Han sido custodiados desde 1944 en rollos de piel bajo la fortaleza de Núremberg. Aunque Rudolf Wolters, el cronista de Albert Speer, elaboró en 1944 un sistemático inventario de todas las maquetas de proyectos urbanos y arquitectónicos de Speer, desaparecieron desde 1945 en la zona militar rusa.

<sup>2</sup> Hasta fechas recientes no existía una recopilación de la producción arquitectónica de Speer. Como hemos dicho fue Lars Olaf Larsson quien primero la realizó, con motivo de una exposición celebrada en Estocolmo en 1975, y posteriormente en una monografía publicada en alemán en 1978. En gran parte mitigó la escasa documentación y conocimiento de su producción arquitectónica. En 1985, Léon Krier redactó una monografía sobre el arquitecto, (editorial Archives d'Architecture Moderne, Bruselas), que recientemente vuelve a publicar The Monacelli Press, Nueva York, con un prólogo de Robert A.M. Stern, además de una versión actualizada del texto principal de Krier, “Una arquitectura del deseo”. KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*. Foreword by Robert A. M. Stern. USA: The Monacelli Press, 2013.

<sup>3</sup> Industrias como la I.G. Farben, Krupp, Kodak, y científicos como Von Braun, entre otros ejemplos.

[3]



## Semiótica, Semiología y Arquitectura

Dado que nuestra intención es utilizar hermenéuticamente las disciplinas de la semiótica y la semiología en el ámbito arquitectónico, concretamente como instrumentos para el estudio y análisis válidos de los proyectos y construcciones de Speer durante la existencia del régimen nazi, inicialmente atenderemos a la primera cuestión sobre las discusiones lingüísticas acerca del nombre de las mismas. La semiología comenzó su desarrollo anticipatorio en el *Curso de lingüística general* del suizo Ferdinand de Saussure –publicación póstuma, 1913–, dentro de la corriente epistemológica del estructuralismo, como ciencia que estudia los signos entendidos como instrumentos de comunicación en la sociedad. La semiótica de Charles Peirce <sup>4</sup> tiene como propósito la elaboración de una teoría general de los signos que los clasifique e identifique, pero con la introducción de la tríada del signo, su objeto y el intérprete. Ambas disciplinas han dado lugar a una confusión terminológica, independientemente de la naturaleza metodológica de las mismas, y adoptaremos el criterio de la *Internacional Association for Semiotic Studies* <sup>5</sup> de adoptar la palabra semiótica como término general. [4]

Una segunda cuestión es la definición del término semiótica. Tanto la definición de Saussure como la de Peirce, más amplia en su noción triádica sobre los límites de implicación de la misma, se basan en el concepto de signo como unión de un significante con un significado, asociados a una forma física determinada que es la emisora. Más ambiciosa es la propia definición de Eco siendo para él la semiótica la que “(...) estudia todos los procesos culturales [es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales] como procesos de comunicación” <sup>6</sup>, que es la que asumiremos en nuestro discurso.

Y una tercera cuestión es la de relacionar la semiótica con la arquitectura. Si bien, como ya hemos establecido, entendemos la semiótica no solamente como la ciencia de los signos reconocidos como tales, sino que la podemos considerar como la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si estos fueran un sistema de signos, en definitiva, un sistema de comunicación, a la hora de aplicarla a la arquitectura encontramos nuevas dificultades dada la naturaleza particular de la misma. Entendida esta como un producto con un objetivo prevalente de “funcionalidad”, independientemente de que contenga además posibles variables comunicativas en sí misma, parece que escapa inicialmente al campo de la semiótica. Sin embargo, la experimentación fenomenológica del objeto arquitectónico nos depara múltiples vivencias y percepciones en las que se nos comunican informaciones más allá de las estrictamente utilitarias. La arquitectura genera en sus códigos funcionales significados icónicos vinculados a ellos que nos introducen en otras maneras de entender el uso inicial. La lectura de una experiencia arquitectónica no es únicamente funcional, sino que también desvela significaciones de índole estético, emotivo, un *pathos* particular que introduce funciones de orden simbólico. De esta manera la razón de ser primigenia de “función”, se amplía a todas las demás finalidades de comunicación del proyecto, ya que las connotaciones “simbólicas” de lo útil no dejan de ser menos “útiles” que sus objetivos “funcionales” <sup>7</sup>. La arquitectura no es solo Función, es también comunicación, representación. [5] Aproximaciones cercanas son las obras de Aldo Rossi <sup>8</sup> y el recientemente fallecido Robert Venturi <sup>9</sup> que han intentado trasladar los mecanismos de expresividad arquitectónica a una codificación de carácter lingüístico.

Es entonces cuando la arquitectura no solo responde a las demandas funcionales-utilitarias, sino que es capaz de ser “leída”, como un texto que contiene un universo de códigos y símbolos. Es posible, como determina el filósofo Roland Barthes, leer la ciudad como si fuera un texto, entendida la ciudad como la manifestación más significativa de la arquitectura. Para él, “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla

[4]

[5]



<sup>4</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo estadounidense, experto en creatividad, razonamiento abductivo y padre de la semiótica.

<sup>5</sup> Acuerdo del comité internacional que dio origen a la Internacional Association for Semiotic Studies de aceptar el término “Semiótica” para cubrir todas las posibles acepciones de los dos términos en discusión. París, enero de 1969.

<sup>6</sup> ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p. 27

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>8</sup> La revalorización de la obra singular y, sobre todo, el monumento, como elementos fundamentales de la historia de la ciudad y de la memoria colectiva llevan a Rossi a poner en primer plano una codificación semiótica del carácter expresivo de la arquitectura. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1981.

