

de que idealizar “una (supuesta) autonomía perdida” podría llevar a una retirada también del presente y, paradójicamente, a la aceptación del individualismo neoliberal hegemónico (195). En este contexto, sin embargo, la retirada de lo poético invita a imaginar una comunidad política inacabada, heterogénea y de una “alteridad irrepresentable” (200).

Un libro sobre lo inacabado había de dejar, quizás, aspectos inacabados. Por ejemplo, por sus páginas gravitan intuiciones sobre la construcción del individuo en el pensamiento poético hispánico (y, más concretamente, español) que podrían haberse enraizado en las corrientes del anarquismo español antes y durante la guerra civil; o intuiciones sobre la soberanía que podrían haberse apuntalado en el marco de la condición monárquica de España. En todo caso, *La retirada del poema. Literatura hispánica e imaginación política moderna* entrega, con creces, muchos más aspectos acabados que lo convierten en un sugerente libro en el panorama de los estudios sobre el pensamiento poético del siglo XX español. Su fértil aproximación interpretativa, que equilibra un marco teórico sólido con un preciso análisis textual, desvela nuevas lecturas de textos ampliamente estudiados, como en los capítulos sobre Zambrano y Aub. En un marco más global, el libro resulta una aportación inteligente para acercarse a la exégesis política del pensamiento poético español del siglo XX, y, más allá aun, para reflexionar sobre qué significa habitar una comunidad. Explica lo que hay a través de lo que no hay.

GORETTI RAMÍREZ  
Concordia University

MARGOT VERSTEEG. *Propuestas para (re)construir una nación. El teatro de Emilia Pardo Bazán*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2019. xi, 312pp.

I concur wholeheartedly with David Gies, who is quoted on the cover of *Propuestas para (re)construir una nación*: “This is a terrific book.” And I would add – a necessary one. It is hard to believe that we have not here-to-fore had a book-length analysis of Emilia Pardo Bazán’s theater. Margot Versteeg’s study is exhaustive, covering even plays existing only in fragmentary form. The seven chapters are arranged chronologically, each covering one or several plays. Versteeg especially points to the variety of genres that Pardo Bazán employed in her playwriting, often combining several genres – melodrama, symbolism, *comedia* and/or vanguard techniques. For example, she notes the manipulation of melodrama in *Cuesta abajo* (1906). Pardo Bazán’s plays (those that were staged) were not necessarily box office successes. However, thanks to Versteeg’s thoughtful

readings that interweave possible influences from a host of better-known playwrights such as José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Henrik Ibsen, Émile Zola, Maurice Maeterlinck, Gabriele D'Annunzio, Carlos Reyles, or Narcís Oller, we can appreciate the richness and depth of Pardo Bazán's theatrical art. Her plays are often rebuttals of masculinist points of view evident in these male authors' works, making her body of theater a major contribution to feminist playwriting.

To support her subtle analyses, Versteeg judiciously employs ideas from literary and social theorists such as Edward Said, Michel de Certeau, Homi Bhabha, Pierre Bourdieu, Stuart Hall, Benedict Anderson, and Luce Irigaray, among others. In addition, Versteeg is thoroughly conversant with the vast bibliography on Pardo Bazán and on Spanish nationalism. Here nationalism means not only Spanish nationalism but also Galician nationalism, which was on the rise at the turn of the twentieth century when Emilia Pardo Bazán penned most of her plays. One has to wonder why several of Spain's great turn-of-the-century writers – Galdós, Clarín, Unamuno, Azorín – turned to theater mostly toward the end of their careers. Galdós penned a few early plays in the 1860s-1870s, but his best-known theatrical works – *Realidad*, *La loca de la casa*, *Voluntad* – are from the 1890s. Clarín produced only *Teresa* in 1895, although Rafael Altamira believed that theater was his true calling. Unamuno is an exception; he wrote a few plays in the late 1890s and playwriting was interspersed throughout the remainder of his career, but most intensely in the 1920s. Azorín produced *La fuerza del amor* in 1901, but the remainder of his theatrical work was written between 1926 and 1945.

Versteeg's premise is that Pardo Bazán's theater places her alongside Generation of '98 writers such as Unamuno and Azorín, given her plays' concern with Spanish national degeneration. Pardo Bazán, however, interweaves feminist concerns into her plays, something missing in the theater of male Generation of '98 writers. Social class is another important dimension of Pardo Bazán's theatrical production on which Versteeg focuses. For example, in the early play *Verdad* (1906) social class is represented in modes of dress. Upon reading Versteeg's analysis of *Verdad*, a play that did have a limited run on a Madrid stage, I could not help wondering if feminist Carmen de Burgos had seen that play as several of her better-known novelettes, most notably *La flor de la playa* (1920), center on clothing and social class. It is possible that Pardo Bazán's feminist messages in her plays had greater impact than has been thought.

Versteeg also demonstrates how Pardo Bazán's command of the canon of Spanish literature provides her with intertextual material such as the echoes of *La Celestina* and *Don Quixote de la Mancha* in *Juventud* (1909). Versteeg's book includes an expansive bibliography and useful appendices

of Pardo Bazán's theatrical works and of articles by her. As I remarked earlier, few of Pardo Bazán's plays were ever staged, nor are they likely to be at this point. Thus, we are fortunate to have Versteeg's thorough and provocative readings that reveal a complex playwright whom we already loved for her abilities as a consummate novelist and storyteller.

ROBERTA JOHNSON  
*University of Kansas/UCLA*

DUNCAN WHEELER. *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*. Traducción de Mar Diestro-Dópido. Kassel: Edition Reichenberger, 2020. 275 pp.

Escrito por un reputado académico británico, este libro parte de un título tan atractivo como prometedor, pero en conjunto deja una sensación decepcionante, pese a algunos destellos de crítica aguda sobre el mundo teatral contemporáneo. Duncan Wheeler, autor de la monografía de 2012 *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, es especialista en la puesta en escena contemporánea del teatro áureo y buen conocedor de su volátil objeto de estudio y la crítica correspondiente. Como nos recuerda en el Prólogo, su libro anterior le dejó la frustración de que su diálogo con profesionales y estudiosos del teatro en España “quedara incompleto por el hecho de que ... se publicara solamente en la lengua de Shakespeare”, esperando que “con la publicación de este libro recopilatorio esto deje de ser una asignatura pendiente” (viii-ix). Sin embargo, creo que se ha hecho un flaco favor a la lengua de Cervantes y a la visibilidad académica de los trabajos de Wheeler en español, que quizás en su inglés original luzcan de mejor modo.

El libro reúne la traducción de ocho ensayos, en su mayor parte inéditos, compuestos entre 2005 y 2015. Frente a “los acercamientos de corte filológico” que según Wheeler han dominado hasta el momento el campo del teatro áureo – afirmación que requeriría más matiz –, este volumen “interdisciplinario” se inspira “en algunos postulados del materialismo cultural y en las mutuas relaciones que se establecen entre teatro y sociedad” (vii). También es un diario personal que contiene su experiencia como espectador de varias puestas en escena de teatro clásico, particularmente en 2008, año del que pasa revista a montajes del Festival de Almagro y el Centro Nacional de Teatro Clásico. Los ensayos son variados y van, por ejemplo, desde una consideración de las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca – puestas en el contexto de la España franquista y “refutadas desde la perspectiva de la representación