

On Why William Morris, a Communist, Spent his Time Translating Icelandic Sagas

De por qué William Morris, comunista, se dedicaba a traducir sagas islandesas

Manuel López Segura

Graduate School of Design, Harvard University

Traducción [Translation](#) Manuel López Segura

Palabras clave [Keywords](#)

William Morris, Karl Marx, Slavoj Žižek, Pre-Raphaelites, regressive utopia, division of labour, psychoanalysis
[William Morris, Karl Marx, Slavoj Žižek, prerrafaelitas, utopía regresiva, división del trabajo, psicoanálisis](#)

Abstract

This article reflects on a paradox at the core of the Arts & Crafts movement: the parallel fascination with the Middle-Ages and the espousing of Socialism. Its father figures saw no contradiction between their longing for an idealized past to which they intended to return and their active role in fostering the cause of the British Communist movement. The article points at the convergence between the Pre-Raphaelite rejection of the art produced since the Renaissance and Marx's analysis of its reliance on early Capitalist forms of the division of labour. The article concludes by claiming that the apparent paradox can only be disentangled by resorting to contemporary contributions that have sought at a time to test the limits of orthodox Marxism in the realm of the subjective and to extend that very same tradition to account for phenomena such as the one under analysis here.

Resumen

El presente artículo aborda una paradoja constitutiva del movimiento Arts & Crafts: su paralela fascinación por la Edad Media y su adscripción al movimiento socialista. Sus padres fundadores no encontraban contradicción alguna entre la nostalgia por un pasado idealizado al que querían volver y su rol activo en la promoción del movimiento comunista británico. El artículo señala la convergencia entre el rechazo prerrafaelita del arte producido desde el Renacimiento y el análisis de Marx sobre su dependencia de formas de división del trabajo propias del capitalismo temprano. El artículo concluye afirmando que la paradoja sólo puede explicarse recurriendo a aportaciones contemporáneas que han procurado testar los límites del Marxismo ortodoxo en el ámbito de la subjetividad a la vez que extendían la propia tradición marxista de modo que pudiese iluminar fenómenos como el analizado en este artículo.

I. The years around 1850 were decidedly bad times for Raffaello Sanzio, known to us as Raphael. The man who brought the Renaissance to its apex (yet also to its end) was not highly regarded among artistic circles, or rather among *combative* artistic circles. For no matter how much contempt the likes of John Everett Millais showed, no matter how shaking the elder Ruskin's homilies resounded, official quarters were going through a Renaissance fever, which extended from the forceful conversion of Sir George Gilbert Scott's originally Gothic design for the Foreign Office and India House at Whitehall into an Italianate manor, (Fig. 1) to the sustained acquisition by the National Gallery of a Raphael painting every five years or so for more than three consecutive decades. It is within that atmosphere, against such institutional background, that the founding of the Pre-Raphaelite brotherhood makes full sense. When in 1848 William Holman Hunt, the brothers Dante Gabriel and William Michael Rossetti, and John Everett Millais convened and founded their society, they were revolting against everything for which Raphael stood and which the establishment so much cherished. They were no doubt guided by Ruskinian principles, by the rejection of artifice mathematical perspective imposed, by resentment against the triumph of convention over spontaneity, and most of all against *maniera*, against the affectation afflicting Raphael's *Virgins*, the gracious entry in history of that most contrived of styles, Mannerism.

If those were the feelings Raphael aroused among the British artistry, and if such was the judgment his works deserved from their strictly disciplinary standpoint, no less revealing about the ultimate reasons behind their verdict were the ideas Marx voiced in *The German Ideology*, a manuscript written, precisely, between 1845 and 1846. In the epigraph entitled 'Artistic Talent under Communism', Marx demolished the idealist concept of genius by tying success to causes outside the will of the allegedly grand individual. (1) And he did so by singling out poor Raphael and thwarting the value of his art not only as a sub-product of the material conditions found in its social setting, but presenting it as dependent on and therefore a beneficiary of exploitative relations of production:

I. En torno a 1850 corrían malos tiempos para Raffaello Sanzio, más conocido como Rafael. Los círculos artísticos o, más bien, los círculos artísticos *combativos*, no tenían en alta consideración al hombre que había llevado el Renacimiento a su apogeo (y también a su final). Sin embargo, a pesar del desprecio que le profesaban algunos como John Everett Millais y las arrebatadas homilías del veterano Ruskin, los estratos oficiales sufrían la fiebre del Renacimiento; una fiebre que se extendía desde la forzada conversión en palacio italianizante del proyecto originalmente gótico de Sir George Gilbert Scott para el Foreign Office & India House en Whitehall, (Fig. 1) a la adquisición por parte de la National Gallery, cada cinco años más o menos, de una pintura de Rafael que se prolongaría durante más de tres décadas. Es en ese panorama, frente a tal trasfondo institucional, donde la fundación de la hermandad prerrafaelita cobra pleno sentido. Cuando en 1848 William Holman Hunt, los hermanos Dante Gabriel y William Michael Rossetti y John Everett Millais se conjuraron para fundar su sociedad, se estaban revelando contra todo lo que Rafael representaba y que el *establishment* tanto apreciaba. Sin duda, los guiaban principios ruskinianos: el rechazo del artificio que la perspectiva matemática imponía, el triunfo de la convención sobre la espontaneidad y, sobre todo, su *maniera*, la afectación que aflige a las *Virgenes* de Rafael, graciosa entrada en la historia del más elaborado de los estilos, el Manierismo.

Si tales eran los sentimientos que Rafael despertaba entre los artistas británicos y tal era el juicio que sus obras les merecían desde un punto de vista estrictamente disciplinar, no menos reveladoras de las razones últimas que animaban su veredicto eran las ideas que Marx expresó en *La Ideología Alemana*, un manuscrito fechado, precisamente, entre 1845 y



Fig. 1. Scott, Sir George Gilbert: Foreign Office & India House (1868-73). Courtyard, London. Photo by the author.

“Raphael as much as any other artist was determined by the technical advances in art made before him, by the organization of society and the division of labour in his locality, and, finally, by the division of labour in all the countries with which his locality had intercourse. Whether an individual like Raphael succeeds in developing his talent depends wholly on demand, which in turn depends on the division of labour and the conditions of human culture resulting from it.” (2) (Fig. 2)

But Marx goes a step further when he evaluates contemporary culture. He certainly finds in Raphael’s times the primeval incarnation of the division of labour –an early phase of capitalism–, on which Raphael’s creations themselves depended. But this remains an indirect relation: an artist worked as such first because the division of labour confined him to that task and second because he needed the rest of the productive apparatus to remain atomized in that same fashion so that he may carry his own production forward. And yet Marx seems to believe that in the current stage of development the relation between artistic product and division of labour has reached a more rapacious stage: while a distinction prevailed in older times, such as Raphael’s, between organized and non-organized –because not “directly productive”– work, with art pertaining to the latter category, mid-nineteenth century painting and literature are the result of the extension of industrial models to hitherto unconceivable realms. One could almost imagine an academic painter’s atelier turned into a factory, a chain feeding the ever-growing market of Salons d’Automne and private galleries. Marx is pointing no less than at the commodification of culture brought by mass consumption.

Thus art from the Renaissance onwards was a corrupt art, not only due to the closure it had imposed upon the vital bursts proper to preceding centuries, but because it rested on the exploitation of man by man and had finally degenerated into the unimaginative and low-quality goods on show at any International Exhibition and on sale anywhere. In the minds of the Pre-Raphaelites and their circle, William Morris notably, these were inseparable phenomena: it was precisely the alienation of craftsmen and the splitting



Fig. 2. Raphael: *The Garvagh Madonna*. Ca. 1509-10. The National Gallery, London, acquired 1865.

1846. Bajo el epígrafe titulado ‘El talento artístico bajo el Comunismo’, Marx demolió el concepto idealista de genio ligando su éxito a causas ajenas al supuestamente grandioso individuo. (1) Y lo hizo señalando al pobre Rafael y achicando el valor de su arte no sólo como subproducto de las condiciones materiales de su entorno social, sino presentándolo como dependiente y, por tanto, beneficiario de relaciones de producción abusivas:

“Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad y, finalmente, por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres que de ello se derivan.” (2) (Fig. 2)

Pero Marx va un paso más allá al evaluar la cultura contemporánea. Ciertamente, en los tiempos de Rafael halla una temprana encarnación de la división del trabajo –una fase primeriza del capitalismo– de la que las propias creaciones de Rafael dependían. Pero ésta no pasa de ser una relación indirecta: un artista trabajaba de tal modo en primer lugar porque la división del trabajo lo confinaba a tal labor, y en segundo lugar porque necesitaba que el resto del aparato productivo permaneciese atomizado para poder llevar adelante su propia producción. Y sin embargo Marx parece creer que en el estadio de desarrollo de su tiempo la relación entre producción artística y división del trabajo habría alcanzado un estadio de aún mayor rapacidad: mientras una distinción prevalecía en tiempos pasados, como

between high and low art that accounted for the drying out of art and manufacture. As Morris proclaimed in a populist speech he delivered in 1883,

“The words Popular Art, or Art of the People, have a meaning you may be sure; the thing which they mean has really existed, or you would have little to look at when you stray into the National Gallery and the British Museum: the Art of the People has in many places and in many times solaced and sustained the people amidst their griefs and troubles.