<sup>9</sup> Mostrar la pluralidad funcional y la ambigüedad significativa de la arquitectura sirve a Venturi para desmitificar los presupuestos oficiales del movimiento moderno, ampliando la comprensión arquitectónica a la atención hacia su polisémico carácter lingüístico. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 1980.

[4] Zeppelinfeld. Pórtico de columnas de travertino y mosaicos. Albert Speer, 1935. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[5] Die Neue Reichkanzlei. Patio de Honor. 17 m. x 28 m. x 68 m. Albert Speer, 1938. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.



[6]

<sup>10</sup> BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2ª edición 1993. *Semiología y Urbanismo* (p. 257-266)

<sup>11</sup> El proceso haussmanniano transformará radicalmente el tejido urbano de la ciudad de París bajo los dictados de Napoleón III, cambiando las significaciones de esta mediante una reescritura de la memoria urbana en una nueva ciudad emergente de formas hegemónicas que abren las puertas a la modernidad. Este embellecimiento estratégico, función simbólica, comparte la función pragmática sobre los problemas militares relacionados con el control de la ciudad y la seguridad policial, con una eficaz disposición de nuevos y amplios bulevares y avenidas que dificultan la acción sublevatoria de las barricadas revolucionarias.

<sup>12</sup> En la tesis de Luis Jesús Arizmendi Barnes, *Albert Speer, arquitecto de Hitler. Una arquitectura destruida* (1975), dirigida por Francisco Javier Seguí de la Riva, se inicia el camino de la interpretación semiótica para el estudio particular del arquitecto Speer, en la que interpreta los diferentes elementos arquitectónicos según su dimensión simbólica. Hoy en día, donde la arquitectura se alía indiscriminadamente con poderes económicos, financieros y políticos, parece aún más oportuno el análisis de las arquitecturas del poder mediante disciplinas expertas en el estudio de los signos, códigos y comunicación. ARIZMENDI BARNES, Luis Jesús. *Albert Speer; arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona: Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1978.

<sup>13</sup> ECO, Umberto, *Obra Abierta*. Barcelona: Seix-Barral. 1965. "La poética contemporánea (...) refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una "ambigüedad" de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas."

<sup>14</sup> ECO, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999. p. 413.

[6] Die Neue Reichkanzlei. Detalle de cornisa. 17 m. x 28 m. x 68 m. Albert Speer, 1938. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942, USA: The Monacelli Press*. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

a sus habitantes." <sup>10</sup> Fundamenta la posibilidad de una semiótica de la ciudad dado que el espacio humano ha sido siempre significativo, como revela Kewin Lynch en sus estudios sobre semántica urbana que descubren las funciones de los símbolos en el espacio urbano. Para Barthes la ciudad es un discurso que es en realidad un lenguaje que comunica y en el que nos comunicamos. Urge una disciplina técnica que nos permita pasar de la metáfora inicial a la descripción científica de la significación y su análisis: será para él la semiología la herramienta que lo posibilite. La ciudad refleja en su memoria un mundo particular de significaciones compartidas en una densa red simbólica en continua construcción y expansión: la cultura. Es en este marco de la ciudad donde la presencia del poder es más notoria <sup>11</sup>. Poder que expresó de manera unívoca las intenciones simbólicas de una ideología radical en la arquitectura del régimen nazi con la participación de un complejo código de signos expresivos que mediante la semiótica se muestran capaces de "convertir la arquitectura en configuración técnica, pétreo, de los más arraigados arquetipos", como decía F. Javier Seguí de la Riva. <sup>12</sup> [6]

Además, Umberto Eco nos descubre que el mensaje estético está aún más predispuesto a la ambigüedad en una lógica "abierto" <sup>13</sup> de los significantes, mediante un juego de interpretaciones sucesivas en donde su comprensión se funda en una dialéctica que transita entre la aceptación y la refutación de los códigos del emisor y la introducción o rechazo de los códigos del receptor. Es, por tanto, una dialéctica entre fidelidad al mensaje y libre interpretación del mismo. Por tanto, cuanto más abierto está el mensaje estético a distintas descodificaciones, mayor será la influencia de la ideología en la lectura e interpretación del mismo.

Es decir, que la utopía semiótica que busca un sistema cerrado y rigurosamente estructurado oscila entre esa exigencia de rigor primigenia y una apertura en sus procesos al intervenir las ideologías y la circunstancia –el contexto– que la contradice, deviniendo en una reestructuración continua que Eco denomina "*semiosis in progress*".

Esta "circunstancia" se manifiesta como el conjunto de la realidad que condiciona la elección del sistema de códigos e influye en la interpretación de sus descodificaciones. Puede llegar a ser un factor intencional en la comunicación, siendo más interesante que, "en lugar de modificar los mensajes o de controlar las fuentes de emisión, se puede alterar un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias en que va a ser recibido el mensaje". <sup>14</sup>

### Fascinación del Poder, Fascinación de la Arquitectura

Cuanto han tratado personalmente con Albert Speer, entre los que volvemos a citar a Joachim Fest, gran historiador del nazismo, quien colaboró con él en la redacción de sus *Memorias* y de los *Diarios de Spandau* <sup>15</sup>, y mantuvo, durante quince años, detalladas conversaciones; Gitta Sereny, que dedicó más de veinte años de su vida como biógrafa con largas conversaciones y el intercambio de cartas durante más de cuatro años <sup>16</sup>, y el nombrado Léon Krier, quien compartió en julio de 1981, apenas dos meses antes de su fallecimiento en septiembre de ese año, conversaciones con el arquitecto en los archivos estatales de Múnich; se preguntan ¿cómo pudo ser él?, ¿cómo pudo un hombre sofisticado, culto y preparado, introducirse en el círculo de una clase extremista, zafia, brutal y vulgar, y ser el coadjutor de la visionaria pesadilla de un personaje amoral? Su respuesta es el poder hipnótico que Hitler ejercía sobre él, una suerte de fascinación en el culto al líder <sup>17</sup>, que anulaba su juicio crítico. Este es el aspecto habitualmente más tratado en cuanto se nombra la figura de Speer: su vinculación con el poder y su complicidad ideológica con un régimen del que conocía sus campos de exterminio y el genocidio racista. <sup>18</sup>

