



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro
**Folclore británico en sus manifestaciones
parateatrales contemporáneas**

Resumen

Este Trabajo Fin de Máster se trata de una panorámica que estudia a fondo relaciones culturales ancestrales y sutiles que han influido en el desarrollo de la generación de manifestaciones parateatrales británicas contemporáneas a nosotros y reflexiona sobre el vigor y la relevancia de aspectos del folclore británico como el paganismo, o la creencia en seres sobrenaturales que las acompañan.

Se estudiarán las representaciones rituales paganas y neo paganas a través del *Beltane Fire festival* de Edimburgo y el Templo de La Diosa de Glastonbury. Se realizará una contextualización del uso del personaje-hada en Shakespeare para acercarnos a los diversos festivales de las hadas. Conoceremos la tradición oral escocesa a través del *Scottish Storytelling Centre*, también en Edimburgo. Por último, entenderemos la fascinación por lo oculto y el espiritismo de la sociedad victoriana a través de los *tours* de fantasmas.

Observando estas manifestaciones que uno puede encontrar a día de hoy en el reino unido, cargadas de mitología, ocultismo y paganismo, entenderemos su vigencia tanto en la puesta en escena como en la identidad cultural contemporánea de esta población.

Palabras clave: Folclore, tradición oral, festivales, paganismo, hadas, parateatral, Shakespeare

Trabajo fin de estudio presentado por:	María Elena Sánchez Díaz
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Pablo Díaz Morilla
Fecha:	10/07/2024

Abstract

This Master's Thesis is an overview that thoroughly studies ancestral and subtle cultural relationships that have influenced the development of the generation of British para-theatrical manifestations contemporary to us, and aspects of British folklore such as paganism, or belief in supernatural beings that influence them.

Pagan and neo-pagan ritual representations will be studied through the Beltane fire festival in Edinburgh and the Temple of the Goddess in Glastonbury. A contextualization of the use of the fairy character in Shakespeare will be carried out to approach the various fairy festivals. We will learn about the Scottish oral tradition through the Scottish Storytelling Centre, also in Edinburgh. Finally, we will understand the fascination with the occult and spiritualism of Victorian society through ghost tours.

Observing these manifestations that one can find today in the United Kingdom, loaded with mythology, occultism and paganism, we will understand their validity both in staging and in the identity and cotemporary culture of this population.

Keywords: folklore, oral tradition, festivals, paganism, fairies, para-theatrical, Shakespeare

Índice de contenidos

1. Introducción.....	6
1.1. Justificación.....	6
1.2. Objetivos de la investigación.....	7
1.3. Marco teórico y estado de la cuestión.....	8
1.4. Metodología.....	11
2. Introducción al folclore de Reino Unido.....	13
2.1. Paganismo y mitología celta.....	14
2.2. La creencia en las hadas.....	16
2.3. Espiritualismo.....	19
3. Manifestaciones parateatrales contemporáneas del folclore británico.....	22
3.1. <i>Beltane Fire Festival</i> de Edimburgo.....	24
3.1.1. Celebraciones del calendario agrícola celta.....	24
3.1.2. Estudio del <i>Beltane Fire Festival</i> de Edimburgo.....	27
3.1.3. Otras celebraciones de Beltane en Reino Unido.....	30
3.2. Scottish Storytelling Centre.....	33
3.2.1. La narración oral.....	33
3.2.2. Análisis del <i>Scottish Storytelling Centre</i>	36
3.2.3. Scottish Storytellers: Bob Pegg.....	38
3.3. Festivales de hadas.....	41
3.3.1. Shakespeare y la des-demonización de las hadas.....	41
3.3.2. Las hadas desde la época victoriana a la contra-cultura actual.....	44
3.3.3. <i>New forest fairy festival</i> y otros festivales de hadas.....	46
3.4. Entre Diosas, brujas y fantasmas.....	49

3.4.1. Feminismo victoriano y neo paganismo: Pamela Colman Smith y el Templo de la Diosa de Glastonbury.....	49
3.4.2. Ghost <i>Tours</i> : médium, cuenta cuentos y turistificación.....	53
4. Contemporaneidad: Temáticas y formatos.....	57
5. Conclusiones.....	64
6. Limitaciones y Prospectiva.....	67
Referencias bibliográficas.....	68
Anexo A. Glosario terminológico.....	75

1. Introducción

1.1. Justificación

Pocos días después de tomar la decisión sobre la temática de mi Trabajo Fin de Estudios (Folclore británico en sus manifestaciones parateatrales contemporáneas) tuve que dejar Edimburgo, ciudad que habría sido mi residencia por tres años. Al igual que Bristol, al sur de Inglaterra donde residí dos años, tras haber finalizado la carrera de arte dramático en 2019. En este peculiar momento de mi vida, encontré en mi camino algunas de las más sorprendentes actividades teatrales y parateatrales que había conocido hasta la época.

Sin esperarlo, me adentré en el panorama cultural británico y comencé a conocer aspectos que, como española, eran completamente ajenos e incomprensibles para mí entonces. Sería muy poco humilde decir que soy una experta en su cultura y no, meramente, una persona curiosa de ella. Aún así, las experiencias y acercamientos que tuve y las cosas que descubrí me brindaron unos ligeros apuntes sobre una cultura y un imaginario fascinante que me colocaba al frente de este trabajo, para intentar aunar y clarificar aquello que creí parte de una misma cosa: su folclore. Algunos de los festivales y experiencias descritas en este trabajo he tenido el placer de conocerlas de primera mano, como el *Beltane Fire Festival* en el que participé en 2022, algunos festivales, o el Templo de la Diosa de Glastonbury que visité año tras año. Otras son fruto de la propia investigación.

En general, todas se encauzan en la misma línea de interés que ya había desarrollado anteriormente en mis años de estudiante, el poder de la cultura, la comunidad, el espiritualismo y la ritualidad implicados en nuestro que-hacer teatral. Acercarme e incluso participar a algunos de aquellos festivales y representaciones, no hizo sino confirmar en mí la necesidad e importancia de esta cuestión, ¿qué sería del teatro sin el folclore popular y la mitología o, sin la comunidad y la participación del público?.

Vivimos en una sociedad capitalista, globalizada y de consumo tecnológico que se ha introducido en nosotros de forma prácticamente totalitaria, nuestra cultura está condicionada por las nuevas tecnologías que agrandan su terreno cada vez más. En este contexto cambiante surgen muchas preguntas y nacen nuevos retos en la creación teatral. Pero algunas tradiciones siguen manteniéndose vivas y siendo fuertes en la gestación y desarrollo de una comunidad y este es el caso que he encontrado alguna de estas prácticas.

Este trabajo pretende ser un acercamiento a una parcela de conocimiento pretendidamente novedosa ya que muchas de estas prácticas contemporáneas no se han estudiado desde el conjunto, sino como entidades separadas y algunas, aún no han sido objeto de tesis o estudios más exhaustivos. Comprendemos así que el uso de investigación en páginas webs o fuentes directas, como vídeos que las atestigüen y, debido a la distancia con los objetos de la investigación serán clave. Aún así procuraremos apoyarnos en estudios relacionados o que las respalden directa o indirectamente. Este trabajo es un recorrido, una panorámica general que analizando el contexto socio-cultural histórico primero, se basa después en la actualidad total y contemporánea de los últimos diez años.

Al ser una investigación sobre Reino Unido, ponemos de manifiesto que se han utilizado traducciones propias en todo momento que constan como parafraseos en el transcurso de la misma, aunque esto no se especifique durante el trabajo. A pesar de que un noventa por ciento de las fuentes del trabajo se encuentran en idioma Inglés, el dominio experto del idioma y cinco años de residencia y trabajo en Reino Unido, me han permitido hacer unas traducciones ajustadas, que salvando detalles, puedan constatar la totalidad de la información el trabajo.

Este trabajo se motiva en la necesidad de transmitir los valores encontrados y que quiero poner relevancia del folclore británico y que nos pueda servir de inspiración para la creación escénica. Y por, último, invitar no solo al estudio de la misma si no a ser curiosos sobre muchas otras culturas dejándonos siempre sorprender por prácticas que el ser humano ha mantenido y desarrollado desde los inicios de la sociedad por su gran valor.

1.2. Objetivos de la investigación

Nuestro objetivo principal en este trabajo de investigación teórica es el de determinar la importancia del folclore en el la vida cultural, el rito y la festividad de la manifestación parateatral británica en los últimos diez años. Para ello, en primer lugar, hemos de proponer y dar a conocer una base histórica y sobre todo destacar aquellos conceptos que resulten vinculantes al concepto de folclore. Para, finalmente, relacionarlo con el paradigma teatral contemporáneo. Por todo ello surgen además otros objetivos colindantes u objetivos secundarios:

Uno de esos primeros objetivos se centra en ahondar en el folclore británico y vincularlo con la aparición de prácticas parateatrales y el uso de sus elementos fundamentales. Con la consecuente formulación de un glosario terminológico de definiciones básicas que fomenten la comprensión de este estudio.

Otro de los objetivos secundarios que surgen es el de mencionar y analizar las motivaciones dramáticas así como los elementos de puesta en escena de estas actividades parateatrales. Estableciendo un recorrido por actividades teatrales y parateatrales de los últimos diez años.

Por último, otro objetivo secundario será observar y comprobar el alcance y la vigencia del folclore en temáticas y formatos del teatro contemporáneo.

1.3. Marco teórico y estado de la cuestión.

Este Trabajo Final de Máster focaliza su investigación en las influencias de un aspecto sociocultural como es el folclore, actuando sobre lo que, según las definiciones dentro de nuestro ámbito, consideramos como manifestaciones de lo parateatral. El eje geográfico sobre el que realizamos nuestro estudio sería en este caso Reino Unido en su globalidad, ya que veremos ejemplos en regiones y localidades diversas del país y en su conjunto. Se realizará una revisión actual en torno a prácticas que sigan sucediendo hoy día o que lo hayan hecho en el margen de un mínimo de diez años. Es decir, prácticas totalmente contemporáneas y actualizadas. El término prácticas incluye diversidad de tipologías: espectáculos, eventos, festivales, actividades turísticas, ceremonias y otras muestras de lo parateatral. El avance del estudio nos permitirá ir elaborando un conocimiento conceptual necesario para la comprensión del mismo, insertando a la vez un glosario terminológico como anexo con el que servirnos de guía por los términos centrales del mismo. El término conductor de este trabajo es el folclore, en su realidad histórica y crítica. A partir de ahí trabajamos con aspectos de la puesta en escena y de la realidad material de la performance y el performer, otros dos conceptos valiables para nuestro trabajo. Los festivales, la tradición oral y la ceremonia serán tres términos transversales que debemos tener en cuenta a la hora de contextualizar los elementos citados. La estructura de este Trabajo Fin de Máster se ha realizado a través de tres apartados:

Introducción al folclore del Reino Unido: donde se recopilan tres aspectos relevantes relacionados con las prácticas que analizamos y se propone una base teórica que aune un contexto sociocultural claro para el lector. El primer epígrafe, *Paganismo y mitología celta*, es esencial para esto ya que de él devienen los otros dos y este tema va reapareciendo en otros momentos del trabajo, influidos por esta misma relevancia. *La creencia en las hadas*, que, a pesar de concretizar en uno de los personajes más conocidos, nos ayuda a explicar la lógica de como se han desarrollado las criaturas sobrenaturales (Ver ANEXO A) que se abordan en las temáticas creativas de estos eventos. Por último, en *Espiritualismo* comprendemos la evolución histórica de las creencias folclóricas en la época victoriana, de lectura obligatoria para dar un sentido a la actualidad.

Manifestaciones parateatrales británicas contemporáneas: comenzamos aclarando algunos conceptos teatrales para la mayor comprensión de la lectura, y profundizamos en cuatro ejemplos que consideramos destacables. El *Beltane Fire festival de Edimburgo* ya que es uno de los festivales de este estilo más reconocidos a nivel nacional e internacional y que hace hincapié en los conceptos de ritual, performance y festival. El *Scottish Storytelling Centre* con un festival y un impacto social muy parecido al anterior, en este apartado comprendemos la importancia de la importancia de la narración oral. *Festivales de hadas* con hincapié en la influencia de Shakespeare, entendemos un poco más la evolución de esta criatura y cual es su representación histórica y actual. Por último, y dividido en dos, Entre *Diosas, brujas y fantasmas* ofrecerá otros dos puntos de vista diversos de la implicación del folclore en la cultura de Reino Unido en la actualidad.

Finalmente, con el apartado *Contemporaneidad: temáticas y formatos* procuraremos insistir en la realidad contemporánea del teatro de temática folclórica. Al final, extraeremos conclusiones sobre la relevancia de estas manifestaciones parateatrales e invitaremos a la futura investigación sobre las mismas.