And a great gift such an art seems to me; an art made intelligently by the whole body of those who live by their labour: instinct with their thoughts and aspirations, moving whither they are moving, changing as they change, the genuine expression of their sense of the beauty and mystery of life: an art born of their joy and outliving their sorrow, though tinged by it: an art leaving to future ages living witness of the existence of deft hands and eager minds not too proud to tell us of their imperfect thoughts and their glimpses of insight into wonders and terrors, as they passed amid the hurry of their daily work through the sunshine and the shadow of their lives.

This, I say, is the Art of the People, and on this is founded all Art which is worth anything. I do not believe that Art worthy of the name can long exist, unless it rests on such a foundation: or if it can, if it really be that there can be an art practised by and for a few well-to-do and rich people, and founded on the slavery of the many, I for one will have nought to do with it: to me it will be contemptible and dishonourable, a rag of luxury and folly”. (3)

What had to be done then? As Marx dictated, to abolish the cause of such situation, that is, the division of labour. This for Marx would be an unavoidable event in his teleological model of history. But in the meantime and given that revolution was taking some time to show up, something had to be done. Because the future, in its nonexistence, could not offer any model, they had to draw inspiration from somewhere else, and this Marx too provided, even though by reading him in such way they were betraying a major tenet of his,

los de Rafael, entre trabajo organizado y no organizado –porque no “directamente productivo”–, perteneciendo el arte a la segunda categoría, la pintura y la literatura de mediados del siglo XIX serían más bien el resultado de la extensión de modelos industriales a ámbitos hasta ese momento inconcebibles. Casi podríamos imaginar el taller de un pintor académico convertido en una factoría, una cadena alimentando el creciente mercado de Salons d'Automne y galerías privadas. Marx está señalando nada menos que a la mercantilización de la cultura alumbrada por el consumo de masas.

Así, el arte desde el Renacimiento en adelante sería un arte corrupto, no sólo por la asfixia a la que habría sometido los espasmos vitales característicos de siglos precedentes, sino porque descansaría sobre la explotación del hombre por el hombre y habría finalmente degenerado en los productos de baja calidad y poca imaginación, a la vista en cualquier Exposición Universal y en venta por doquier. Para los prerrafaelitas y su entorno, William Morris en particular, se trataba de fenómenos inseparables: precisamente, la alienación de los artesanos y la separación entre artes mayores y menores explicaban el desfallecimiento de las artes y la manufactura.

Tal como Morris proclamó en un discurso populista pronunciado en 1883: “Podéis estar seguros de que las palabras Arte Popular, o Arte del Pueblo, tienen un significado; aquello a lo que se refieren en verdad ha existido, de lo contrario poco tendríais que ver cuando visitáis la National Gallery y el Museo Británico: en muchos lugares y en muchas épocas el Arte del Pueblo ha consolado y sostenido a la gente en medio de su duelo y sus tribulaciones.

namely, that nostalgia could not drive change. But by describing the age of the guilds as a time in which “in industry there was no division of labour at all in the individual trades themselves, and very little between them”, (4) he made it only too easy for them to yield to the temptation of retrospective utopia.

In any event, and no matter how misguided their reading was of a text which in fact they could never read given that it was published only in the 1930s, they took it to themselves to chisel their own existence as much as possible as Marx suggested life would one day be: devoted to freely assumed work, but truly freely assumed, not as liberal ideology deceptively presented the sale of one’s work force as an exchange without restrictions. Through this they would realize their full potential as creative beings, assembled together according to their individual (“egoistic”) penchants, and rejoicing in collective enterprises –the furnishing of Morris’s Red House for instance–. (Fig. 3)



Fig. 3. Webb, Philip; Morris, William: The Red House. Bexleyheath (1859). Photo by the author.