Pero en este texto nos alejaremos de las disquisiciones morales y personales sobre la responsabilidad de Speer, ya juzgadas en Núremberg y sentenciadas en el cautiverio de la prisión de Spandau, para atender a la cuestión de la fascinación en la ideología extremista nazi y su vinculación con la arquitectura. Una sucinta aproximación biográfica a la trayectoria de Speer parece oportuna, obviando una prolija enumeración de datos y acontecimientos últimamente más conocidos en las recientes publicaciones sobre él. Hijo y nieto de arquitectos, nace en Mannheim (1905-Londres, 1981), en una clase media-alta. Refinado y culto, hábil con las matemáticas y con las estadísticas, estudia arquitectura en las Escuelas Técnicas Superiores de Karlsruhe y de Múnich, y finaliza en la Escuela Técnica Superior de Berlín-Charlottenburg, donde intenta estudiar el primer semestre en los seminarios de proyectos del profesor Hans Pölzig, siendo rechazado por presentar un dibujo insuficiente. El segundo semestre fue llamado a Berlín el profesor Heinrich Tessenow; Speer se convierte en devoto alumno, ayudante infatigable en sus clases magistrales y posteriormente colaborador en su estudio, siendo para él su principal maestro. Tessenow le introduce en el conocimiento del clasicismo nórdico –Carl Petersen, Gunnar Asplund– y del maestro Karl Friedrich Schinkel.

Obtiene el título de arquitecto en el verano de 1927. Sus inicios son difíciles en un país sumido en una profunda crisis económica y en 1928 acepta el cargo de arquitecto de la Corte del soberano de Afganistán, Amán Allah, interesado en contratar especialistas alemanes para llevar a cabo reformas en su país. Pero Amán fue derrocado antes de que Speer se trasladara a Afganistán. 1931 será un año crucial en su vida. Speer, invitado por sus alumnos, acude a oír por primera vez a Hitler que habla en el Hasenheide de Berlín. Queda cautivado y se afilia al partido nazi, el NSDAP. Consigue sus primeros encargos para el ministro de propaganda Dr. Josef Goebbels. Después llegan los encargos de Hermann Göring: su casa en Berlín, el Palacio Göring, al lado de la Potsdamer Platz.

En el verano de 1933, Speer es presentado a Hitler <sup>19</sup>. En 1934, tras la muerte del arquitecto Ludwig Troost, el dictador le encarga el proyecto de la tribuna del Campo Zeppelin influenciado por la arquitectura dórica del altar de Pérgamo, pero a una colosal escala y el diseño de la escenografía y el despliegue de las masas humanas que asistirán al Congreso del partido Nazi en Núremberg. Junto con la directora de cine, Leni Riefenstahl, que con 30 cámaras realiza el documental propagandístico *El Triunfo de la Voluntad*, Speer logrará que la identificación del Führer con la *Volksgemeinschaft* –mito de la comunidad popular– se materialice en una escenografía que transforma la política en estética. <sup>20</sup>

La escenografía arquitectónica al servicio del nuevo régimen tiene un momento de subyugante comunión emocional al utilizar Speer la tecnología moderna en la producción de un efecto magistral: 130 proyectores de las defensas antiaéreas forman por la noche un gigantesco espacio mágico de luz, como escenario que contempla el desfile de los estandartes y asistentes del partido, en un juego absoluto de sublimación de la mística nazi, proyectando un cuadrado sobre las nubes a un kilómetro de altura: La Catedral de Luz, como lo llamó el embajador británico Sir Neville Henderson. [7]

1936 es un año clave para Speer cuando planeando los Juegos Olímpicos de verano publica *La teoría del valor de la ruina –Die Ruinenwerttheorie–*, cuyo principio es construir edificios de acuerdo con su futuro estado de ruina: el edificio no solo está construido para ser utilizado por sus contemporáneos, sino también para suscitar la admiración de quienes lo encontrarán en el estado de vestigio mil años después. Poco se podía imaginar que el Reich de los mil años apenas durara 12, colapsando en 1945. Esta teoría inspirada en la herencia grecorromana, de la que está parcialmente inspirada la arquitectura nazi, muestra un concepto romántico de la arquitectura de Speer. En el Plan cuatrienal de 1937, Speer contribuye en esta cuestión con su *Stone Not Iron*, en la que publica una fotografía del Partenón con el subíndice: “Los edificios de piedra de la antigüedad demuestran en su estado actual la permanencia de los materiales de construcción naturales.”

En este mismo año Hitler le encarga el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de París que es galardonado con la medalla de oro. Es nombrado también Inspector Nacional de Urbanismo y Arquitectura, *Generalbauinspektor*, y jefe de uno de los departamentos del sindicato vertical DAF –*Deutsche Arbeitfront*, Frente Alemán del Trabajo– y se le encargan los planes para la reconstrucción de Berlín, que habría de convertirse en la capital de un Estado supra-germano –*Welthauptstadt-Germania*.