Existe una multitud de estudios realizados por las universidades británicas que nos servirán de uso, la mayor parte de ellos no estudian en la totalidad los aspectos de este trabajo sino que profundizan en algunos de ellos, lo cual nos ofrecerá relevante información con la que trabajar, son destacados los textos de *Folk narrative* [Narrativa folk] de Bold; Tull, *Telling Tales or Tales as Oral Performance* [Contando cuentos o Cuentos como performance oral] de Tull; *The medium on the stage: Trance and performance in nineteenth-century* [El médium

en escena: Trance y performance en el siglo XIX] de Natale o *What brings people to an unconventional festival on a cold night?: an understanding of audience involvement at the Beltane Fire Festival* [¿Qué atrae a la gente a un festival poco convencional en una fría noche?: Una comprensión sobre la participación de la audiencia en el Beltane Fire festival] de Matheson.

Utilizaremos también material básico sobre elementos del folclore convenientes para contextualizar históricamente el trabajo, específicos o que incluyan la historia de los celtas, la evolución de las hadas y el espiritualismo. Fomentando una base crítica sobre la que cimentar la estructura de nuestro análisis. Siendo estos estudios como *Archaeological Footprints of the "Celtic Calendar"* [Huellas arqueológicas de un "Calendario Celta"] de García Quintela y Gonzalez ; *Histories of Paganism in Eighteenth-century Scotland* [Historias de paganismo en la Escocia del siglo XVIII] de Loughlin; *Late-Victorian Folklore: Constructing the Science of Fairies* [Folclore victoriano tardío: Construyendo la ciencia de las hadas] de Bihet ; libros como *Celtic Traditions* de Stewart; o [Tradiciones celtas]; *A brief history of the Celts* [Una breve historia de los celtas] de Berrisford; *Studying the supernatural history of Scotland* [Estudiando la historia sobrenatural de Escocia] de Henderson. A esto añadimos el interesante estudio *Feminist action in and Through Tarot and Modern Occult Society: The Hermetic Order of the golden Dawn* [Acción feminista en el y a través del Tarot y la sociedad moderna de lo oculto: La Orden Hermética del Alba Dorada] de Christof, y el libro biográfico de Miles, *Pamela Colman Smith and Madge Gill: Astrology, Second Sight, Art* [Pamela Coleman Smith and Madge Gill: Astrología, clarividencia, arte].

Multitud de bibliografía sobre la obra de Shakespeare que también ha sido relevante en su relación a las hadas, destacando: *The Elizabethan Fairies: The Fairies of Folklore and the Fairies Of Shakespeare* [Las hadas Isabelinas: Las hadas del folclore y las hadas de Shakespeare] de Latham; *Shakespeare 's Midsummer Fairies: Shadows and Shamen of the Forest* [Las hadas del verano de Shakespeare: Sombras y chamanes del bosque] de Roy y muy relevante el estudio de Spyra, *Shakespeare and the demonization of fairies* [Shakespeare y la demonización de las hadas].

El uso de páginas web oficiales y no oficiales es especialmente amplio para la realización de este trabajo ya que una gran parte de la información aún no ha sido recopilada en artículos,

libros o trabajos de investigación. Las principales para conocer este trabajo han sido las de *Beltane fire society*, *Scottish Storytelling Centre*, *Mercat Tours*, *Goddess Temple*, y *Fairyfestival*.

El uso de diccionarios tanto de idiomas como específicos es muy necesario tanto a la hora de traducir como a la hora de comprender profundamente la terminología específica del folclore. Hemos utilizado las versiones online tanto del diccionario de Cambridge como de Oxford, además de obras como las de *Celtic culture: a historical encyclopedia* [Cultura celta: una enciclopedia histórica] de Koch; *Dictionary of celtic mythology* [Diccionario de la mitología celta] de Mackillop y, *A Dictionary of English Folklore* [Un diccionario del folclore inglés] de Simpson.

Para la crítica contemporánea de teatro y folclore han sido relevantes los artículos y estudios de Buccitelli, *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction* [Cultura folk en la era digital: Las dinámicas emergentes de interacción humana]; de Hunter, *Folklore, landscape and ecology: joining the dots* [Folclore, paisaje y ecologismo: juntando los puntos]; de Howard, *The singing bone: collective creativity & the creation of a queer imaginary* [El hueso que canta: creatividad colectiva y la creación de un imaginario *queer*] de LaFleur, *The sounds of fairy culture: music, fantasy lifestyles, and activism in the digital age* [Los sonidos de la cultura de hadas: música, estilos de vida de fantasía y activismo en la era digital].

Libros creativos que incluyan introducciones de interés e información empírica del uso de ciertos elementos también se han observado en el transcurso de esta investigación como son: *Highland folk tales* [Cuentos populares de las Tierras Altas] de Bob Pegg; *The Little People. Fairies, elves, nixies, pixies, knockers, dryads & dwarves* [La gente pequeña. Hadas, elfos, nixies, duendes, picadores, dríadas y enanos] de Jonhson o *Healing Storytelling* [Cuenta cuentos curativo] de Nancy Mellon.

Una bibliografía básica que definiera la terminología teatral con la que trabajamos se ha conseguido a través de libros como el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis y la revista teatral *Cuadernos del picadero* del Instituto nacional del teatro.

1.4. Metodología.

La base de este TFM será la investigación teórica: se realizará un proceso de búsqueda e indagación documental, lectura, análisis y comparación de textos en libros, ensayos,

documentos, páginas oficiales, revistas, etc. con el fin de encontrar en primer lugar un punto de vista concreto con el que abordar el objeto de estudio. Realizaremos este proceso de manera sistemática, comparando, aunando y descartando información relacionada, distinguiendo aspectos útiles y necesarios para la investigación de otros menos oportunos. Con el material recopilado, estableceremos un análisis desde el punto de vista del folclore británico, que nos llevará a la indagación de diversas puestas en escena parateatrales. Contextualizaremos una panorámica examinándolas una por una comenzando por su relevancia cultural sin descartar sus diversificaciones y adyacentes y se establecerá una estructura en dos partes: contexto histórico y su manifestación y vigencia. Esta investigación es así mismo interpretativa: pretendemos teorizar, en su justa medida, para mantener nuestra labor de divulgación sobre un paradigma concreto, las manifestaciones parateatrales británicas hoy día. Construiremos, a posteriori, relaciones causales y conclusiones generales respecto a los objetos investigados, siguiendo así el método inductivo. Para esto hemos escogido una perspectiva común con actividades concretas contemporáneas de diversa índole y geografía dentro de Reino Unido que nos ayude a formular y aunar, equivalentemente, la comprensión de sus motivaciones y lograr transmitir y difundir cómo estas motivaciones siguen vigentes en la vida teatral y cultural británica *hac ora*. Extrayendo así, posibles relaciones socio-culturales que nos ayuden a explicar la realidad contemporánea en la que hayamos coincidencias. Se trata de una metodología de trabajo descriptiva que parte de lo concreto a lo general para elaborar una hipótesis de investigación.

2. Introducción al folclore de Reino Unido.

Para comenzar de una manera comprensiva este viaje por el Reino Unido definimos la palabra folclore o folklore como un término que abarca el conjunto de actividades de un pueblo. La palabra del inglés “Folk”, tiene origen en lenguas teutónicas y significa “people” o “pueblo” (Henderson, 2009, p. 4) y “lore” significa “instrucción” o “tradición”.

Así pues este término referido a una población concreta regiría sus creencias, costumbres y comportamientos expresivos, cuentos y narraciones populares, baladas, música y canciones, dramas populares, artesanías y cultura material (2009, p.2).

Para la formación de estas creencias y comportamientos debemos entender que ha debido seguirse un proceso histórico que las construya y defina. Henderson, en su artículo ***Studying the supernatural history of Scotland*** [Estudiando la historia sobrenatural de Escocia], explica lo siguiente:

Se ha observado que los seres humanos han organizado sistemáticamente sus vidas en torno a muchos campos de acción simbólica. Lo que diferencia el comportamiento actual del de nuestros predecesores no es tanto que nuestra forma de pensar se base en la ciencia y la suya en el simbolismo, ya que nuestro comportamiento también tiene un significado simbólico (2009, p. 9).

El folclore británico está lleno de creencias particulares de su proceso histórico, y desentrañar un mínimo de ellas es lo que nos guiará a una mejor comprensión de las actividades para-teatrales que encontramos hoy día. Estas, aunque diferentes hoy día a sus manifestaciones históricas, conservan su origen y estuvieron presentes en su devenir. Una creencia “Folk” o “popular” si se quiere, es aquella que una comunidad considera como verdadera. Depende de que el grupo opte por una dar explicación natural o sobrenatural a un evento aunque el nivel de creencia puede variar en grado o intensidad, o alterarse de vez en cuando, o de una situación a otra (2009, p. 5).

En el caso de nuestro trabajo, nos centraremos en aquellas expresiones que tienen que ver con el paganismo celta y la tradición oral y la creencia en las hadas y lo oculto.

2.1. Paganismo y mitología celta.

Se puede decir que uno de los pilares principales para comprender el folclore británico es la influencia del paganismo celta (Ver ANEXO A), sus manifestaciones mitológicas y la interpretación e investigación de estas creencias. A pesar de que en España la popularización de lo celta no es tan extendida, veo conveniente resaltar que los celtas llegaron por primera vez a Irlanda desde España. Conocidos como los Miliesios, estos, transportaron con ellos muchas creencias y costumbres como explica Lindsay L. Steward, en su libro *Celtic Traditions* [Tradiciones celtas] (2000, p. 8-9).

El oeste de Irlanda tiene un fuerte sentido de creencias celtas así como las Tierras Altas de Escocia que también conservan historias inquietantes de seres sobrenaturales escondidos entre sus paisajes. Este vínculo entre Escocia e Irlanda no se extiende tanto a Inglaterra, a pesar de su proximidad geográfica (2000, p. 9). Aun así, encontramos una gran influencia especialmente en algunos sectores de la sociedad que sí admitieron como cercanas o propias similares prácticas y estereotipos.

Entendemos la mitología según la definición que presenta Peter Ellis Berrsford en *A brief history of the Celts* [Una breve historia de los celtas] (1998): “Una tradición ancestral que abarca un conjunto completamente nuevo de conceptos que cubren las creencias filosóficas de una cultura dada” (p. 179) y descubrimos que las lenguas y regiones celtas, en este caso las británicas, contienen una de las “más viejas y más vibrantes mitologías, a pesar de que la evidencia de estas mismas es escasa” (1998, p. 179).

Algunos sostienen, y este se considera un gran mito sobre el pueblo celta, que eran analfabetos. Aunque otras investigaciones sostienen que los sacerdotes celtas o druidas, creían que su religión les prohibía poner sus enseñanzas por escrito (1998, p. 17).

Sin embargo, la mayor parte del aprendizaje, la narración y la historias celtas seguirían siendo de tradición oral hasta el comienzo de la era cristiana, que fue cuando el irlandés tomó su lugar como el tercer idioma más antiguo de Europa después del griego y el latín (1998, p. 22).

Fue al florecer la literatura Irlandesa, que esta demostró ser el resultado de un largo periodo de sofisticada tradición oral (1998, p. 23). La tradición celta era primordialmente oral, y la costumbre de contar historias era bastante común para los celtas. Era una tradición poética

y una habilidad transmitida por los narradores de una generación a otra. “Bardos, narradores, historiadores, poetas, genealogistas y legisladores tenían un lugar especial en el antiguo mundo celta” (Steward, 2000, p. 2). Podemos decir, entonces, que, “cualesquiera que sean las otras acusaciones que puedan formularse contra los antiguos celtas, ciertamente no eran una sociedad analfabeta” (2000, p.26).

Los mitos y leyendas de los celtas no se plasmaron en forma escrita hasta el período cristiano y, de hecho, no fue hasta mucho más adelante, hasta el siglo XVIII en Europa y en la misma Gran Bretaña que muchas de estas se ponen en valor y comienzan a estudiarse y tomarse en consideración. En la tesis de Felicity P. Loughlin *Histories of Paganism in Eighteenth-century Scotland* [Historias de paganismo en la Escocia del siglo XVIII] (2017), ahondamos en la situación que los celtas, entre otras culturas paganas, han atendido a lo largo de la historia.

Ya en su prólogo afirma que las creencias paganas se veían como errores religiosos o como reflejos de la verdadera religión revelada en la Biblia y estas incluían todas aquellas creencias que no encajaban en las categorías de Cristiandad, Judaísmo e Islam. Lo cual dejaba “fuera de juego” a vastísimas culturas ancestrales, sin embargo nos explica a continuación:

La fascinación por las religiones paganas era compartida por muchos europeos del siglo XVIII, cuyas investigaciones sobre la historia del paganismo surgieron de una larga tradición de la erudición europea. El redescubrimiento de muchos textos griegos y romanos durante el Renacimiento había provocado un resurgimiento del interés por las antiguas culturas con religiones paganas (2017, p.1).