Y me parece que tal arte es un gran regalo; un arte hecho con inteligencia por el cuerpo entero de quienes viven de su trabajo: embebido de sus pensamientos y aspiraciones, yendo allí donde van, cambiando conforme cambian, la expresión genuina de su sentido de la belleza y del misterio de la vida: un arte nacido de su alegría y que sobrevive a su dolor, pero teñido por él: un arte que deja a futuras épocas el testimonio vivo de la existencia de manos diestras y espíritus exaltados no tan orgullosos como para ocultarnos sus pensamientos imperfectos y sus visiones luminosas de prodigios y terrores, a medida que transitaban bajo el apremio de su labor diaria a través del resplandor y la sombra de sus vidas.

Tal, afirmo, es el Arte del Pueblo, y sobre él se basa todo Arte que merece consideración. No creo que Arte digno de tal nombre pueda existir por largo tiempo, a no ser que descansa sobre dichos cimientos: o, si puede, si realmente puede haber un arte practicado por y para unos pocos acomodados y ricos, y basado en la esclavitud de la mayoría, yo nada quiero saber de él: lo consideraré despreciable y deshonesto, un despojo de lujo y de locura?. (3)

¿Qué cabía hacer? Tal como Marx dictaba, abolir la causa de tal situación, es decir, la división del trabajo. En su esquema teleológico de la historia se trataba de un acontecimiento que habría de llegar inevitablemente. Pero entretanto, y dado que la revolución parecía tomarse su tiempo, algo debía hacerse. Puesto que el futuro, por definición desconocido, no podía ofrecer modelo alguno, debían inspirarse en alguna otra fuente. Y ésta Marx también la brindaba, si bien al leerlo en tales términos traicionaba uno de sus mayores principios: que la nostalgia por el pasado no puede ser motor de cambio. Pero el propio Marx, al describir la edad de los gremios como un tiempo en que “en la industria no había división del

On quitting George Edmund Street's architecture office around 1857 Morris not only turned to painting following Dante Gabriel Rossetti's call, but became such an all-embracing creative man. From then on he made of himself a designer of stained glass, of wallpaper, of carpets, of furniture, of book covers and fonts, and also an essayist, a socialist agitator, a heritage preservationist, a poet... (Fig. 4)

Marx had famously said: "in a communist society, where nobody has an exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society [...] makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner, just as I have in mind", (5) which further below he applied to the case of artists, less prone to bucolic hobbies, rather in thirst of being freed from "the subordination of the artist to some definite art, thanks to which he is exclusively a painter, sculptor, etc., the very name of his activity adequa-



Fig. 4. Morris, William: Wallpaper at the Red House. Ca. 1859. Photo by the author.

trabajo alguna en el seno de los propios oficios y muy poca entre ellos", (4) les había puesto muy fácil ceder a la tentación de la utopía retrospectiva.

En todo caso, y más allá de cuán equivocada pudiese ser su interpretación de un texto –que de hecho nunca pudieron leer puesto que no se publicó hasta los años 30 del siglo xx–, estaban decididos a moldear su propia existencia del modo más parecido posible a cómo Marx sugería que la vida sería algún día: dedicada al trabajo libremente asumido. Pero de verdad libremente asumido, no como la ideología liberal presentaba, equivocadamente, la venta de la propia fuerza de trabajo como si consistiese en un intercambio sin constricciones. A través del trabajo así concebido se realizarían plenamente como seres creativos, reunidos según sus inclinaciones individuales ('egoistas') y disfrutando de empresas colectivas; el amueblamiento de la Red House de William Morris, por ejemplo. (Fig. 3) Al abandonar el estudio de arquitectura de George Edmund Street hacia 1857, Morris no sólo se dirigió hacia la pintura siguiendo la llamada de Dante Gabriel Rossetti, sino que se convirtió en el tipo de hombre creativo en múltiples campos que Marx profetizaba. Desde ese momento hizo de sí mismo un diseñador de vidrieras, de papel de pared, de alfombras, de mobiliario, de cubiertas de libros y de tipografía, y también un ensayista, un agitador socialista, un defensor del patrimonio histórico, un poeta... (Fig. 4)

En las célebres palabras de Marx: "en una sociedad comunista, en la que nadie tiene una esfera de actividad exclusiva, sino que puede realizarse en cualquier campo que desee, la sociedad [...] me permite hacer una cosa hoy y otra mañana, cazar

tely expressing the narrowness of his professional development and his dependence on division of labour. In a communist society there are no painters but at most people who engage in painting among other activities". (6) One is tempted to imagine that, had timing worked better, that is, had Morris been older or Marx younger, the former could have toured workers' unions in the Midlands, presented to the crowds as the model of Communist man Marx had prophesized, a somewhat fantastic Stakhanov *avant la lettre*.