La Nueva Cancillería del Reich ocupará desde 1938 su máxima atención dotándola de un neoclasicismo colosal y retórico con el que el arquitecto afirmaría haber procurado aproximarse a “la grandeza melancólica de Juan de Herrera”. El monumental proyecto de Germania, un bulevar Norte-Sur en Berlín de 5 kilómetros, coronado por la gigantesca cúpula de la *Grosse Halle* de 240 metros de diámetro, donde se ubica el *Reichstag*, será otra de sus grandes preocupaciones. [8] Todo debe estar terminado en 1950, tanto la gran avenida como el Arco

[7]



<sup>15</sup> FEST, Joachim (2008). *Conversaciones con Albert Speer. Preguntas sin respuesta*. Barcelona: Ediciones Destino. 2008.

<sup>16</sup> SERENY, Gitta. *Albert Speer: his battle with truth*. Nueva York: Alfred Knopf, 1995. Versión española: descatalogada. Edición consultada: Picador, 1996; reedición de Macmillan, 1995.

<sup>17</sup> ARENDT, Hannah. *Origins of Totalitarianism. Part III: Totalitarianism*. Nueva York: A Harvest Book, 1994.

<sup>18</sup> En Posen (actual Poznań, Polonia), en el Wathergau, Himmler pronunció dos históricos discursos. El primero el 4 de octubre de 1943 ante sus Gruppenführer; el 6 de octubre, ante una convención de Reichsleiter y Gauleiter, estando presentes Dönitz (Marina), Milch (Luftwaffe) y Speer, Reichminister de Armamentos y Producción de Guerra. En una declaración insólita (y quizás único documento escrito y sonoro existente), admitió la Solución Final judía. (Edlösung): “los judíos deben ser exterminados”. Cuando se descubrió el texto del discurso de Himmler, Speer se corrigió a sí mismo: ese día, aseguró, se había marchado en coche a Posen a la hora de comer y no se había quedado a escuchar a Himmler. PADFIELD, Peter. *Himmler. El líder de las SS y de la Gestapo*. Madrid: La esfera de los libros, 2003, pp. 585-595.

<sup>19</sup> “Tras años de esfuerzos baldíos, me sentía lleno de ganas de trabajar; sólo tenía veintiocho años. Como Fausto, habría vendido mi alma por hacer un gran edificio. Ahora había encontrado a mi Mefistófeles. No me pareció menos absorbente que el de Goethe”. SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acantilado, 2001. p. 60.

<sup>20</sup> El conjunto urbanístico que emprende Speer tiene unas dimensiones colosales, que no llega a concluir antes del final de la incipiente guerra: la Sala de Congresos, de 200 metros de anchura, 300 metros de longitud y 50 metros de altura, con cuatro niveles de galerías, prevista para 50.000 personas; el campo de Marte (*Märzfeld*), de 1.000 metros de anchura y 600 metros de longitud, con tribunas para unas 160.000 personas; el espacio de Luitpold, para la consagración de banderas y la oración de los caídos; la gran calle (*Grosse Strasse*), de dos kilómetros de longitud y 24 metros de anchura, el proyecto de un gran estadio, el *Zeppelinfeld*, con la gran tribuna de 20 metros de altura.

<sup>21</sup> Joachim Fest, historiador, asesor de Speer en la redacción de sus memorias, afirma que este ejercía una atracción emocional sobre Hitler, con un subyacente erotismo masculino, siendo, paradójicamente, Hitler el sumiso. Además, su mutua pasión por la arquitectura les unía en una especial intimidad, que ninguno de los jefes nazis y compañeros de partido desde el Putsch fallido de Múnich de 1923, tenía con el Führer. Se pasaban veladas, incluso noches enteras, revisando bocetos, planos y modelos de sus proyectos. Era su arquitecto y su confidente.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los dioses*. Madrid: Alianza Editorial. 2013.

del Triunfo, para celebrar el desfile de la victoria de la Alemania victoriosa sobre el mundo. Pero los acontecimientos bélicos interrumpen drásticamente su carrera como arquitecto: la súbita muerte del ministro Todt le alza como *Reichminister* de Armamentos y Producción de Guerra. No obstante, Speer y Hitler continuarán trabajando hasta el final en sus proyectos urbanísticos con enormes maquetas, aún bajo los bombardeos de la artillería soviética en los sótanos de la Cancillería en Berlín. Una fría despedida de Hitler en el búnker y el llanto al conocer Speer su suicidio, fueron finalmente los hechos que rompieron el hechizo y extinguieron la magia entre ambos. <sup>21</sup>

Speer, como arquitecto, transita entre estados apolíneos y dionisiacos, necesitado de la gran voluntad del poderoso para llegar a crear su obra: "Quienes siempre han inspirado a los arquitectos han sido los hombres más poderosos; el arquitecto ha estado constantemente sometido a la sugestión del poder. En la obra arquitectónica han de quedar de manifiesto el orgullo, el triunfo sobre la fuerza de la gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, que unas veces convence e incluso adula y otras se limita a dar órdenes" <sup>22</sup> [9]. Una arquitectura que además de fascinar está dotada en sus mensajes de un razonamiento persuasivo al servicio de la comunicación de masas, donde en el caso de regímenes totalitarios, la fascinación es recíproca. Además de la circunstancialidad vinculante de ser Hitler un pintor-arquitecto frustrado rechazado por dos veces en la Academia de Viena, otro dirigente nazi, Alfred Rosenberg –procesado en Núremberg, sentenciado a muerte y ahorcado como criminal de guerra–, arquitecto y fundador en 1928 de la *Kampfbund Für Deutsche Kultur*, organismo ideologizante en el panorama artístico del nazismo, focalizará la atención del régimen hacia la arquitectura como expresión construida de la representación del poder.