Ahora que tenemos claro cómo se transmitían los mitos y leyendas en las regiones celtas, nos centraremos en coleccionar algunas nociones básicas sobre su contenido. En el siguiente párrafo, perteneciente al trabajo de Steward (2000), observaremos como se elaboran las historias entorno a las creencias esenciales de los celtas. Muchas de ellas están en relación con el paisaje y el territorio ya que los celtas creían en la santidad de la tierra (2000, p. 13):

Mi interés por la tradición celta comienza en lo oral, la costumbre del narrador era común a todos los celtas [...] Las historias surgían de la memoria y un sentido de espiritualidad era esencial al contarlas. Su creencia en el otro mundo, la cuarta dimensión, era una parte común de sus vidas. Reconocieron a sus antepasados , y el poder de fuerzas superiores a

ellos; en animales, en dioses, en hadas. Creían en los instintos y los sentidos; el poder de la vista, la belleza del sonido, la necesidad de tocar. Creían fervientemente en las cosas que iban más allá de esos sentidos; en el otro mundo (2000, p 2).

Lindsay insiste en el respeto de los celtas por el paisaje que es concebido como “contenedor de misterios e historias”, la manera de pensar cíclica, que como veremos, tendrá mucho que ver con sus celebraciones anuales y la relación del hombre y la bestia, como recordatorio de los sentidos, la emoción y el instinto (2000, p.15).

Este fragmento nos da ya una de las claves para la evolución que iniciaremos a continuación hasta llegar a las formas parateatrales que vamos a analizar. La creencia en seres sobrenaturales, la conexión con la naturaleza y los sentidos o la espiritualidad, veremos, serán caldo de cultivo para el desarrollo de las creencias e imaginación que tiñe el folclore británico y que sigue dando forma a festivales, ritos y celebraciones teatralizadas de las que el paganismo aún forma parte.

2.2. La creencia en las hadas.

Uno de los mitos fundacionales, se explica, como comentábamos anteriormente con la llegada de los milesios a Irlanda desde España. Estos, según se extrae de la literatura irlandesa, no estaban solos cuando llegaron sino que se encontraron con que ya había habitantes en la isla que pertenecían al pueblo de la Diosa Danu, Dana o Danaan. Traducido en gaélico como *Tuatha de Danaan* (Steward, 2000, p. 8).

Según Berrsford estos eran dioses y diosas, hijos de Danu (diosa de la tierra), que llegaron a Irlanda desde sus fabulosas ciudades del Otro Mundo (1998, p. 181). Parece ser que este Otro Mundo sería para la mitología celta como el reino de sus deidades y, posiblemente también de los muertos, un reino de “inacabable juventud, belleza, salud, abundancia y alegría” (Koch, J. 2006, p. 1671; Ver ANEXO A).

Los milesios trajeron con ellos nuevas creencias y costumbres, pero este pueblo mágico nunca dejaría Irlanda. Aunque se dice que los milesios se “hicieron cargo” de los Tuatha de Danaan, y los desterraron al inframundo, para vivir por siempre en los fuertes y lagos de hadas que se convirtieron en su hogar (Steward, 2000. p. 8). Así se inició una convivencia con los países celtas que destinaría a los míticos habitantes de Irlanda a vivir entre el paisaje (2000, p. 9). Estos ancestrales dioses, son forzados a morar en las montañas, que se

traducen en gaélico como *Sídhe* y, más tarde, se les comenzarán a llamar “pueblo de las colinas” convirtiéndose así en las hadas o *Síth* del folclore (1998, p. 181).

Aquí pues comprendemos dos cosas, para comenzar, la tradición del *shapeshifting* o el cambiar de forma (Ver ANEXO A). Es decir, la transmutación de este pueblo, de algún modo, en seres pertenecientes al paisaje. Y por otro lado, su vínculo con la naturaleza y la realidad que no se puede sentir, tocar, oír, u oler o realidad no material / espiritual (2000, p. 8).

Desde aquí nace una creencia en las hadas que ha acompañado la tradición británica a lo largo de los siglos y que ha cambiado de punto de vista y explicación una y otra vez. Para explicar este fenómeno comparamos a los autores victorianos que describen diversas teorías sobre las mismas.

Grant, en su artículo, *Who Were the Fairies?* [¿Quiénes eran las hadas?] afirma que las hadas representan “la última memoria tradicional de una antigua raza (...) fantásticamente exagerada en la forma de hadas” (1881, p. 348). Tendencia que será propia de algunos folcloristas victorianos. Para Grant, la presencia física del las hadas parece estar incorporada en el paisaje, “con montículos y otros antiguos lugares interpretados como sus hogares en las colinas” (p. 348).

Para David Nutt en *The Happy Otherworld in the Mythico-Romantic Literature of the Irish, The Celtic Doctrine of Re-birth* [El feliz OtroMundo en la mítico-romántica literatura de los irlandeses, La doctrina celta del renacimiento] (1895), este pueblo se relaciona ya con festividades y ceremonias, y vemos la importancia de la presencia o representación de las mismas en estas:

Se desarrolló a partir de espíritus primitivos de la agricultura, que proporcionaban fertilidad y estaban conectados a los festivales y ceremonias de agricultura [...] como remanentes de una antigua fe pagana en la fertilidad que habría sido más tarde alineada y moralizada por la cristiandad (p. 103).

Para cerrar este apartado, falta por comprender un elemento esencial: La creencia en las hadas no es la única de estas mismas características que encontramos en la mitología británica, sino que va más allá y a raíz de estas mismas creencias populares hay cientos de seres que se desarrollan en las historias y cuentos de hadas tradicionales. Entre ellos: espíritus de la naturaleza, dioses, *goblins*, *selkies*, brujas, gigantes... y un largo ect. Al no ser

procedente analizar todos ellos y, para ahorrarnos gran esfuerzo en su distinción, en este trabajo utilizaremos, de aquí en adelante, el término de hada como genérico de todos estos seres que se mezclan en la tradición. Esto será así por dos motivos: primero, eliminar los prejuicios sobre el concepto “moderno” de hada como pequeño ser con alas, ya que este que como veremos irá cambiando y desarrollándose a lo largo de la historia. Y segundo, comprender que el término hada en la tradición oral británica sí que se utiliza a veces para describir cualquier criatura mágica, incluyendo *goblins* y gnomos, mientras que en otras ocasiones el término describe solo un tipo específico de espíritu o criatura etérea (Ver ANEXO A).

En muchas lecturas, como la de Johnson, en su libro: *The Little People. Fairies, elves, nixies, pixies, knockers, dryads & dwarves* [La gente pequeña: hadas, elfos, nixies, picaderos, dríades y enanos] (2008), puntualiza como las tradiciones pasan de unas criaturas a otras:

Gran parte, si no todo, del paganismo antiguo está firmemente arraigado en los reinos de este pequeño pueblo y gran parte de la sabiduría pasó de las hadas a las brujas, a las sabias o astutas gentes (p.25).

Así como Peter Narváez afirma en *The good people, New fairytale Essays* [La buena gente: Nuevos ensayos sobre cuentos de hadas]:

La invención o el incrementado uso del término “hada” En el siglo XII puede ser explicado como un término genérico para cubrir un set de cuentos y creencias [....] El pueblo celta poseía una serie de creencias no totalmente homogeneizadas por la cultura a la que pertenencia [...] esto, a pesar de posibles orígenes en el vocabulario oral, “hada” Es mejor considerado como una palabra literaria... (1997, p. 468.)

En cualquier caso, está claro que estas criaturas comienzan siendo deidades y esta combinación que se da en las hadas ilustra cómo las historias y creencias pueden evolucionar y entrelazarse con el tiempo, creando así una amplitud de personajes que veremos aparecer en algunos de los espectáculos para teatrales.

2.3. Espiritualismo.

Para continuar comprendiendo como se ha desarrollado el folclore británico, damos un “salto histórico” y aterrizamos en las últimas décadas del siglo XIX, la época victoriana. Ya que fue en esta época dónde realmente revivieron y se re-acomodaron en la sociedad

muchas de estas creencias, que como vimos anteriormente habían sido negadas por la cristiandad e incluso el protestantismo. El desarrollo del espiritualismo moderno es predominantemente “un producto del siglo XIX” (Hunter, 2011, p. 6).

La Folklore Society (FLS) fue fundada en Londres en 1878, con el objetivo de estudiar las tradiciones culturales de Gran Bretaña (Ver ANEXO A). Con el avance de la ciencia y la tecnología, muchos de los primeros folcloristas pretendieron dar una explicación científica a los eventos anteriormente considerados sobrenaturales. Francesca Bihet, en su estudio *Late-Victorian Folklore: Constructing the Science of Fairies* [Folclore del victoriano tardío: construyendo la ciencia de las hadas], explica :

Las metodologías científicas de antropología, de las que la mayoría de los miembros de la FLS eran comprometidos seguidores, podrían explicar el popular tema victoriano de ver las hadas como sobrevivientes de religiones ancestrales, primitivas creencias animistas, o medias memorias de antiguas personas, distorsionadas por el tiempo. El ocultista británico Lewis Spence etiquetó el reto de encontrar el origen de las hadas como “la piedra filosofal” de la ciencia tradicional (1946: vi). Aún así este esfuerzo por una explicación científica, [...] entró en conflicto con las creencias contemporáneas en las hadas sostenidas por los teosofistas, espiritualistas y otros ocultistas (2021. p.101).

La imaginación de los últimos folcloristas victorianos estaba, sin embargo, cargada de paganismo. Estas últimas décadas de el siglo XIX contemplaron una explosión de actividad de lo oculto y el establecimiento en Gran Bretaña de sociedades secretas como La Orden Hermética del Alba dorada en 1888 (Ferguson, 2017, p. 4), entre otras. La Orden, incluirá e influiría a muchas personalidades artísticas y teatrales, con nombres como W. B. Yeats, Bram Stoker, Henry Irving, Ellen Terry, Pamela Colman Smith, Florence Farr o incluso Sir Arthur Conan Doyle, que fueron, en su obra, inspirados por estas creencias:

Para penetrar este reino, los buscadores adoptaron una variedad de ciencias ocultas nuevas y establecidas, como la lectura de la palma de la mano, la contemplación de cristales, la alquimia, la magia ritual y la mediumnidad espiritual, a veces desplegando estas técnicas dentro de un contexto espiritualista esotérico abierto a todos, independientemente de su estatus social o educación, y en otros [...] requería algún nivel de formación o pureza espiritual acreditada (2017, pp. 3-4).

Hay dos aspectos que nos interesa destacar para este trabajo: el primero es el papel de la mujer en el desarrollo, como veremos, de estas prácticas neo-paganas y espirituales.

Tengamos en cuenta que el desarrollo del folclore de las hadas fue en paralelo a las creencias en la brujería. Hay evidencias por algunos de los juicios de brujería que la creencia en las hadas se había “enredado” con lo demoníaco (Henderson, 10-11, 2009), y que esta se utilizó para acusar de brujería a muchas personas. Escocia fue uno de los países con más ejecuciones durante el periodo de la caza de brujas en Europa, llegando a llevar a cabo entre 50.000 y 60.000 ejecuciones legales (2009 p. 4). Por esto, no es de extrañar que con la renovación del espiritualismo y el renacimiento de creencias esotéricas con deidades femeninas al frente se pusiera también en marcha que la brujería y el paganismo modernos cobrara impulso. Bob Thursaw profundiza en esto en su artículo *British folk custom* [Costumbres del pueblo británico]:

Gran parte de esta energía la proporcionó inicialmente Gerald Gardner, cuyo eclecticismo hace que el término sincretismo sea un eufemismo. Basándose en las ideas de, entre otros, Margaret Murray (El culto a las brujas en Europa Occidental) y Robert Graves (La Diosa Blanca), con más que un pequeño aporte de la magia ceremonial de la Aurora Dorada y sus descendientes, inventó la magia pagana y los rituales 'wiccanos' (1996)

En nuestro trabajo, analizaremos brevemente la puesta en escena de una de las procesiones anuales del Templo de la Diosa de Glastonbury, que participa de una de las religiones neopaganas con deidades femeninas practicadas en Reino Unido, así como otros festivales como el *Witchfest pagan festival*, que tiene la brujería por temática.

El segundo aspecto nos interesa destacar de esta época es cómo a partir de aquí observamos que una gran diversidad de prácticas espirituales de diversos origen comienzan a ser prácticas espectaculares que la población tiene gran interés por conocer y disfrutar. Creencias como las experiencias de encuentros con las hadas, se comienzan a comparar con los médium de la época victoriana (2021, p. 109). Los médium tomarán, entonces, gran popularidad con la puesta en escena de sus actividades paranormales:

Cuando el espiritismo llegó a Gran Bretaña, encontró un clima social propicio para interacciones sobrenaturales y rápidamente se apoderó de la imaginación popular. En estos primeros días floreció el espiritismo. Los médium recorrieron el país dando demostraciones de sus habilidades excepcionales en salas de conciertos con entradas agotadas, y miles comenzaron a realizar sesiones privadas en sus hogares o practicaron volcar las mesas (2017, p. 6).

Con la fascinación por los médium y el “mas allá”, se inicia así una fascinación también con el mundo de los fantasmas, que nos acompañará hasta el análisis de los tours de fantasmas de Edimburgo.