II. Fantastic indeed Morris was, delighting himself in fairy tales, and a tenacious student of Anglo-Saxon language too. The apparent contradiction is obvious. One cannot but wonder how historical materialism could share room in the minds of these men with Niblungs and Arthurian knights. It is not a matter of chronology, it is not that at an early age, driven by juvenile romanticism they were prey to the lure of the obscure, or that in their final days disappointment with the world had decided them to leave it for a more rewarding though equally inconsequential cause. No, no, the foundation of socialist leagues coincided in Morris's life with the writing of fiction. There must be something else then that brings together those two realms of Marxian criticism on the one hand and reverie on the other. And to try and find it Slavoj Zizek comes in handy.

Morris's wife, Jane, posed for D. G. Rossetti on several occasions. In 1871 she served as the model for Dante's dear Beatrice in the oil painting *Dante's Dream*, today at the Walker Art Gallery, Liverpool. (Fig. 5) After the woman he loved had passed away the Italian writer dreamt he visited her on her deathbed and this he recounted in a poem, from which Rossetti drew inspiration. In an ekphrasis of his own painting, Rossetti described its dream-invested atmosphere in the following terms:

"The scene is a chamber of dreams, where Beatrice is seen lying on a couch recessed in the wall, as if just fallen back in death. The winged

temprano, pescar a mediodía, criar ganado por la tarde, ejercer la crítica por la noche, según me apetezca". (5) Visión que más adelante aplicó al caso de los artistas, menos inclinados a pasatiempos campestres, más bien sedientos de ser liberados de "la subordinación del artista a algún arte definitivo, gracias al cual es exclusivamente un pintor, un escultor, etc. El solo nombre de su actividad expresa adecuadamente la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista no hay pintores sino, a lo sumo, personas que se dedican a la pintura entre otras actividades". (6) Uno tiene la tentación de imaginar que, si la cronología hubiese sido propicia, es decir, si Morris hubiese sido más viejo o Marx más joven, el primero habría podido recorrer los Midlands de sindicato en sindicato, presentándose ante la multitud como el modelo de hombre comunista que Marx había profetizado, algo así como un fantástico Stakhanov *avant la lettre*.

II. Y en efecto, Morris debió ser fantástico, regocijándose en cuentos de hadas y convertido en un tenaz estudiante de la primitiva lengua anglosajona. La aparente contradicción es obvia. Uno no puede dejar de preguntarse cómo en la mente de estos hombres el materialismo dialéctico podía convivir con Nibelungos y caballeros artúricos. No es un problema de cronología, no es que a una edad temprana, llevados por un romanticismo juvenil, fuesen presa de los atractivos de lo oscuro, ni que en sus últimos días, decepcionados por el mundo, decidiesen abandonarlo por una causa más satisfactoria si bien igualmente inconsecuente. No, no; la fundación de ligas socialistas coincidió en la vida de Morris con la escritura de ficción. Debe pues haber algo más que acerque estos dos ámbitos: la crítica marxista, por un lado y la ensoñación por el otro. Y para averiguarlo, Slavoj Zizek puede sernos útil.