## Estilo e ideología

El combate ideológico del nazismo contra sus enemigos políticos naturales, el bolchevismo y el semitismo, encuentra en la arquitectura el medio idóneo por el cual toda su acción propagandística podía extenderse como una persuasión constante en la vida cotidiana de sus ciudadanos. Fue tal la simbiosis signica entre formas arquitectónicas –estilo– y mensaje –ideología–, que parece difícil imaginar otra expresividad configurada distinta a la que el Nacionalsocialismo llevó a cabo. Sin embargo, aunque inicialmente el pensamiento nazi valida su modernidad progresista revolucionaria con la adhesión a los avances de la Ciencia y con la Tecnología más innovadora, en paralelo su sentimiento popular reaccionario de derechas (*völkisch*) considera el arte moderno degenerado, de carácter antialemán (*undeutsch*).

Y la arquitectura no escapa a estas contradicciones. Mientras el Gauleiter –jefe regional del partido nazi– de Dessau se enfrenta a la Bauhaus de Gropius y Meyer –la catedral del marxismo– hasta lograr su cierre, el ministro de la Luftwaffe, Hermann Göring, encarga naves para su flota aérea al más puro estilo objetivo *sachlich* [10]. La ausencia de relación unívoca entre totalitarismos y estilos arquitectónicos nos muestra varios ejemplos, como el fascismo italiano cuya expresión arquitectónica está liderada por el racionalismo y el futurismo más puristas –Adalberto Libera, G. Terragni, etc.–, el comunismo soviético, en principio afín a la vanguardia constructivista y suprematista para derivar en la época estalinista a un realismo arquitectónico.

Speer reconoce que su arquitectura no solo expresaba la esencia del Nacionalsocialismo, sino que era parte integral y consustancial de él. Además de la representación política del mito, es claramente reconocible una intencionalidad psicológica condensadora de significaciones directas o indirectas. Para ello había de lograr significar sus edificios como símbolos del poder, mediante la transmisión de un mensaje claro que expresara la ideología en la comunidad alemana. ¿Cómo lograrlo? Y, consecuentemente, ¿cuál es el mejor estilo para ello? [11]

[7] Speer, Albert "Catedral de luz", Núremberg, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

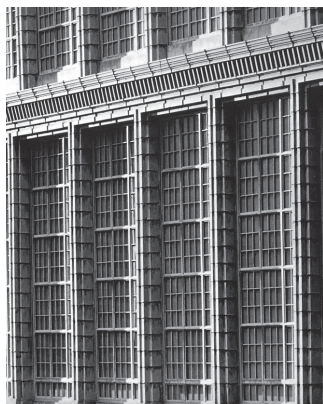
[8] Speer, Albert. Dibujo del Eje Norte-Sur para la futura Alemania. Berlín, 1937-1943 (Germania aus der Luft). Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[9] Grosse Halle. Dibujo de Adolf Hitler. Berlín, 1925. (hitler volkshalle sketch). Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

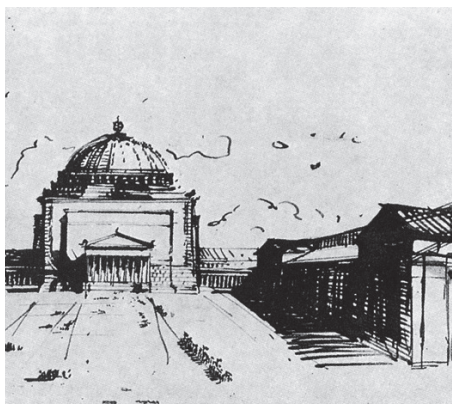
[10] Hangar de la Luftwaffe en Dortmund, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[11] Sud-Bahnhof. Detalle de fachada. Albert Speer. Berlín, 1939. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[11]



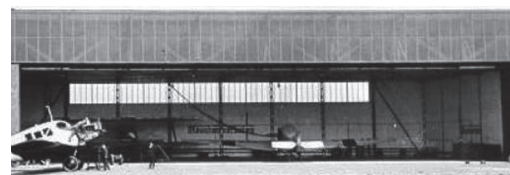
[9]



[8]



[10]



Ambas preguntas pueden tener una respuesta complementaria bajo la disciplina de la semiótica. Como ya hemos dicho, el cometido de la obra arquitectónica no es únicamente, entre otros, su funcionalidad; es también comunicación, representación y codificación. Y para la finalidad en la que Hitler había depositado su confianza en “su arquitecto”, la ideologización de las masas, era necesaria la semantización precisa y notoria de las formas arquitectónicas para transmitir una clara comunicabilidad. Este factor de comunicación que trasciende lo meramente funcional, conducirá a una estetización de la política en la “piedra” de la arquitectura, *Das wort aus stein*<sup>23</sup> –Palabra de Piedra–. El imaginario personal del arquitecto, construido a través del legado de sus maestros, fundamentalmente Tessenow, Shinckel y Asplund, se orienta hacia un clasicismo depurado, casi ascético.

Encontramos también reminiscencias egipcias en el trabajo inicial de Speer; así el interés de Asplund por Ledoux puede compararse también al de Speer por Friedrich Gilly, gran amante del estilo clásico griego y egipcio. Sus edificios monumentales se caracterizarán por el énfasis en lo Tectónico, en el diseño de la fachada y en la articulación de columnas, pilares y cornisas. En una búsqueda de la seducción, la conmoción, el *pathos* del pueblo, donde la hipnosis del líder carismático logre la fusión del *volk* con el Führer, Speer opta por lo monumental, lo colosal, para la creación de un espacio de cohesión absoluto, donde el individuo quede subyugado por la masa y el entusiasmo. Las primeras experiencias son los congresos del partido en Núremberg, preparatorios de la *machtergreifung* –toma del poder–; aquí pondrá a prueba el manejo de dimensiones gigantescas que parecen carecer de finitud, como las ensoñaciones visionarias de Boullée, en donde se concentra la atención de una inmensa extensión horizontal de hombres en formación hacia un punto visible focal, la tribuna desde la que el líder hablará a los suyos. Un espacio sagrado, hipnótico, en el que el orador oficia una ceremonia pagana en una escenografía de piedra y banderas. [12]