3. Manifestaciones parateatrales contemporáneas del folclore británico.

Ahora sí, presentamos a continuación una panorámica de actividades parateatrales folclóricas que encontramos en Reino Unido, y que siguen siendo relevantes a nivel cultural hoy día. Previo al análisis de las mismas, es menester que demos a entender que a pesar de que algunas de estas prácticas performativas impliquen creencias humanas más allá de su puesta en escena y que debían extenderse a un estudio más antropológico, sociológico e incluso teológico, nosotros nos ocuparemos puramente de los aspectos de carácter teatral y de puesta en escena y de contextualización breve de su dramaturgia (si la hubiera), no entrando a juzgar más allá no siendo esto nuestro campo de estudio.

Definamos pues, brevemente, algunos de los términos relevantes que sí ocupan y acogen nuestro estudio, terminología que sí está intrínsecamente relacionada al quehacer teatral y que utilizaremos para referirnos a estas prácticas durante las páginas venideras.

El primer término, lo parateatral, es definido en el *Diccionario del Teatro* (1998) de Patrice Pavis como “aquella actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética y se sitúa al margen de la institución”(p. 326). Así pues, comprendemos que las actividades analizadas a continuación no pretenden ser simplemente una representación teatral y que incluyen prácticas escénicas derivadas, como podrán ser la música, la danza, la poesía, los malabares, etc.

Muchas actividades se engloban dentro de un contexto festival y/o ritual. Festival es “la forma adjetiva de la fiesta” (1998, p. 205). Incluiremos actividades relacionadas con el ocio por un lado y con la re-conexión con el arte por el otro. Como dice Pavis:

El festival tiende a acentuar la ruptura casi esquizofrénica entre el trabajo -realizado a lo largo del año- y el tiempo de la vacación del individuo, en el cual el arte es consumido en altas dosis como compensación y como reserva (p. 206).

Más allá del ocio, exploraremos el significado más profundo de estas celebraciones como ritual o ceremonia. Existe un “acuerdo general en considerar que el teatro tuvo como origen una ceremonia religiosa” (pp. 404-405). No es difícil ver la relación que mantendrán estas

ceremonias y fiestas con los inicios de la representación, especialmente si lo entendemos conceptualmente desde un teatro de hoy día con “una fuerte nostalgia por tales orígenes rituales” (p. 405).

En muchas de las representaciones, celebraciones o fiestas de la actualidad, no sólo en Reino Unido, si no a nivel global, predominan la música, la danza y los cánticos. En los años setenta el director y teórico polaco Jerzy Grotowski, utilizó el término de parateatral o parateatro para referirse a este tipo de manifestaciones rituales y ceremoniales que muchas comunidades aún conservan, teniendo éstas un carácter sagrado y festivo. Grotowski define el parateatro como “una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado” (Máscara, 1992, como se citó en Sagaseta, 2005, p. 8). En esta etapa Grotowski se había centrado en un trabajo donde se “eliminan los límites entre actor y espectador y se abandonan los criterios artísticos y las cuestiones de técnica” (p.8).

Terminamos resaltando el uso de la palabra performer como el término más apropiado para referirnos a aquellos implicados en realizar cualquiera de las prácticas a continuación. En el diccionario de Pavis (1998), se señala la diferencia con el término actor que se considera “demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado” (p. 333), y ya que el término performer también incluye al “cantante, bailarín o el mimo, todo aquello que el artista, [...] es capaz de hacer en (*to perform*) en un escenario dedicado al espectáculo” (pp. 333-334). Otro punto bastante importante de esta definición es que el performer sería “aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)” efectuando así esta puesta en escena “desde su propio yo” (p. 334).

Esta última definición tiene mucho más que ver también con la concepción, de nuevo, del propio Grotowski que considera al performer como “el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos” (Mascara, 1992, como se citó en Sagaseta, 2005, p. 10).

Esta es la terminología básica, con la que ahora sí, nos referiremos a las diversas prácticas. Para completar la terminología en el caso de algunas palabras más específicas del folclore añadimos un glosario final (ANEXO A) con el que esperamos, aclarar el resto de cuestiones posibles.

3.1. *Beltane Fire Festival* de Edimburgo

3.1.1. Celebraciones del calendario agrícola celta.

En el artículo *Archaeological Footprints of the “Celtic Calendar”* [Huellas arqueológicas de un “Calendario celta”], García Quintela y González García comienzan admitiendo que un “calendario celta no existe”. Al menos, no en la misma manera que el calendario gregoriano que se utiliza hoy día en la mayor parte del mundo (2017, p. 50). Aun así, a continuación explican que hay posibles evidencias de su uso aunque estas son escasas:

Hay indicios de que el tiempo se gestiona y controla en contextos celtas. Sin embargo, no tenemos pruebas claras de la existencia de un calendario operativo único en todas las regiones donde se hablaban lenguas celtas, ni siquiera de una noción de un sistema común para calcular el tiempo. Los testimonios de diferentes partes del mundo celta que apuntan hacia la noción de calendario varían ampliamente (p. 51).

A pesar de estas investigaciones en curso, encontramos hoy día, que la mayoría de practicantes de los neo pagano utilizan un calendario de festividades relacionados con el año agrícola, en una interpretación muy similar al calendario reconocido como celta. Incluyendo festividades y momentos de inflexión en ocho momentos del año según Christof (2017, p. 341): *Yule* (Solsticio de invierno), *Imbolch* (Dos de febrero), equinocio de primavera (Veintiuno de marzo), *Beltane* (Primero de mayo), *Midsummer* (Solsticio de verano), *Lammas* (Primero de agosto), equinocio de otoño (Veintiuno de septiembre) y *Samhain* (Halloween).

Como vemos, el calendario Celta se centraría en el aspecto cíclico de las estaciones del año. Los cambios de estación parecen tener una especial importancia para ellos, ya que dependían de la llamada “Rueda del año” (*Wheel of the year*) para dictar cuándo arar, sembrar, cosechar y descansar. El giro de la Rueda representa el continuo nacimiento, muerte y renacimiento de la naturaleza (Alexander, *The Celtic Journey*, 2013).

Este calendario entraría así en el concepto de calendario que concretan Quintela y García (2017):

Un calendario consiste en una abstracción útil que se utiliza para predecir la llegada de los momentos de interés para una comunidad: eventos cívico-religiosos que pueden o no haber

estado asociados con fases astronómicas o naturales en general y con los ciclos de vida de las plantas y animales. (p. 51).

Estudios sobre el folclore británico se han llevado a cabo sobre algunas de las celebraciones que implican este calendario y, según la perspectiva de Irlanda, el inicio del año sucedería en Invierno, con la celebración de *Yule* (p. 54). Siendo cuatro los festivales originales que celebraban la transición de las estaciones y añadiéndose a estos los solsticios y equinoccios: *Imbolch*, *Beltaine*, *Lughnasadh* (otro nombre para *Lammas*) y *Samhain*.

Indagando brevemente en el contenido y las puestas en escena o festivales de hoy día, normalmente estos cuatro festivales se describen a menudo como festivales de fuego (Alexander, 2013). El primero de ellos, *Imbolch*, es descrito en la página de *Beltane Fire Society* como el “festival del retorno de la luz y el comienzo de la primavera” (Beltane Fire Festival [BFF], *Imbolch*, 2023). Se celebra en el primero de febrero y en él el personaje principal es la Diosa Brigid (Ver ANEXO I) a la que se le piden bendiciones para los hogares y el ganado, en esta festividad se encienden velas y fuegos representando el regreso del calor (BFF, 2023).

Hoy día en Reino Unido esta festividad se celebra con varios formatos de festival, el primero a destacar es el de la *Butser Ancient Farm*, en la región de Hampshire, al sur de Inglaterra. En este festival podremos disfrutar de actuaciones de narradores con prosa, poesía, tambores y cánticos celtas y de la Alta Edad Media, así como un ritual de principios de primavera dedicado a Brigid (Butser Ancient Farm, 2024). Otro de los festivales que encontramos, de su mismo nombre, es *Imbolch Festival* (2024). Este festival parece estar más dedicado a la música pero sin embargo incluye teatro, danza, cine y artes visuales en su contenido.

Lughnasadh o *Lammas*, es un festival sobre la cosecha. Este se celebra en el primero de agosto y su historia gira alrededor del Dios del sol Lugh que según la descripción de la *Beltane Fire Society* era experto en todas las artes. Lugh creó un evento similar a los juegos olímpicos llamado asamblea de Talti que finalizó en *Lughnasadh*. La comunidad de *Beltane Fire Society* ha celebrado *Lughnasadh* de diversas formas a lo largo de los años. A menudo, los juegos se llevan a cabo en la tarde del festival y luego se selecciona a los ganadores de los juegos para que actúen en la celebración ritual de la noche (BFF, *Lughnasadh*, 2023).

También la *Butser Ancient Farm*, celebra *Lughnasadh* con una noche de narradores y música.

La *Beltane Fire Society* se encarga también de *Samhain*, de similares características a la más detallada descripción de *Beltane* que leeremos a continuación. *Samhain* es en la fecha del 31 de Octubre, es decir, en *Halloween*. El *Samhain* marcaría, en este caso, el comienzo del invierno en Edimburgo. Esta producción de *Beltane Fire Society* se celebra en Hollyrood Park, un enorme parque natural en el centro de Edimburgo, y es descrita como un desfile con experiencia inmersiva y narrativa. El Festival del Fuego de Samhain es una re-imaginación moderna de un antiguo festival celta, que marca el final oscuro del verano (BFF, *Samhain Fire festival*, 2023). En su página web su trama es descrita de la siguiente forma:

La historia sigue el derrocamiento de Verano por Invierno, con un dramático enfrentamiento entre los Reyes de Verano e Invierno. Esto es supervisado por Cailleach, una representación celta de la Diosa, o Bruja Divina, quien en última instancia decide el destino de cada rey y marca el comienzo de los meses más fríos que se avecinan (BFF, *Samhain Fire festival*, 2023).

En el desfile se suceden acrobacias, malabares de fuego y una gran cantidad de criaturas de otro mundo apareciendo en la noche. En su página web, también, podremos encontrar una breve descripción de los personajes que estarán presentes en la representación y sus características. Algunos de ellos son: *Beastie Drummers* (percusionistas); *Bones* (formas esqueléticas que presagian la muerte de los reyes del verano); *Na Morrigna* (un asesino de cuervos); *Petrichor* (celebrador de lo mojado); *Pucaí Drummers* (otros percusionistas); El rebaño de hadas-oveja; o *Wild Hunt* (criaturas salvajes a la caza), (BFF, 2023).

Samhain es una celebración importante para la ciudad, llena de personajes interesantes y narración, y no sólo para Edimburgo, sino que se celebra en muchos otros lugares en los que mayoritariamente es conocida como *Halloween*, y tiene gran relación con la conexión con nuestros antepasados. Lindsay L. Stewart (2000) nos explica un poco más del significado profundo de esta tradición en el mundo celta y su relación con los narradores:

Los celtas creían en el poder de la memoria y tenían muchas costumbres para inducir pensamientos sobre el pasado [...] Esta es una tradición que era común en el festival de Samhain. La celebración de Samhain (*Halloween*) era un momento en el que uno invocaba a los antepasados y les hacía preguntas sobre el pasado. Preguntas sobre el conocimiento perdido, las tradiciones espirituales, la historia, los oráculos que predicen el futuro y la necesidad de obtener curación o revelación eran todas preguntas posibles (p. 13).

3.1.2. Estudio del *Beltane Fire Festival* de Edimburgo.

En este apartado estudiaremos en profundidad una de las puestas en escena relacionadas con la tradición celta que establece una conexión contemporánea con las celebraciones celtas que hemos resaltado anteriormente. Se trata de la celebración del *Beltane Fire festival* en Edimburgo:

Beltane es usado como nombre de un tiempo del año, el Día de Mayo o el mes de mayo. Este día era significativo como un día que marcaba el inicio del verano, cuando los jóvenes animales aumentaban de valor y eran llevados a sus pastos de verano, también se encendían hogueras ceremoniales, que se conocían como el ritual de Beltane [...] el ritual de fuego tiene paralelos por toda Europa (Kay Muhr Ulster, 2016, p. 89).

El *Beltane*, como deducimos de este párrafo, es una celebración pastoral que guiaba los pueblos celta a través de los cambios de estación y que se celebró en Irlanda, Escocia y la Isla de Man. Encender las hogueras era una importante símbolo del “crecimiento del poder del sol y ofrecía una oportunidad de limpieza y renovación” (Beltane Fire Festival [BFF], *A brief history of Beltane*, 2023).