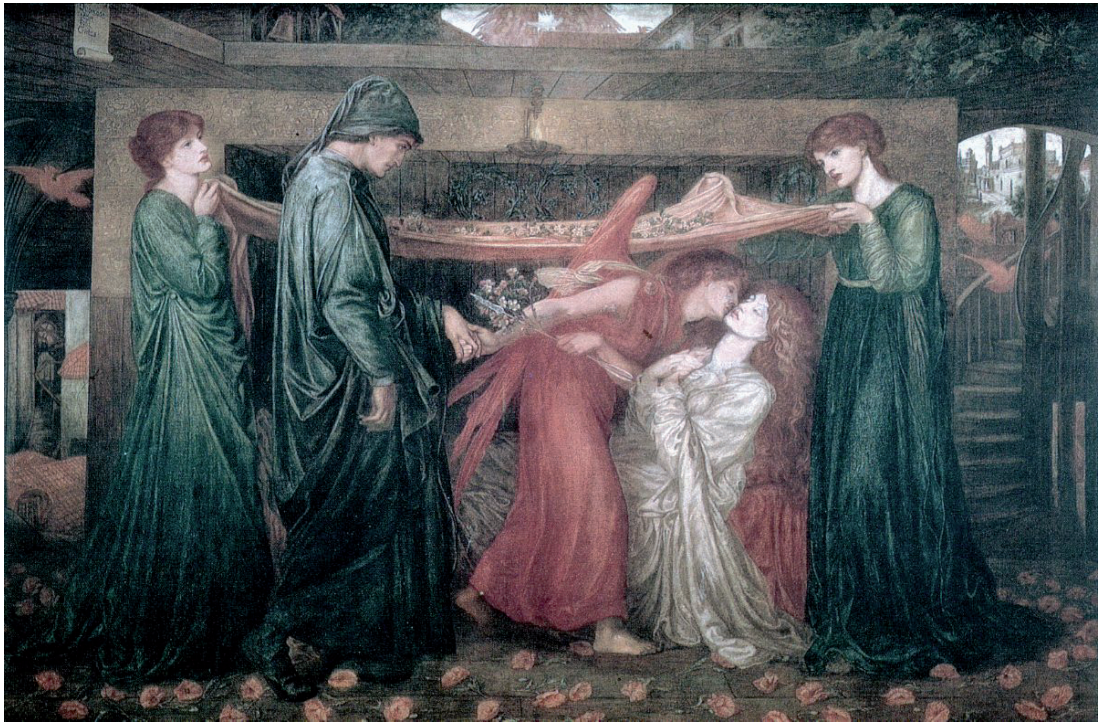


Fig. 5. Rossetti, Dante Gabriel: *Dante's Dream* (1871). Walker Art Gallery, Liverpool.

and glowing figure of Love (the pilgrim Love of the *Vita Nuova*, wearing the scallop-shell on his shoulder), leads by the hand Dante, who walks conscious but absorbed, as in sleep. In his other hand Love carries his arrow pointed at the dreamer's heart, and with it a branch of apple-blossom, which may figure forth the love here consummated in death, a blossom plucked before the coming of fruit. As he reaches the bier, Love bends for a moment over Beatrice with the kiss which her lover has

La esposa de Morris, Jane, posó para D. G. Rossetti en numerosas ocasiones. En 1871 sirvió como modelo de la querida Beatrice del Dante en la pintura al óleo *El sueño de Dante*, hoy en la Walker Art Gallery de Liverpool. (Fig. 5) Tras el fallecimiento de la mujer a la que amaba, el escritor italiano soñó que la visitaba en su lecho de muerte. Lo contó en un poema, en el que Rossetti se inspiró. En una écfrasis de su propia tela, Rossetti describió como sigue su atmósfera onírica:

“La escena es una habitación de sueños en la que se ve a Beatrice tumbada sobre un canapé empotrado en el muro, como si acabase de caer muerta. La figura alada y candente del Amor (el Amor peregrino de la *Vita Nuova*, con la venera sobre su hombro), lleva a Dante de la mano, que anda consciente pero absorto, como dormido. En su otra mano, el Amor lleva su flecha, que apunta al corazón del soñador, y junto a ella, una rama de manzano en flor que tal vez represente el amor, aquí consumado en la muerte, una flor arrancada antes de haber dado frutos. Al acercarse al lecho, Amor se inclina un momento sobre Beatrice con el beso que su enamorado nunca le ha dado; mientras ambos sueñan, damas sostienen el paño mortuario suspendido por un instante antes de que cubra su cara para siempre. Estas dos mujeres vestidas de verde miran fijamente al soñador como si no pudiesen hablar, con ojos tristes, pero no desesperanzados. La habitación de los sueños está sembrada de adormideras”. (7)

El año anterior había acabado otra obra en torno al mismo tema, *Beata Beatrix*, actualmente en la Tate Britain. Representa a su querida esposa Elizabeth Siddal, muerta, como la Beatrice del Dante, en su juventud. Tiene su rostro alzado y sus labios abiertos, como en trance. Sus manos sostienen una adormidera que encarna la sobredosis de láudano que la mató.