Para Speer utilizar las formas clasicistas no significa una renuncia a construir a la manera moderna<sup>24</sup>. Renuncia a la ornamentación enfática, como lo hiciera también el funcionalismo, señalando la intemporalidad y la eternidad como valores de la nueva arquitectura, genuina expresión del Nuevo Estado. La habilidad en el manejo de grandes escalas, proporciones y dimensiones, el despojamiento de ornamentos, la esencialidad de sus composiciones volumétricas, permiten una comunicabilidad perfectamente sintonizada entre el emisor –el Führer– y el receptor –el *volk*–, mediante un mensaje expresado semánticamente por la arquitectura. La arquitectura colosal nazi fue un elemento de comunicación proxémico de la representación del poder. [13]

Su racionalización no se queda en reflexiones sobre el espacio; atiende a la imagen de sus alzados como soporte emblemático y enfatizante. Su proceso personal depura las formas, no solo en cuanto a volúmenes básicos, sino también en cuanto a un ascetismo en el lenguaje clasicista y en el despojamiento de ornamentos. Aunque hay influencias de sus arquitectos maestros de formación, del compañero Rosemberg con su afinidad hacia la grecia dórica, de los gustos helenísticos del propio Hitler<sup>25</sup>, del clasicismo como poética del orden, Speer no cultivó un estilo determinado. Quiso crear un lenguaje personal que aunara lo monumental como germen de lo eterno y permanente con una ideología política en la que sinceramente creía y que terminó siendo devastadora para sus seguidores. No es este el lugar de juzgar al hombre. Es el momento de atender a su obra. Y en una particular interpretación semiótica de su arquitectura que valora la capacidad semántica de construcción física de unos significados establecidos *a priori* por la codificación ideológica nazi, Speer se revela como un maestro. Arquitectura que aspira a explicitar códigos comprensibles para el establecimiento de interpretaciones unívocas de su función, forma y su comunicación. Para él el movimiento nazi representaba más que una encarnación del poder político, un imperativo de absoluta dominación sobre el individuo y sobre la nación. Su naturaleza intrínseca, en donde la funcionalidad es un aspecto más de sus múltiples valores –representación, empatía, comunicación–, puede ser desvelada con el uso de la investigación en el campo semiótico. Como dice Krier, no existe una arquitectura democrática o autoritaria, no es política o ideológica. La mera identificación de la arquitectura clasicista con lo tiránico, con el totalitarismo es confundir los fines políticos de su uso coyuntural con los significados culturales particulares. Son un legado de la humanidad y de la cultura por encima de su utilización ocasional histórica por regímenes rechazables. Es un instrumento de los políticos, del poder, para bien o para mal. Y el arquitecto es su hacedor, autor de su obra, no del uso al que pudiera destinarse. [14]

Y es que el lenguaje arquitectónico, y en general el urbano, es un metalenguaje a través del cual se desvela la sociedad que habita la ciudad, y en donde se muestran las expresiones fácticas del poder. No atiende únicamente a la prestación de una funcionalidad utilitaria, sino que además lleva implícita la representatividad, el *pathos* colectivo y, sobre todo, la comunicabilidad de mensajes,

<sup>23</sup> Término acuñado por Hitler en sus discursos culturales, *Kulturrede*. También es el título de una película de propaganda de la arquitectura nazi, de 18 minutos. Enero 1939.

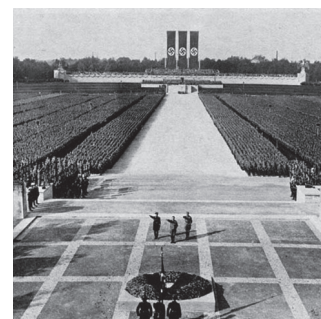
<sup>24</sup> La arquitectura clásica de la Antigüedad adquirió una significación general como un sistema de símbolos, que configura un lenguaje clásico de la arquitectura. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverte, 2005.

[12] Congreso del Partido. Núremberg, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

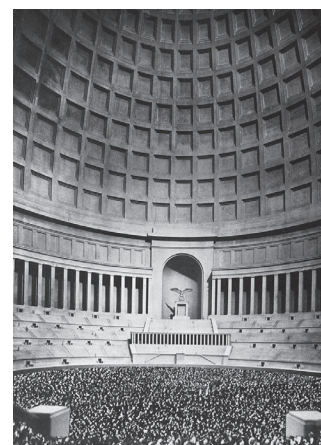
[13] Grosse Halle. Interior de la Cúpula. Albert Speer. Berlín, 1925. Triunfo, maqueta del proyecto para Berlín. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[14] Evolución valorativa del estilo asociado a una ideología. Dibujo de Léon Krier. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

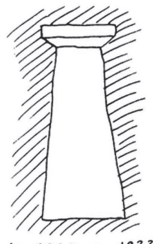
[12]



[13]



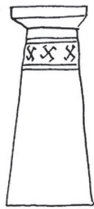
## ARCHITECTURE + DESTIN



de ADAM - 1933

une  
IDEE

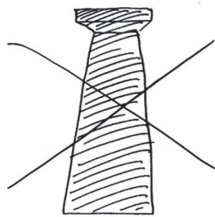
belle et bonne



1933 - 1945

une  
IDEE

nazi



après 1945.....

une  
IDEE

interdite.

[14]

<sup>25</sup> Hitler creía haber encontrado en las tribus dóricas algunos puntos de conexión con su mundo germánico, lo que hacía que apreciara más el carácter supratemporal del estilo clasicista. Aun así, sería una equivocación buscar en Hitler un estilo arquitectónico con base ideológica. Eso no habría respondido a su pragmatismo. SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acantilado, 2001. p. 79.