El *Beltane Fire Festival* de Edimburgo es una de las celebraciones celtas que han sido restauradas en las últimas décadas para la pervivencia de estas costumbres. Inspirada en el festival celta de *Beltane*, la celebración toma lugar la víspera del treinta y uno de Abril al primero de Mayo y celebra la llegada del verano. Este festival fue retomado en 1988 por un pequeño grupo de entusiastas liderado por Angus Faquhar, que pusieron en marcha de nuevo la celebración de la que se tenía última constancia de haber sido celebrada en 1870 (BFF, *About*, 2023). La primera celebración moderna de *Beltane* contó con tan solo cinco performers y de unos cincuenta a cien espectadores. En cinco años la celebración creció tanto que contaba ya con cientos de performers y más de tres mil espectadores. La celebración no ha cesado de crecer enormemente hasta que hoy en día cuenta con más de 300 voluntarios y performers y con entradas agotadas habitualmente por una audiencia de cerca de 12.000 espectadores anuales (BFF, *About*, 2023). El festival fue en principio retomado por un colectivo musical llamado *Test Dept* y el soporte académico de la Escuela de Estudios Escoceses en la Universidad de Edimburgo. La formación de la *Beltane Fire Society* vino dada por la necesidad de apoyar el festival tras años de su creación, su objetivo

fue crear un sentido de comunidad, apreciación de la naturaleza cíclica de las estaciones y una conexión humana con el medio ambiente (BFF, *The origins of the society*, 2023).

En su trabajo *What brings people to an unconventional festival on a cold night?: an understanding of audience involvement at the Beltane Fire Festival* [¿Qué atrae a la gente a un festival poco convencional en una fría noche?: Una comprensión sobre la participación de la audiencia en el Beltane Fire Festival] Cathy Matheson analiza las repercusiones del festival sobre la audiencia, la población de Edimburgo y sobre el turismo. Además destaca que el festival tiene un elemento espiritual, que es un componente clave y que la espiritualidad sustenta aspectos de la estructura y actuación del festival (2011, p. 3).

Con el crecimiento del festival, creció también su implicación cultural en la ciudad y se han creado a su vez grupos de performance que van más allá de la celebración del *Beltane*. Uno de ellos es el *POOKa*, que es una organización no lucrativa de performers que ha mantenido durante un largo tiempo una relación simbiótica con el festival, con el que compartían su sede, su personal y el nombre de *Beltane productions*. También existe el *Fire club* que se reúne cada semana en Meadows park en Edimburgo para practicar e intercambiar técnicas de malabares. Muchos de los participantes que se reúnen a practicar son parte del festival mientras están involucrados en otras actividades y festividades de la ciudad (BFF, 2023).

Beltane Fire Festival toma lugar en la colina de Calton en el epicentro de la ciudad de Edimburgo, un conocido parque y colina que miles de turistas visitan cada año. Se trata de una procesión de unas cinco horas de duración (desde el inicio del atardecer hasta pasada la medianoche), en la que se involucran diferentes representaciones que incluyen teatro, canto, música de tambores, danza, malabares de fuego, etc. rodeados, a su vez, por el uso de la pirotecnia, contando con arcos de fuego, antorchas y otros artefactos.

Se utilizan diferentes espacios dentro de la colina tanto para la procesión como para las pequeñas representaciones que se suceden en sus pausas. La procesión comienza entre las columnas del monumento nacional de Escocia, conocida por los participantes como la “Acrópolis” (BFF, *Modern festival*, 2023) en donde los portadores de la antorcha anuncian la llegada de La Reina de Mayo (Ver ANEXO A), con una espectacular apertura:

La celebración de esta época de enorme importancia en el giro de la rueda del año se caracterizaba por una celebración del regreso de la fertilidad de la tierra, y habría sido un

momento en el que el ganado habría sido sacado a pastar. La palabra "Beltane" se traduce aproximadamente como "fuego brillante" y, como tal, uno de los rituales más importantes, que sobrevive hoy en nuestro festival moderno, tiene que ver con el encendido de la hoguera de Beltane. El fuego era visto como un purificador y sanador y los miembros de la comunidad lo habrían paseado y bailado o saltado sobre él. Los agricultores también habrían conducido su ganado entre hogueras para limpiarlo y protegerlo antes de sacarlo a los campos. (BFF, *What is beltane*, 2023)

Los dos personajes principales son elegidos anualmente y van cambiando año tras año para ser interpretados de diferentes maneras, aunque siempre siguen el mismo patrón. La Reina de Mayo, lleva un vestido blanco y maquillaje blanco, con una tiara de flores representando la pureza. El origen de esta tiera de flores esta en las tradiciones escocesas del primero de mayo durante la época victoriana, cuando se colocaban flores amarillas como caléndulas, primulas y espinos en puertas y ventanas (Davies, 28 de abril de 2017, párr. 8).

El *Green Man* (Hombre verde) es normalmente representado por un hombre, pero también ha sido representado por mujeres (BFF, 2023). Este ser mitológico es un motivo que más allá de la representación puede encontrarse en arquitectura, esculturas y tallas. Con un rostro reconocible compuesto por la cara de un hombre rodeado de hojas, ramas, flores y vides, representando la naturaleza como un símbolo de resurrección (28 de abril de 2017, párr. 9).

En esta puesta en escena reconoceremos varios personajes relacionados con la mitología celta y su relación con la naturaleza. Cuando la procesión comienza, la Reina de Mayo es guiada por la Corte Azul hacia el resto de puntos de encuentro con otros personajes: los seres submarinos, la Serpiente, otras mujeres, y otros personajes simbólicos que la acompañan en su viaje hacia la fertilidad. La Corte de los Blancos protege a la Reina en su viaje y simboliza su pureza antes de perder la virginidad).

A pesar de haber una procesión principal que sigue la historia de la Reina de Mayo, también hay contraactuaciones y grupos itinerantes sin haber un punto central donde se realice la actuación contribuyendo a la sensación de que la colina cobra vida y reflejando el despertar de la tierra a través de la primavera (BFF, *Location*, 2023).

El *Green Man* u Hombre Verde, también actúa en paralelo a esta misma procesión, seguido por la Corte de los Rojos (que simbolizan el despertar de la fertilidad), donde su evolución será deshacerse de su traje invernal, morir y resucitar para el casamiento con la Reina de Mayo (BFF, 2023).

La procesión es acompañada por los portadores de las antorchas que permiten una correcta iluminación, y una guía por el recorrido. Estos están vestidos con capas negras y son el punto intermedio entre el público y el mundo espiritual. Tras la representación, la celebración continúa toda la noche. Después de una dramática representación teatral que simboliza el inicio del verano, la Reina de Mayo y el Hombre Verde provocan el nacimiento del verano encendiendo una enorme hoguera final:

La actuación luego pasa a su fase comunitaria. Todos los participantes se congregan en un lugar llamado Bower. A partir de aquí se ejecutan los movimientos finales de la fiesta en un baile de rojos y blancos. Aquí es también donde se brindan las comodidades hogareñas de calidez, comida y bebida a los artistas y al equipo cansados, y a menudo muy fríos. Las fronteras entre los artistas y el público se desvanecen y el festival, los artistas, la música y el público se pierden en la noche, llevándose los recuerdos de un evento único y especial (BFF, *Modern festival*, 2023).

A raíz del *Beltane Fire Festival* también nace un grupo de performance llamado *Pyroceltica*. Este grupo de performance se funda en 2011 y dispone de 20 miembros entre performers y técnicos, que trabajan coreográficamente y al ritmo de la música, basando sus puestas en escena generalmente en cuentos populares. Son pioneros en el teatro celta con fuego y utilizan producción propia para casi todos sus espectáculos, diseñando vestuarios y escenografías propias, incluyendo esculturas de fuego y dragones lanzallamas. Sus espectáculos incluyen cabaret de fuego, teatro celta de fuego, o *Wrath of Giants* (una performance que incluye peleas con fuego). También realizan talleres de circo y malabares con fuego en Edimburgo, en el ya mencionado *Fire club* y con su otro proyecto *Circuskool*. Puedes encontrarles en prácticamente todos los festivales y festividades de Escocia y también han actuado en Estados Unidos. Anualmente contribuyen al cierre del festival *Knockengorroc Music Festival*, festival de música tradicional en Galloway, al sur de Glasgow, con una de sus performances presentada por una de las actrices colaboradoras del *Beltane Fire Festival* (Pyroceltica, 2024).

3.1.3. Otras celebraciones de Beltane en Reino Unido.

Las representaciones y celebraciones de *Beltane* no se limitan tampoco a Edimburgo. Como ya vimos con anterioridad en los casos de *Imbolch*, *Lammas* y *Samhain*, estos festivales se expanden por todo el Reino Unido y, de hecho, el *Beltane* es uno de los más populares entre estos, por lo que los ejemplos de festivales son variados y en cantidad. El Primero de Mayo

es importante en todo el Reino Unido por todo tipo de razones: políticas, festivas y paganas. Ha sido una fecha en el calendario folclórico durante generaciones.

Según Matheson históricamente las celebraciones del Primero de Mayo han tenido “altibajos en popularidad”, pero en este momento están aumentando nuevamente con diferentes festividades celebradas tanto por paganos como no paganos a medida que nos acercamos al primero de mayo y ha habido un verdadero renacimiento de los eventos de mayo en todo el país, con celebraciones más nuevas que se unen a eventos más antiguos como la festividad de Edimburgo (2011, p. 5).

La *Butser Ancient Farm*, mencionada anteriormente celebra durante *Beltane* un festival llamado *Burning the Wickerman* [Quemando al hombre de mimbre] En este se realiza la quema de la estatua de un hombre de mimbre perteneciente también a la tradición celta. En la que los espectadores se reúnen al anochecer para dar la bienvenida al verano quemando un hombre de mimbre de 40 pies de altura:

Cada año, rediseñamos a nuestro hombre de mimbre para crear una quema verdaderamente única: ¿será un lancero de la Edad del Hierro, el Cernunnos con cabeza de asta del mito celta, un guerrero vikingo y otra cosa? Mira cómo arde el diseño de este año con una actuación de tambores en vivo y disfruta del brillo de las llamas (*Butser Ancient Farm*, 2024).

Además en el festival se ofrecen de nuevo todo tipo de entretenimiento, incluyendo las actuaciones de narradores, músicos folclóricos o la danza de Morris (Ver ANEXO A). Entre las actividades destinadas para el público podremos enfrentarnos a un legionario romano, tirar el hacha, pintarnos la cara como los celtas y encontrarnos con los ya conocidos personajes de el *Green Man* (Hombre verde) y la Reina de Mayo.

Glastonbury es una ciudad al sur de Inglaterra a menudo relacionada con lo celta, la brujería, el paganismo y la peregrinación espiritual. En tiempos modernos la reputación de Glastonbury ha crecido enormemente. Católicos romanos y anglicanos tienen servicios y peregrinación a su abadía, el manantial cerca de la Tor se asocia con la legenda del Grial y es usado como spa desde el siglo XVIII y es un centro de peregrinación y curación. El movimiento *New Age* de misticismo alternativo ve Glastonbury como un importante centro espiritual (Simpson, 2000, p. 145). Es por ello que otro de los desfiles con gran participación y más conocido en Reino Unido es la celebración de *Beltane* de la ciudad de Glastonbury.

Esta celebración también es una procesión que va de la *Market Cross*, hacia una de las principales calles de la ciudad, acabando en la Torr, una torre en la cima de un monte muy venerada en la ciudad. La procesión incluye bailarines de Morris, gigantes en zancos, cantos, dragones y actuaciones poéticas y musicales. También se celebra un desfile del dragón y la danza del *Maypole*. Con similares características a otros *Beltane*, los personajes principales reaparecen, aunque en este caso también encontramos, druidas, sacerdotisas y dragones (Glastonbury Information Centre, *Beltane en Glastonbury*, 2024).

Otro de los lugares donde podremos encontrar la representación de Beltane es Thornborough Henge en North Yorkshire. En su página web *Celebrate Beltane*, se nos explica que con este festival se pretende que la gente se congregue en celebración y conecte con la riqueza espiritual y las tradiciones folclóricas de esta tierra ancestral ya que el lugar de la representación se dice que es un antiguo espacio ritual:

Los movimientos de tierra circulares conocidos como henges eran las catedrales de la Gran Bretaña de la Edad de Piedra. En Thornborough, se construyeron tres henges gigantes hace 5.000 años para formar un único complejo ritual, lo que convirtió a Thornborough Henge en uno de los sitios sagrados prehistóricos más importantes de Gran Bretaña (*Celebrate beltane*, 2024).

De nuevo en este espectáculo se pueden reconocer personajes y vestuarios similares, el uso de la música y los tambores, y los malabares con el fuego.

Por último, y muy cerca de Edimburgo, encontramos otra representación de *Beltane*. Esta se realiza en el pueblo de Peebles, a una hora en coche de Edimburgo. Encontramos, curiosamente en su página *Peebles Beltane festival*, que el vestuario de este festival parece tener mucho más una estética relacionada con la iglesia y la realeza del Reino Unido, se destaca el uso de niños para la representación principal y la procesión hacia la parroquia, que es también seguida por jinetes y corneteros. El *Peebles March Riding y Beltane Queen Festival* como son llamados los eventos allí, son un festival de leyenda, historia y tradición local:

Beltane es una fiesta que marca el regreso del verano con el encendido de hogueras; donde la gente podía quemar la ropa de cama y los revestimientos del suelo de invierno, listos para ser reemplazados por otros nuevos. Este tipo de festival, conocido como ceremonia gaélica, se ha celebrado durante miles de años en todo el Reino Unido y Europa (*Peebles Beltane Festival, Our festival*, 2024)

Hay muchas otras representaciones y festividades que no tendremos espacio para analizar, algunas de ellas son: la de *Jack In the Green* (Jack vestido de verde) en Sussex, el anual *baile de las hadas de Arturo* de Cornwall, la *Marcha del Orgullo Pagano* de Londres o el *Beltane del Espíritu del Pantano* de Lincolnshire.