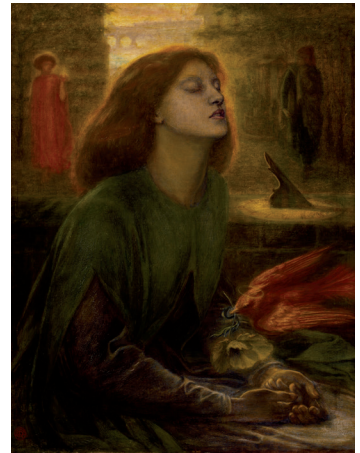
never given her; while the two dream, ladies hold the pall full of may bloom suspended for an instant before it covers her face forever. These two green-clad women look fixedly on the dreamer as if they might not speak, with saddened but not hopeless eyes. The chamber of dreams is strewn with poppies”. (7)

The year before he had finished another work around the same topic, *Beata Beatrix*, now at Tate Britain. It depicts his beloved wife Elizabeth Siddal, dead, like Dante’s dear Beatrice, in her youth. She has her head up and her lips open, as in trance. Her hands hold a poppy, which stands for the overdose of laudanum that had killed her. In the background a blurry image forms, of a city and a bridge, Florence and the Ponte Vecchio, and of two characters, Dante on the left and an allegorical angel representing love on the right. (Fig. 6)

The paintings could be (and have been) interpreted in the fashion of rudimentary, almost banal, Freudianism Zizek denounces, which makes a “fundamental theoretical error: the identification of the unconscious desire at work in the dream with the ‘latent thought’, that is, the signification of the dream. But as Freud continually emphasizes, *there is nothing ‘unconscious’ in the ‘latent dream-thought’*: this thought is an entirely ‘normal’ thought which can be articulated in the syntax of everyday, common language”. (8) And, he further clarifies, a ‘normal’ thought or prima facie meaning of a dream “is not drawn towards the unconscious, repressed simply because of its ‘disagreeable’ character for the conscious, but because it achieves a kind of ‘short circuit’ between it and another desire which is already repressed, located in the unconscious, *a desire which has nothing whatsoever to do with the ‘latent dream-thought’*”. (9) Thus it is the role of interpretation not to discover the meaning of the dream’s theme, but that other, deeper, inhibited drive, which insinuates itself in the form, not the literal content of the vision.

Analogously, for Marx, through criticism it is not a matter of arriving at labour as the support of the commodity, but of finding the mechanisms

Fig. 6. Rossetti, Dante Gabriel: *Beata Beatrix*. Ca. 1864-70. Tate Britain, London.



En el fondo se forma una imagen borrosa, de una ciudad y un puente, Florencia y el Ponte Vecchio, y de dos personajes, el Dante a la izquierda y la figura de un ángel, alegoría del amor, a la derecha. (Fig. 6)

Las pinturas podrían ser (y han sido) interpretadas a la manera del Freudianismo rudimentario, casi banal, que Zizek denuncia; un tipo de Freudianismo que comete “un error teórico fundamental: la identificación del deseo inconsciente que anima el sueño con el ‘pensamiento latente’ –esto es, con el significado del sueño–. Pero tal y como Freud enfatizaba una y otra vez, *no hay nada ‘inconsciente’ en el ‘sueño-pensamiento latente’*: tal pensamiento es un pensamiento totalmente ‘normal’ que puede articularse con la sintaxis del lenguaje común de todos los días”. (8) Y además clarifica que un pensamiento ‘normal’, o *prima facie* significado de un sueño, “no es empujado hacia el subconsciente, reprimido simplemente por su carácter ‘desagradable’ para la consciencia, sino porque alcanza una suerte de ‘cortocircuito’ con otro deseo que ya está siendo reprimido, localizado en el subconsciente, *un deseo que no tiene nada que ver con el ‘sueño-pensamiento latente’*”. (9) Así, el papel de la interpretación no es descubrir el significado del tema del sueño, sino ese otro impulso, más profundo, que se insinúa en la forma de la visión pero no en su contenido literal.

Análogamente, para Marx, no se trata de llegar, a través de la crítica, hasta el trabajo como soporte de la mercancía, sino de hallar los mecanismos mediante los cuales “el trabajo se expresa en valor”. (10) Contrariamente a la idea común que considera los sueños irreales, para Lacan el sueño sería un puente hacia el “marco de fantasía que determina nuestra actividad, nuestro modo de actuar en la realidad misma”. (11) Es decir, los sueños nos acercaría a lo oculto que explica la

through which “labour is expressed in value”. (10) Contrary to the common idea that sees dreams as unreal, for Lacan the dream would be a bridge towards the “fantasy-framework which determines our activity, our mode of acting in reality itself”, (11) that is, dreams would drive us closer to the hidden that explains reality. Here again the parallelism is easy to trace with Marx’s ideology, and Žižek traces it. For each person, ideology would be ingrained in his or her psyche and therefore beyond political action its destruction would fall within the realm of psychoanalytical practice.