<sup>26</sup> SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acantilado, 2001. p. 342.

[15] Comparativa de órdenes clásicos con el orden "speeriano" de la Grosse Halle, 1940. Dibujo publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[16] Adolf Hitler y Albert Speer revisando unos planos en el Berghof, la residencia de montaña del Führer en Obersalzberg. Fotógrafo: Heinrich Hoffmann. 1942. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

por medio de un sistema de códigos de mayor o menor claridad interpretativa. En el caso extremo de exaltación del mito del régimen totalitario nazi, la recíproca fascinación del poder y la arquitectura agudizan la fusión entre piedra y palabra, forma e ideología, llegando a confundirse una con otra. Y máxime si los personajes principales en este momento son el carismático Führer, Adolf Hitler, y su brillante arquitecto y *Reichminister* de Armamento, Albert Speer. [15]

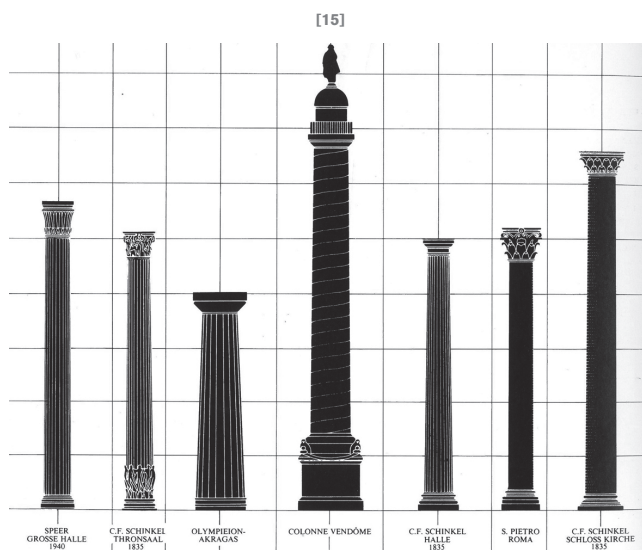
Una mirada final al hombre: a pesar de su triunfo como arquitecto del III Reich, con las posibilidades ilimitadas de hacer construir sus proyectos, por muy megalómanos que fueran, Speer en un viaje que realizó por España en noviembre de 1941, ya iniciada la campaña rusa de la Wehrmacht, tuvo ocasión de reflexionar sobre la arquitectura que estaba construyendo y quizá llegó a vislumbrar la sombra siniestra que proyectaba. Viajó en coche hasta Lisboa pasando por ciudades españolas hasta llegar a El Escorial. Aquí se encontró con la grandeza melancólica de Herrera:

"Vi antiguas ciudades como Burgos, Segovia, Toledo y Salamanca. También hice una visita a El Escorial, cuyo palacio tiene unas dimensiones comparables al de Hitler, aunque su objetivo es muy distinto, de índole espiritual: Felipe II rodeó con un convento el núcleo de su palacio. ¡Qué diferencia respecto a las ideas arquitectónicas de Hitler! La claridad y la austeridad extremas presidían esta edificación, y las majestuosas estancias interiores tenían unas formas insuperablemente contenidas, mientras que en el palacio de Hitler regían la ostentación y el exceso. Es indudable que aquella creación casi melancólica del arquitecto Juan de Herrera cuadraba mejor con la siniestra situación en que nos encontrábamos que el triunfal arte programático de Hitler. En aquellas horas de solitaria contemplación entreví por primera vez que mis ideales arquitectónicos me habían conducido por un camino equivocado." <sup>26</sup> [16]

## Conclusiones

Hemos propuesto en este texto la utilización hermenéutica de las disciplinas de la semiótica y la semiología en el ámbito arquitectónico como posibles instrumentos complementarios para el estudio y análisis de los proyectos y construcciones de Speer durante la existencia del régimen nazi. Sin embargo, su fundamento en un modelo teórico inequívoco de comunicación entre emisor y destinatario sustentado en un código común es de todas formas limitado: la multiplicidad de códigos que coexisten en una cultura provoca distintas descodificaciones desde ópticas particulares o colectivas diferentes. Y es que existen condicionantes extrasemióticos que pueden derivar la descodificación hacia distintos canales con interpretaciones variadas, tales como el contexto –ideologías y circunstancias de comunicación–.

En esta complejidad de lecturas interpretativas parece adecuado afirmar que Speer alcanza sus mayores logros arquitectónicos al conseguir precisamente en sus escenografías arquitectónicas un espacio cohesivo en el que la representación del poder absoluto llega al clímax emocional colectivo del hombre-masa, en el que el mensaje puede incluso contener significados aberrantes sin ser denotados por un destinatario narcotizado en la fascinación colectiva. Pero el hecho de que pusiese su arquitectura al servicio de un régimen despreciable no convierte de facto en vil su arquitectura, y mucho menos el estilo clásico adoptado. Como dijo Léon Krier, "no hay una arquitectura autoritaria o democrática como no hay una cocina autoritaria o democrática".