3.2. Scottish Storytelling Centre.

3.2.1. La narración oral.

Escocia conserva una gran tradición oral y una innegable pasión por el *Storytelling*, el arte de contar historias. Como explicamos al principio del trabajo los celtas eran una sociedad mayoritariamente de tradición oral, y parece que es un rasgo que ha hecho mella especialmente en los países de habla gaélica. Según el diccionario de Cambridge: el *Storytelling* es la actividad de escribir, contar o leer historias. El creciente interés por las leyendas y la mitología ha contribuido a una mejor conciencia de la narración oral como una performance artística, y la interacción del narrador con la audiencia.

El arte de narración oral pública esta, hoy día, “disfrutando de un renacimiento profesional, con clubs y festivales floreciendo; aquellos que forman parte utilizan material de muchas fuentes en el mundo entero”, esto lo explica Simpson en *A dictionary of English folklore* [Un diccionario del folclore inglés] (2000, p. 345). En su tesis *Telling Tales or Tales as oral performance* [Contando cuentos o Cuentos como performance oral], Tull apunta que en Escocia la narración oral es tan importante que hasta los niños a temprana edad son entrenados en el arte y la artesanía de contar cuentos (2014, p. 62).

Tull resalta la importancia de la tradición oral como una forma de comunicación social. Contar historias no solo une a la gente como una comunidad bajo una practica cultural sino que también “ayuda a las personas a discernir y comprender los tiempos cambiantes”, además entiende la narración oral como una forma de ritual por su “habilidad de incluir a una multitud de personas que comparten una misma temática al escuchar las historias” (p. 19).

Esta necesidad de compartir mediante la narración parece ser una temática común para varios autores actuales, que incluso argumentan una pérdida de tradición o capacidad ritual en nuestra sociedad, como observamos también en la ya mencionada Lindsay Stewart que habla de la “pérdida del mito en nuestra sociedad relacionada con la pérdida de la capacidad

de contar una historia”. Según la autora la belleza de contar historias es que ninguna historia se cuenta de la misma manera, es decir su carácter performativo y efímero:

Los mitos pueden proporcionarle una guía hacia su propia divinidad personal. La tradición de contar historias nos proporciona un modelo para basar la forma en que vivimos nuestras vidas, ya que cada día se considera un nuevo comienzo. Surgen temas similares, pero los detalles y las nuevas experiencias que cuenta audazmente el narrador son ejemplos positivos de la forma en que debemos tomar cada día con confianza (2000, p. 17).

Otros autores como Michelle Drumm, también *storyteller* profesional, en su artículo *The role of personal storytelling in practice* [El rol de la narración oral personal en práctica] argumentan que el arte de contar y escuchar historias está “en el centro de lo que significa ser humano, de cómo los seres humanos articulan su experiencia del mundo y le dan sentido” (2013, párr. 2).

En Escocia, la narración oral trata de compartir en vivo historias, normalmente cuentos populares. Esta oralidad estaría firmemente arraigada en la literatura aunque actualmente forme también parte de una sociedad tecnológica en rápida evolución (Maxwell, 2010, p. 17). Aunque las narrativas vengan de una larga tradición histórica, ésta continúa siendo examinada y ampliada. La narración oral nos aparece como un arte vivo y en continua evolución, además es muy participativo ya que la narrativa es “abierta e invita a la audiencia a participar, lo que significa que el final es desconocido” (Tull, 2014, p. 16).

La narración oral es de algún modo en Escocia más oficial que nunca hoy día. En los años ochenta, tras la reavivación del folclore, llegó para quedarse como uno de los factores más explotados de la cultura escocesa. Veamos este fragmento expresado por Masaya Shimokusu en su tesis sobre los *Selkies*, *Selkies in Orkney: Storytelling and the Literary Imagination* [Selkies en Orkney: Narración Oral y la imaginación literaria] una de las criaturas mitológicas que aparecen una y otra vez en los cuentos nacionales (Ver ANEXO A):

En la historia de Escocia, la narración ha desempeñado un papel crucial a la hora de perpetuar antiguos recuerdos míticos o culturales, preservar la historia y formar la conciencia nacional. Incluso hoy en día, se está explotando para educación, capacitación laboral y servicios comunitarios. Tras las re-evaluaciones de la música y las canciones tradicionales, la narración de historias revivió en la década de 1980 (2010, p. 99).

Tras celebrarse varios grandes eventos de narración de historias, tanto internacionales como nacionales, a principios de la década de 1990, se institucionalizó efectivamente y en 1997 se estableció en Edimburgo el Centro Escocés de Narración de Cuentos George Mackay Brown. En la actualidad, el Centro Escocés de Narración de Cuentos (*Scottish Storytelling Centre*) junto con la Biblioteca George Mackay Brown promueven actividades de narración de cuentos y *networking* en toda Escocia (p. 99).

Si nos remontamos a un poco más atrás en el tiempo, a los años cincuenta, veremos que la exploración hacia lo que había sido una larga tradición oral ya se había iniciado. Hamish Henderson, un poeta escocés, que participaba en la nueva Escuela de Estudios Escoceses, fundada en esa década, se dedicó a descubrir una tradición de narración de historias extensa, y antes poco apreciada, entre los viajeros de habla escocesa (Shaw, s.f., p. 28). Al menos para comprender como había funcionado y se habría mantenido la misma hasta entonces ya que muchas de la historias son muy viejas y han viajado mucho, arraigándose en diferentes culturas y adaptándose a los idiomas de esas cultura (p.28):

Estas familias itinerantes de artesanos y trabajadores, cuya historia no se conoce del todo; se han mantenido distintos de la sociedad sedentaria, manteniendo un cuerpo notable de narrativa tradicional que excede con creces lo que se había registrado o anotado anteriormente en Escocia, así como la tradición y la práctica asociadas con la narración de historias. Debido a su forma de vida, las redes de narración de los viajeros de habla escocesa cubren un área geográfica considerablemente mayor que las de las comunidades asentadas, extendiéndose junto con sus grupos de parentesco hasta las Tierras Altas de habla gaélica, así como hasta Irlanda del Norte (p.28).

La narración oral ha sido una tradición prácticamente nómada o perteneciente a personas que se han desplazado y han conseguido que la misma esté extendida extensivamente a lo largo del país y sus regiones. Como ya vemos, especialmente en las tierras altas de Escocia e Irlanda del norte, esto ha contribuido a que muchas de sus historias y formas de contar se hayan adaptado a cada territorio a menudo abrazando rasgos topográficos y sus nombres, y a veces incorporando los nombres de familias e individuos de estos lugares (p.14).

Los tipos de personajes que están presentes en sus narrativas varían o son diferentes versiones de estos mismos según en la región en que nos encontremos. La tradición Irlandesa es sin duda similar a la escocesa y también se relacionaba con los viajes. Los

narradores ambulantes eran bienvenidos en todas las casas por que traían noticias del exterior, manteniendo así un sentido de actividad comunal (Tull, 2014, p. 30). Tanto escoceses como irlandeses empleaban la narración oral en sus festivales pero también en su día a día.

En su estudio, Tull compara a los narradores escoceses con los irlandeses y argumenta que los escoceses se presentaban de manera más reservada lo cual atribuye a su conexión con Inglaterra, pero que sin embargo la narración escocesa estaba mucho más enfocada en temas sociales, actos públicos como eventos culturales y menos en narrativas personales (p.63). Sin duda, hay un fuerte sentido de nacionalismo en la narración escocesa.

Desde luego, las temáticas varían enormemente y habría que conocer en profundidad la multitud de posibilidades que contiene la narración oral. Estas suelen dividirse en varios géneros según su volumen o relevancia que suelen ser géneros menores, incluyendo proverbios, acertijos, refranes, anécdotas y chistes y los géneros mayores o principales, que suelen ser anécdotas, cuentos de hadas, dramas populares, leyendas y mitos e historias orales como explica Valentina Bold, en Folk Narrative [Narrativa folk] (2013, p. 7).

Los cuentos de hadas, que incluyen criaturas a veces bondadosas y, a veces, oscuras y terribles también varían enormemente. Todos conocemos la historia del monstruo del Lago Ness, una criatura parecida a un dinosaurio que habita en las profundidades de este lago; las *Selkies*, que ya mencionamos con anterioridad son benévolas mujeres que pueden transformarse en foca; Las *Kelpies*, espíritus submarinos que devoran a los humanos; y continuamos con hadas, brujas, demonios, princesas, gigantes, *goblins*... todos y cada uno, a veces incluso con nombre propio, forman parte de la narrativa oral y pretenden ensanchar la conexión de los escoceses con la abundancia y los misterios de su paisaje.

3.2.2. Análisis del *Scottish Storytelling Centre*.

El Centro Escocés de Narración de Cuentos (*Scottish Storytelling Centre*), se encuentra localizado en la High Street, o calle principal de Edimburgo (Ver ANEXO I). Sobre las ruinas de una antigua iglesia protestante se erige un moderno edificio reformado en el 2005 tomando el lugar de un antiguo centro de arte, para abrir espacio a la rica tradición oral del país. Dentro del edificio podemos encontrar también el museo de la casa de John Knox, líder de la

reforma eclesiástica escocesa y fundador de la iglesia presbiteriana (BBC news, *The word on the Royal Mile*, 2006).

El centro cuenta con diversos espacios en su interior que sirven diversos propósitos: La librería, llena de libros actuales y de interés sobre la narración oral, y la biblioteca de George Mackay, donde se celebran talleres, reuniones y charlas, una cafetería, la Corte del *Storytelling* (*Storytelling Court*) y el Netherbow Theatre.

La corte del *Storytelling* (*Storytelling Court*), es un espacio abierto, con aforo para 150 personas de pie y 50 sentadas, en este espacio se suelen celebrar exhibiciones, recepciones, y *ceilidhs*, una forma de baile comunitario popular en escocia (Ver ANEXO A). Esta parte del edificio mira hacia unos jardines del antiguo centro de arte y en la pared se despliegan para los visitantes historias y cuentos tradicionales para que las descubran y disfruten. El Netherbow Theatre, espacio performativo del centro, cuenta con 99 asientos, hospeda producciones teatrales y musicales de pequeña escala, eventos literarios, presentaciones, seminarios y conferencias. La ventana colocada tras su persiana opaca detrás del escenario también mira hacia el jardín (Scottish Storytelling Centre [SSC], 2024).

Entre su programa encontramos narración de cuentos, teatro, música, exhibiciones, eventos familiares y talleres durante todo el año. Encontramos también un amplio programa de talleres dedicado a la formación de narradores orales, así lo anuncian en su página web:

Nuestras sesiones participativas están diseñadas para ayudarle a mejorar sus habilidades y compartir sus experiencias con otros entusiastas de la narración [...] Este programa de talleres cuidadosamente seleccionado le ofrece la oportunidad de trabajar con artistas altamente calificados y experimentados, brindándole orientación para mejorar su práctica y descubrir su propio talento (SSC, *Workshops*, 2024).

Algunos de los eventos que se incluyen actualmente en su programación y que también sirven este propósito son los de *Marketing for Storytellers* (Marketing para narradores) o el taller de canciones escocesas desde Galloway con Robyn Stapleton. También resaltamos de su programa la noche de micro abierto de poesía *Loud Poets*, que acoge mensualmente a poetas y artistas de toda escocia (SSC, Events, 2024).

Además de su usual programa anual, el centro también cuenta con un festival propio de narración: el *Scottish International Storytelling festival*. Por programación y participación

este festival es el más grande en el mundo de su estilo. En este festival podemos encontrar actuaciones, talleres, charlas, cursos profesionales y eventos para niños. Una de las secciones de este festival incluye el *Festival on tour*, donde narradores de otros países se involucran y pueden dar a conocer sus historias y el folclore de otros países. Este festival no sólo cuenta con el Netherbow Theatre, sino que sucede en otros escenarios y centros de eventos de la ciudad como el *Real Jardín Botánico de Edimburgo*, *La Librería Nacional de Escocia* y *Los Museos y Galerías de Edimburgo*. Son interesantes los preceptos que leemos en la descripción del festival en su página oficial, SISF <https://www.sisf.org.uk/> [Scottish storytelling festival] que niegan que el *storytelling* sea una forma de arte pasivo, ya que la imaginación del público es fundamental para la actuación y crea la verdadera experiencia:

Aunque cada evento tiene una estructura, siempre habrá un elemento informal e improvisado, que es la belleza de la narración en vivo, haciéndose eco del viejo proverbio viajero de que “una historia se cuenta cara a cara, mente a mente, corazón a corazón” (SISF, 2024).