That such is the case, that indeed Marx was only partially right in claiming that through mobilization alone –not through impotent utopia of the kind we find in Morris’s *New from Nowhere* (1890)– might the future be conquered, and that something was lacking in his system, namely, the realization that each one had to be *individually* liberated, is demonstrated by the persistence of Medievalist illusions in Rossetti’s paintings. In the ambiance in which they saw the day, reading Marx did not seem incompatible with such flights of the imagination towards a remote and idealized past. In those paintings it is their content showing the content of a dream showing faultless Middle Ages that reveals the deeply rooted hearth of ideology, capable of persisting no matter how much one is exposed to enlightening Marxist readings. Only when we understand this deficit in Marx’s thought and we acknowledge the value of those approaches that, like Lacan’s or Žižek’s, more or less adroitly, attempt to complete it, may we resolve the apparent paradox of having a Communist translating Icelandic sagas, as William Morris was so keen on doing.

realidad. Aquí de nuevo es fácil trazar un paralelismo con la ideología según Marx, y Žižek lo traza. Para cada persona la ideología estaría embebida en su psique y, por tanto, más allá de la acción política; su destrucción competiría a la práctica psicoanalítica.

La persistencia de ilusiones medievalistas en las obras de Rossetti demuestra que tal era, en efecto, el caso; es decir que Marx estaba sólo parcialmente en lo cierto al afirmar que únicamente mediante la movilización –no mediante una utopía impotente del tipo de las *News from Nowhere* de William Morris (1890)– podía conquistarse el futuro y que, además, algo faltaba en su sistema; en concreto, la constatación de que todos y cada uno de nosotros debemos ser liberados *individualmente*. En el ambiente en que tales pinturas vieron la luz, leer a Marx no parecía incompatible con semejantes vuelos de la imaginación hacia un pasado remoto e idealizado. El contenido de esas pinturas, mostrando el contenido de un sueño, mostrando una Edad Media inmaculada, revela el crisol profundamente enraizado de la ideología, capaz de persistir con independencia de cuánto se exponga uno a iluminadoras lecturas marxistas. Sólo si entendemos este déficit en el pensamiento de Marx y aceptamos el valor de aquellas aproximaciones que, como las de Lacan y Žižek, con mayor o menor rigor, intentan completarlo, podemos resolver la aparente paradoja de ver a un comunista como William Morris entregado a la traducción de sagas islandesas.

NOTES

1. MARX, Karl. 'The German Ideology', in: MCLELLAN, David (ed.). *Karl Marx: Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 205-206.
2. *Ibidem*. p. 206.
3. MORRIS, William. 'Art and the People: A Socialist's Protest Against Capitalist Brutality; Addressed to the Working Classes', in: MORRIS, William. *Politics, Art and Society: Lectures, Essays and Articles*. London: Elecbook, 1998. p. 154.
4. *Ibidem*. p. 180.
5. *Ibidem*. p. 185.
6. *Ibidem*. p. 206.
7. ROSSETTI, Dante Gabriel. 'Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice: 9th of June, 1290: Printed in London, ca. 1881. The Harry Ransom Center Archive Collection, University of Texas at Austin. Dante Gabriel Rossetti Collection. Box 1, Folder 1. Accessed January 14th 2016. [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll57/id/11/rec/4#nav_top].
8. ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989. p. 12.
9. *Ibidem*. p. 13.
10. *Ibidem*. p. 16.
11. *Ibidem*. p. 47.

NOTAS

1. MARX, Karl. 'The German Ideology', en: MCLELLAN, David (ed.). *Karl Marx: Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 205-206.
2. *Ibidem*. p. 206.
3. MORRIS, William. 'Art and the People: A Socialist's Protest Against Capitalist Brutality; Addressed to the Working Classes', en: MORRIS, William. *Politics, Art and Society: Lectures, Essays and Articles*. Londres: Elecbook, 1998. p. 154.
4. *Ibidem*. p. 180.
5. *Ibidem*. p. 185.
6. *Ibidem*. p. 206.
7. ROSSETTI, Dante Gabriel. 'Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice: 9th of June, 1290'. Impreso en Londres, ca. 1881. The Harry Ransom Center Archive Collection, University of Texas at Austin. Dante Gabriel Rossetti Collection. Box 1, Folder 1. Consultado el 14 de enero de 2016. [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll57/id/11/rec/4#nav_top].
8. ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989. p. 12.
9. *Ibidem*. p. 13.
10. *Ibidem*. p. 16.
11. *Ibidem*. p. 47.