SPEER  
GROSSE HALLE  
1940C.F. SCHINKEL  
THRONSAAL  
1835OLYMPIEION-  
ARRAGAS

COLONNE VENDÔME

C.F. SCHINKEL  
HALLE  
1835S PIETRO  
ROMAC.F. SCHINKEL  
SCHLOSS KIRCH  
1835



## 11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer \_Carlos Miguel Iglesias Sanz

Poder y Arquitectura han establecido vínculos interesados a lo largo del tiempo, demandando el primero, por voluntad impuesta, la manifestación iconográfica de esta que a su vez representa en sus diferentes estilos el mensaje ideológico requerido. El régimen nazi extremó esta alianza fáustica con una simbiosis simbólica fascinadora en su lenguaje codificado. Albert Speer, el brillante arquitecto del Führer visionario, quedó atrapado en esta atmósfera que cultivaba la idolatría al líder carismático dentro de una visión totalizante. Sirvió de instrumento eficaz en la creación de la arquitectura expresiva del político hasta el punto de lograr fijar en piedra la palabra del poder. Proponemos una mirada desde la Semiótica, como dispositivo complementario de análisis arquitectónico ya que no solo la arquitectura es funcionalidad, sino también expresión, emoción, y, sobre todo, comunicación. Speer alcanza sus mayores logros al conseguir en sus escenografías arquitectónicas un espacio cohesivo en el que la representación del poder absoluto llega al climax emocional común, destinado a un público narcotizado en la fascinación colectiva. Es la semiótica, aún con sus limitaciones en su necesidad de reestructuración continua para las descodificaciones, donde las ideologías y la circunstancia perturban el mensaje, un eficaz instrumento analítico, entre otros, aplicable al campo arquitectónico.

## 11 | A reading of the interested links between architecture and power from the Semiotics: Albert Speer's case \_Carlos Miguel Iglesias Sanz

Power and architecture have established interested links over time, demanding the first one, for well versed will, the iconographic manifestation of this one that in turn represents in his different styles the ideological needed message. The nazi regime was this Faustian alliance with a symbolic fascinating symbiosis in their coded language. Albert Speer, the brilliant architect of the visionary Führer, was caught in this atmosphere that cultivated idolatry to the charismatic leader within a totalizing vision. It served as effective instrument for the creation of the expressive architecture of the political to the point of achieving set in stone the word of power. We propose a look from semiotics as additional device of architectural analysis since not only the architecture is a functionality, but also expression, emotion, and, especially, communication. Speer reaches his greatest achievements to get in their architectural scenery a cohesive space in which the representation of absolute power becomes common emotional climax, destined to a public narcotized in the collective fascination. It's the semiotics, even with their limitations in their need for continued restructuring for the decodifications, where the ideologies and the circumstance disturb the message, a successful analytical instrument, among others, applicable to the architectural field.

## 11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer \_Carlos Miguel Iglesias Sanz

ARENDDT, Hannah. *Origins of Totalitarianism. Part III: Totalitarianism*. Nueva York: A Harvest Book, 1994.

ARIZMENDI BARNES, Luis Jesús. *Albert Speer; arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1978.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación., 2ª edición 1993. Semiología y Urbanismo.

CANETTI, Elias. *La conciencia de las palabras*. París: Albin Michel., 1984.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix-Barral, 1965.

ECO, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

FERNÁNDEZ-GALIANO Ruiz, Luis. "Albert Speer, la luz y la tiniebla", *El País*, marzo 2005.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Oficio de tinieblas. Albert Speer, a la sombra de Hitler", *Revista Arquitectura Viva*, nº 100. Madrid, 2005.

FEST, Joachim (2008). *Conversaciones con Albert Speer. Preguntas sin respuesta*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008.

HINZ, Berthold. *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Kontorrevolution*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1974. TORRES, Fernando. *Arte e ideología del Nazismo*, Valencia: 1978.

JAMES-CHAKRABORTY, K. *German architecture for a mass audience*. London: Routlegd, 2000.

KERSAUDY, François. *Göering. El segundo hombre del Tercer Reich*, Madrid: Editorial La Esfera de Los Libros, 2011.

KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*. USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern., 2013. "Cuando está descaradamente al servicio de una causa infame, la belleza seductora hiere los sentimientos morales y confunde el juicio".

LACAYO, Richard. "The architecture of autocracy", *Foreign Policy*. London: Penguin Publishers, may/june, 2008.

LARSSON, Lars Olof. "Classicism in the architecture of the 20th century", en KRIER, Leon. *Albert Speer: architecture 1932-1942*.

NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los dioses*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Ed. Reverté S.A., 2005.

OLOF LARSSON, Lars. *Albert Speer: le plan de Berlin, 1937-1943*. traduit de l'allemand par Beatrice Loyer. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1983.

OVERY, Richard. "Didn't he do well?" Reseña a SERENY, G. "Albert Speer: His Battle with Truth". *London Review of Books*, Vol. 17 N° 18, septiembre 1995.

PADFIELD, Peter. *Himmler. El líder de las SS y de la Gestapo*. Madrid: La esfera de los libros, 2003.

SÁINZ, Jorge. "Clasicismo fáustico. Albert Speer Revisited by Leon Krier" *Revista Arquitectura Viva*, nº 155, 9/13. Madrid, 2013.

SERENY, Gitta. *Albert Speer: his battle with truth*. Nueva York: Alfred Knopf, 1995. Versión española: descatalogada. Edición consultada: Picador, 1996; reedición de Macmillan, 1995.

SPEER, Albert. *Diario de Spandau*. Barcelona: Editorial Plaza & Janés, 1976.

SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acanalado, 2001.

SPEER, Albert. *Neue Deutsche Baukunst*. Berlin: Volk und Reich Verlag, 1941. Versión bilingüe alemán-español: *La Nueva Arquitectura Alemana*, Berlín: Volk und Reich Verlag, 1941

SPEER, Albert: *The Nazi Who Said Sorry* ("Albert Speer: el nazi que pidió perdón", documental, 47'. Dir. Martin Davidson. BBC2, British Film Institute, 1996.

SUDJIC, Deyan. *The Edifice Complex: How the rich and powerful shape the world*. Nueva York: Penguin Press, 2005. Versión española: *La arquitectura del poder: Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona: Planeta, 2007. Edición consultada: 2010.

TESCH, Sebastian. *Albert Speer (1905-1981)*. Viena: Böhlau Verlag, 2016.