A cada uno de los participantes del festival se les da una temática anual para que trabaje en torno a ella. El tema de 2023 fue llamado *Rigth to be human* [Derecho a ser humano] y exploraba el 75 aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos. La temática de 2024, sin embargo, fue titulada *Bridges Between* [Puentes entre...], con una invitación para repensar una época en la que se siguen construyendo muros literales, figurativos y sociales (SISF, *Open call for creative proposals*, 2024).

Además de este festival el Centro también acoge anualmente otros festivales en torno al folclore como el *Folk Film Gathering*, festival de cine folclórico o el *Tradfest*, festival de música tradicional. Asimismo, tiene una viva participación en el mayor festival anual de teatro de la ciudad el *Edinburgh Fringe Festival*. Participando con más de treinta espectáculos de teatro, narración, música y poesía.

3.2.3. Scottish Storytellers: Bob Pegg.

A través de esta larga tradición oral, ha devenido una figura de gran importancia social y cultural como es la del cuentacuentos o narrador oral (*storyteller*). Los *storytellers* van desde el anonimato absoluto hasta un mayor reconocimiento social de la población, y también, hoy día, los hay que se dedican profesionalmente a este arte. La figura del *storyteller* es un

medio para fortificar las relaciones del público con las tradiciones orales pues la experiencia compartida de oír y ver una actuación oral unen a la audiencia y al narrador en la cultura (Tull, 2014, p. 18).

Robert Burns, reconocido escritor y poeta escocés, fue una de las clave para fomentar la figura moderna del *storyteller*. Admirado por los escoceses, Robert Burns es considerado el “Bardo Nacional” (Ver ANEXO A) y también es el más reconocido cuentacuentos escocés. La escritura de Robert Burns, perteneciente al romanticismo, tiene un fuerte sentimiento nacionalista, y es a menudo escrita en dialecto escocés. Burns escribía poemas y cuentos que tocaban temas como la injusticia, la sexualidad, la vida del campo y la inhumanidad del hombre hacia el hombre. También se dedicó a recopilar canciones populares. Robert Burns vivió durante el siglo XVIII y se inspiró de cuentos populares y otras historias sobrenaturales: “aunque se declaró escéptico de estas cosas, cuando fue adulto Burns confesó que los cuentos todavía tenían un fuerte efecto en su imaginación durante la noche” (Hall, 2022, párr. 2).

Uno de los poemas más conocidos de Burns, llamado *Tam O’ Shanter*, combina lo sobrenatural y lo cotidiano, contando la historia de un granjero borracho llamado Tam que se encuentra con las brujas y otros tantos seres sobrenaturales, mientras regresa a casa en caballo (párr. 3).

Hoy día, los performers tiene diversos estilos e historias, algunos quizás tienen más que ver con las tradiciones viajeras, contando historias en entornos íntimos y familiares y otros, son más cercanos a tradiciones callejeras y teatrales, contando con un entorno más formal como los festivales y salas de teatro. También encontramos narradores en entornos educativos o terapéuticos o con orientación turística (Bold, 2013, pp. 6-7). Cada *storyteller* tiene su propio estilo y modo de contar. Incluyendo su personalidad e historias individuales.

En la plataforma TRACS [Traditional Arts and Culture in Scotland], <https://tracscotland.org/>, una red cooperativa online, encontramos el *Storytelling Forum*, una plataforma con recursos para cursar talleres con profesionales y adquirir las habilidades básicas para convertirnos en cuenta cuentos, además de prácticas formativas, ofrecidas en el *Scottish Storytelling Centre*. En esta plataforma se puede además conocer y reservar a cuenta cuentos en activo para diversos eventos, gracias al apartado *Book a Storyteller* (Contrata a un cuentacuentos).

En esta plataforma encontramos también a Bob Pegg. Bob pegg es un reconocido *storyteller*, nacido en Derbyshire, Inglaterra. Estudiante de literatura inglesa comenzó a ser reconocido

nacionalmente como músico de folk, con la banda Mr. Fox. También escritor, comienza a actuar como performer y músico en *tours* alrededor de Reino Unido y más tarde se muda a las Tierras Altas de Escocia donde se involucra con proyectos comunitarios de música, narración, teatro y artes visuales que incluyen la Orquesta Joven de Folk, El proyecto de cuenta cuentos “Los Merry Dancers”, y el festival de Cuentos de Martinmas. Realiza varios *tours* en escocia como cuentacuentos y hoy en día, como autónomo, continua su trabajo también en Islandia y Suecia (Bob Pegg, *Life*, 2024).

Sus espectáculos son proyectos individuales, como solista, que tratan diversos temas. *Odysseus*, que narra la historia del dios del mar Poseidón *The Last Wolf* (El último lobo), que utiliza historias, canciones y música para explorar la relación entre humanos y los lobos o *The Bishop and The Big Feller* (El Obispo y la Gran Tala), actuación itinerante de música y narración, en la que también utilizaba títeres gigantes. Uno de sus shows más recientes, *Werewolves, Warlocks and Shape-shifting Moggies* (Hombres lobo, brujos y *moggies* que cambian de forma) se estrenó en 2021.

El autor y performer tiene cuatro libros publicados, dos de música y canciones folk: *Abe's folk music, FOLK*; y dos libros de cuentos, *Highland Folk tales*, (2012) y *Argyll Folk tales*, (2015). Ambos recopilatorios y versiones de cuentos populares de las Tierras Altas y la región de Argyll reescritas por él (Bob pegg, 2024).

Estos dos últimos libros podemos encontrarlos en la librería del *Scottish Storytelling Centre*. En su libro, *Highland folk tales* [Cuentos populares de las Tierras Altas], Bob Pegg cuenta cómo se enamoró de la narración oral en Escocia y como decidió mudarse a las Tierras Altas y formar parte del folclore del lugar tras escuchar a una cuentacuentos en uno de sus viajes por el país:

Las Tierras Altas no son Arcadia. Se sabe que tienen un pasado turbulento, a menudo cruel, y hoy están acosados por el mismo tipo de problemas sociales y temores personales que afligen a otras partes de Gran Bretaña. Pero escuchar a Dolly Macdonald contar la historia de la alegre doncella tan casualmente esa mañana de verano me hizo darme cuenta de que había venido a vivir a un lugar donde los viejos cuentos populares todavía vivían y respiraban y eran parte del paisaje y la vida de las comunidades (2012, p. 12).

3.3. Festivales de hadas

3.3.1. Shakespeare y la des-demonización de las hadas.

Como tratamos al inicio de este trabajo, la creencia en las hadas es una de las raíces de la utilización de seres sobrenaturales tanto en el día a día de la comunidad británica, como en la ficción. Una de las épocas claves para conocer como se desarrolló esta creencia a lo largo de la historia y como llegó su concepción a la de nuestros días es la época isabelina, para la cual Shakespeare y su utilización de las hadas en sus obras teatrales juegan un papel fundamental. Nos lo explica Spyra en su texto *Shakespeare and the demonization of fairies* [Shakespeare y la demonización de las hadas] (2017).

La demonización de las hadas fue todo un proceso que se llevó a cabo en el siglo catorce. La creencia en las hadas había constituido hasta entonces un ejemplo de liminalidad, en tanto que su moralidad era ambivalente. El mundo de las hadas (*fairyland*, ver ANEXO A), se consideraba ni moralmente cercano al cielo, ni al infierno, destituyendo cualquier consideración moral. Las hadas tradicionalmente fueron vistas como moralmente neutras y capaces tanto de el bien como el mal “sin, necesariamente, tener que personificar ninguno de esos principios” (p.196). Las hadas eran seres juguetones y embaucadores que podrían pasar de ser amigables a plantear una “amenaza real” (p. 197).

Durante la alta Edad media, el proceso de demonología ya habría comenzado a afectar grandiosamente la percepción sobre la magia y sobre los practicantes de magia, lo que llevó a una temprana manía, que resultó en el siglo XIV en la persecución de la brujería (p. 197). De hecho, fue durante los inicios de la época moderna en Gran Bretaña, que comenzó a gestarse una mezcla entre la creencia en las hadas y la brujería. Durante los años 1560 d.c. y 1700, las hadas se convierten en agentes del Demonio. De hecho figuran enormemente en los registros de los juicios por brujería en Escocia como familiares de las brujas que cooperaban con ellas y con el Demonio en sus actos de destrucción (p. 199).

Durante la época isabelina y la consolidación del anglicanismo, la reforma protestante produjo el mayor cambio en la comprensión de las hadas hasta entonces, además las asoció con deidades paganas clásicas, lo que reforzó su demonización (p.200). Los anglicanos asociaban los encuentros con hadas con la imaginación supersticiosa y engañosa del catolicismo. No constituiría una manifestación del demonio en forma de hadas sino que este

incitaba al pueblo y lo “provocaba a realizar acciones rituales para protegerse de la amenaza de las hadas que nublaban su juicio” (p. 200).

En el caso de Edimburgo, en la colina de Calton Hill, que previamente mencionamos por que es hoy en día escenario para el *Beltane Fire Festival*, muchas personas describieron encuentros con las hadas (p. 199). El caso es que los isabelinos de a pie parecían mantener creencias sobre estos seres los cuales creían de complejión oscura en relación con el demonio, lo que demuestra que estaban asustados de ellos. De hecho las hadas estaban asociadas con multitud de concepciones negativas como la enfermedad y la mala salud, también con la desaparición de niños o el *changeling* (Ver ANEXO A), el intercambio de una hada con un niño, que, a menudo, crecería con algún tipo de problema de salud (Zia et al, 2021, p. 2). De ser seres juguetones habían pasado a influenciar a los hombres para que se perdieran en los caminos y además les “asustaba profundamente que las hadas les pellizcaran, ya que lo asociaban con algún tipo de castigo” (pp. 2-3).

En su tratado sobre Demonología (1597), el rey escocés Jacobo I, expresaba todas estas creencias y especialmente las apariciones en la colina de Calton Hill como una ilusión demoníaca y que las personas que las propagaban estaban simplemente engañados. Para este rey la creencia en las hadas era una manifestación más del demonio, diferente sólo en apariencia, pero que era similar a otros espíritus que acechan lugares concretos o afligen a la gente con terror y locura (2017, p. 199). No sabemos el nivel de creencia que el clero y las élites de del siglo XIV tenían sobre el hecho de las hadas, pero esta claro que sentían una necesidad de descartar como superstición los detalles más finos de los cuentos de encuentros con hadas. Convirtiéndolo estas creencias en una amenaza tan real como la brujería como se demuestra en estos registros (pp. 202-203).

Pero nuestra concepción sobre las hadas ha cambiado por completo. Está claro que, como explica Johnson (2008), han sobrevivido la conversión cristiana, aunque ahora no se presenten tanto como ellos mismos, si no que se les consideran más bien en la forma de “orbes de colores o luces que se mueven en el paisaje” (p. 2). Esta posterior concepción también formó parte de un segundo proceso por el que se reavivó la visión de las hadas como un ser benévolo en respuesta a lo anterior. Shakespeare, de hecho, nuestro referente británico por excelencia, tiene mucho que ver con este cambio de percepción.

Por su uso particular de las hadas, Shakespeare, parecía tener algún tipo de conciencia con respecto a la asociación demoníaca de las hadas. En primer lugar, se sabe por algunos estudios llevados a cabo que en 1611, en la descripción de la producción de Macbeth en The Globe, que las tres brujas aparecían citadas como “hadas o ninfas”, y normalmente en la obra son referidas como “extrañas hermanas”, utilizándose el término “bruja” tan solo una vez (p. 207). Potencialmente esto, sería un fragmento con tono subversivo que no tendría tanto que ver con la demonización de las hadas si no con la parcial des-demonización de la figura de la bruja (p. 208). Tras este ejemplo, baste decir que no es el único ni el mayor ejemplo en el que encontramos prueba de esta conciencia de Shakespeare sobre la demonización de las hadas y, aunque no sabemos el punto de vista real de Shakespeare más allá de su obra, como veremos en *Sueño de una noche de verano*, el autor, parece querer desmontar esta visión demoníaca de las hadas convirtiéndolas en “espíritus de distinto orden” (p. 208).

La concepción de Shakespeare con respecto a las hadas según el estudio de Patricia Roy *Shakespeare's Midsummer Fairies: Shadows and Shamans of the Forest* [Las hadas del verano de Shakespeare: Sombras y chamanes del bosque] (2004), parece establecer mucha más conexión de estos seres con la naturaleza, “tanto física como figurada y parece que la escapada al bosque muestra un intento de curar las relaciones humanas” (p. 2). Por lo que Shakespeare estaría utilizando este imaginario de la naturaleza a nuestro favor, en un mundo habitado por las hadas:

Estas hadas se convierten en la voz de varios discursos en competencia, incluido el drama festivo del mundo verde, el idealismo pastoral experimentado por los amantes, las aventuras picarescas de los mecánicos y la magia animista de Puck. [...] Al liberar a las hadas de las asociaciones demoníacas, Shakespeare puede potenciar la voz del bosque (p. 1).

Sin duda, aquí observamos como hay un intento posiblemente deliberado, de acercar una concepción de las hadas al público distinta a la de su época. Esto se acercaría mucho más al discurso contemporáneo que muestra a las hadas como criaturas benévolas (2004, p. 27)

Johnson (2008), discute que Shakespeare posiblemente se inspiró para el personaje de Puck, en una fabula del valle de las Montañas de Brecon en Gales: “El valle de Puck”. Los Puck, tendrían como pasatiempo favorito perder a los viajeros y gastarles bromas para deleitarse a ellos y a sus iguales. Los Puck podrían cambiar de forma y transformarse en otras especies

como caballos, águilas, murciélagos o burros. Los poderes de Puck se usaban para ayudar a la gente honesta y para obstaculizar a los que tenían mala voluntad, aunque podían sembrar el caos cuando quisieran (p. 30).

Como vemos aquí, hay de nuevo una concepción liminal de la moral de las hadas que, en el caso de Shakespeare, toman también, de hecho, forma humana. Estas hadas podrían constituir más bien una proyección de la conciencia humana en la naturaleza (2004, p. 44). Uniendo así un imaginario de la magia y medicina de las hadas con el poder regenerador de la naturaleza (p. 56). Los personajes de *Sueño de una noche de verano* enfrentan a sus miedos y deseos y las hadas, a su vez, también representarían esta “sombra” de la humanidad :

Ya sean “reales” o “imaginadas”, las hadas se convierten en agentes de la imaginación, revelando las soluciones que cada personaje más desea o los enredos que cada uno de ellos más evitaría. Si vemos estas sombras como portavoces o agentes de la naturaleza, así como de la conciencia humana, surge una relación interesante. La naturaleza se convierte en una tierra de sueños, pero también literalmente en un espacio que fomenta la paz entre los opuestos (p.56).

3.3.2. Las hadas desde la época victoriana a la contra-cultura actual.

Después de que Shakespeare rescatara a las hadas de esta demoníaca interpretación, las hadas continuaron siendo parte de la cultura británica. Durante la época victoriana, como ya vimos en la introducción, se reabrió el debate sobre el origen de las hadas, y la forma que utilizamos hoy día para describir a las hadas. Un caso que contribuyó a la imagen que mantenemos hoy de las hadas fue el de Las Hadas de *Cottingley*, una serie de fotografías tomadas por una niñas inglesas en 1917, que autores como Arthur Conan Doyle, tomaron enserio y como objeto de estudio (Bihet, 2021, p. 9). En estas fotografías vemos imágenes de hadas diminutas con alas que rodean a las niñas. Doyle, llegó incluso a escribir una obra completa sobre este tema, llamada *The coming of the fairies* [La llegada de las hadas] (1922) donde describe la forma de las hadas:

Normalmente no tienen una forma clara y sólo se pueden describir como nubes de color pequeñas, brumosas y algo luminosas con un núcleo más brillante parecido a una chispa. Como tales, no pueden definirse en términos de forma[...]. “magnético” es la única palabra que puede describir su método (p. 85).

Aunque realmente toda esta percepción sobre la creencia en las hadas para los folcloristas que las defendían, parecía más bien ambigua, mitad juego, mitad seria, y que podría haber funcionado más bien como una estrategia para no tener que comprometerse del todo a una “cosmovisión encantada” (2021, p. 100). Es decir, de algún modo ni negaban ni afirmaban la existencia de las mismas aunque las utilizaban como parte de sus creencias.

Siguiendo con el debate que seguía a una lógica más científica, las hadas se volvieron parte de una creencia de la imaginación y estas pasaron a formar parte de los cuentos de hadas enfocados a los niños. Un ejemplo clave de esto, es la obra de teatro *Peter Pan y Wendy* (1904) de J. M. Barrie, dramaturgo escocés, quien también era cuentacuentos. En esta obra, nos encontramos con que el personaje de las hadas tiene ya una connotación mucho más parecida a la que entendemos en la actualidad, habiéndose convertido estos en seres diminutos y alados que forman parte de la imaginación ingenua de la infancia. Una curiosidad es que al hada Campanilla se la describe como “tan pequeña que sólo es capaz de experimentar un sentimiento a la vez, amor y odio, y por tanto ser buena o mala” (Koksharova, 2004, p. 74.). Lo cual nos recuerda de nuevo a esta naturaleza liminal, con una moral ambigua, que mantenemos hoy día sobre la forma de actuar de las hadas.

Esto es importante, ya que hoy día, las hadas, que siguen manteniendo este último formato, simbolizan una parte importante de la contra-cultura y hasta, en ocasiones, un estilo de vida y estética. En su interesante tesis, *The sounds of fairy culture: music, fantasy lifestyles, and activism in the digital age* [Los sonidos de la cultura de hadas: música, estilos de vida de fantasía y activismo en la era digital] (2021), LaFleur se acerca de una manera importante a por qué las hadas y el *storytelling* son relevantes en nuestra cultura contemporánea. La autora, ve este fenómeno de las hadas como “importante para la lucha por el medio ambiente, la luchas *queer* y feminista, o la lucha contra la opresión, en una identificación de ellas con el activismo moderno” (p.13) y también, resalta las prácticas neopaganas por su gran uso de la imagen del hada en algunas de sus celebraciones (p. 58).

A finales del siglo XX, comenzamos a ver a las hadas asumir un nuevo papel arquetípico como administradores del mundo natural, que se ilustra en los medios y a través de su imagen dentro de los movimientos ambientalistas. Este papel se basa en asociaciones previas de las hadas con la lucha contra la opresión y la idea de que están amenazadas con la tierra en la que residen. Como personificaciones de estos espacios salvajes, las hadas ponen rostro al

daño causado por la expansión capitalista industrial y la extracción de los recursos de la naturaleza (p. 24).

Las hadas, de cualquier modo, son conocidas por poder bailar toda la noche, los banquetes y la música (p. 84). Este es quizá uno de los motivos por los que disfrutar de los festivales de hadas se ha vuelto un evento creciente en Reino Unido, ya que estos actos se utilizarían como espacios liminales entre la realidad y el Otro Mundo, a través de la performance y el *storytelling* (p.3). Siendo muy importante este en estas performance de fantasía, y el uso de la música, como herramienta esencial para los cuentacuentos que quieran recrear la estética de estos mundos de fantasía y como punto de entrada a experiencias de Otro Mundo (p. 3).

3.3.3. *New forest fairy festival* y otros festivales de hadas.

Como veremos a continuación, los festivales de hadas no constituyen un evento aislado, sino que son algo prolífico en el Reino Unido. Sus características tienen como eje común la temática de las hadas, y el clásico esquema de festival, que mezcla actividades culturales y artísticas. Además son también abundantes las compañías y productoras que apuestan por este tipo de personajes y eventos.

El *New Forest Fairy festival* sucede cada año los días 10 y 11 de agosto, en Burley, Hampshire. Este festival cuenta ya con doce años de andadura, desde 2013, y cuenta con un largo programa de artistas. Este mágico festival reúne a fanáticos de las hadas de todo el mundo para un fin de semana fantástico en el parque nacional de *New Forest*. Es un evento bastante familiar, en el que participan niños y adultos, centrándose en actividades artísticas, culturales, de música, danza y teatro. Pone su énfasis en la sostenibilidad; el festival trabaja con organizaciones benéficas para promover la conciencia y la educación medioambiental. El *New Forest*, siendo un bosque antiguo, ofrece el escenario perfecto para el Festival de las Hadas (New forest National park, *New forest fairy festival*, 2024).

Durante el festival, podrás saludar a diferentes hadas que tienen su propio espectáculo o actividad. Algunas de los actos que se incluyen en su programa son: *Ceremonia de apertura de las hadas del bosque*, *La hora del cuento con el hada de las bayas*, *Espectáculo de teatro de máquinas de Percy*, *paseo con Fiebre del Oro*, desfiles de disfraces, *Hada de las burbujas steampunk*, *El show de piratas de la pirata Poppins*, talleres de circo, *Taller de baile con cinta con Campanilla y Peter pan*, etcétera. (*New forest fairy festival*, 2024).

De muy similares características encontramos El *Faerie Festival*, que tiene como localización la granja de Great Betley, en la campiña de Sussex. O también, el *North Wales Faery Festival* al norte de Gales, en Llangollen. Ambos cuentan con numerosas actividades, teatro, cuenta cuentos y música en vivo.

Otro festival de hadas muy conocido en Reino Unido es el *3 Wishes Fairy Festival*. Este festival nació en 2007, y suele celebrarse durante el solsticio de verano. Este sucede en Glastonbury, que como ya comentamos es uno de los lugares preferidos para todo este tipo de demostraciones neo paganas y festivales. De nuevo, la temática del medio ambiente parece estar muy presente en este evento, recomendando a los participantes que utilicen solamente “purpurina-eco” y a reciclar ya que las hadas son las guardianas de la naturaleza y “¡es nuestro deber hacer lo mismo en la tierra humana!” (Fairy festival, *3 wishes glitter policy*, 2024). Algunas de sus actividades incluyen: *Conoce a la sirena en la laguna de las sirenas*, *procesión del Hombre Verde y las hadas de las flores*, talleres y performance diarias de circo, hadas de las burbujas... Cada año la programación incluye una temática determinada para los participantes, en 2024, la temática es *Self BeLEAF!* (Fairy Festival, 2024)

Una de las cofundadoras de este festival es Karen Kay. Karen Kay es una organizadora de eventos espirituales y relacionados con las hadas, como son el *Green Man Midsummer Festival* en Birmingham (desde 2005), el *Fairy Ball* (2006), el *3 Wishes Faery fest*, (2007), el *Avalon Faery Fayre* y *Baile de las hadas de Glastonbury* (2009), entre muchos otros eventos y actuaciones.

Karen Kay explica que sus eventos de hadas transmiten una “sensación de la magia que te espera cuando te conectas con la encantadora energía de los reinos de las hadas en nuestras tierras celtas” (Faery Events, *About karen kay’s fairy events*, 2024). Karen Kay es también la editora y fundadora de dos revistas sobre las hadas como el *FAE Magazine*, dedicado a vivir un estilo de vida de hada y el *Mermaids & mythology magazine*.

A raíz de todos estos eventos podemos conocer algunos performers exclusivamente dedicados a colaborar como hadas en eventos y festivales, tanto teatrales como de otra índole. Bajo la productora *Valerian Entertainment* podemos contratar performers, o packs de actuaciones. La productora cuenta con sus propio diseñadores de vestuario, diseñadores de espectáculos, utileros y maquilladores. Entre actuaciones de circo, teatro callejero, y

zancos profesionales también se encuentran los performers especializados en temática de hadas, que incluyen magos, bailarines de burlesque, contorsionistas, sirenas, hadas de las flores, personajes decorativos o acróbatas, entre otros (Valerian entertainment, 2024).

Otra productora de similares características es *Pink Pixie Parties*, con un grupo más o menos fijo de performers, que se dedican más bien a organizar fiestas de hadas para niños entre otras temáticas. También cuentan con una compañía hermana llamada *The Glitter Pixies*, de maquilladoras profesionales (Pink pixie parties, 2024).

También para los niños encontramos la compañía teatral *Tiny T's Theatre*. Esta compañía fue fundada en 2017 por Tara Harris, y utiliza el *storytelling*, las marionetas y los personajes mágico, procurando promover la imaginación y la creatividad tanto de niños como de adultos y siendo su misión inspirar a cientos de familias a encontrar su magia interior y a soñar a lo grande (Tiny t's theatre, s.f.). Los performers que trabajan para la *Tiny T's theatre company*, parecen ser autónomos y variar según la performance, aún así todos pertenecen al proyecto de la *Cabaña Encantada de Tiny T*. donde parecen realizar gran parte de su actividad, organizando fiestas temáticas para niños.

Uno de los espectáculos producidos por *Tiny T's Theatre*, es el *Show de las Hadas Arcoíris*. Un espectáculo interactivo para cumpleaños y festivales, en el que invitan al público a la academia de las hadas arcoíris. Los personajes que acompañan a Tara el Hada Arcoíris, y que son también hadas arcoíris, tienen nombre tales como: Paciencia, Diente de León, Cristal, Lavanda, Fe, o Flor. Otros personajes, que aparecen son: el Mago de Wilbur, o los elfos Gimble y Thimble (Tiny t's theatre, *Our shows*, s.f.).

Más enfocada a niños también parece ser la *Fairy Fair* (Feria de Hadas), organizada por *Fairy Land trust* en West Acre, Norfolk. Donde de nuevo encontramos una mágica celebración de la naturaleza, que incluye talleres y visitas a la naturaleza, artistas ambulantes, animadores, narración de cuentos, música, juegos, etc.

Por último, apartándonos de los festivales anuales y las productoras, conocemos un último proyecto que tiene mucho que ver con la puesta en valor del folclore de las hadas y la concepción actual del mismo. En 2018, nació el proyecto *Modern fairies* que pretendía ser un proyecto colaborativo entre compositores, músicos, artistas, poetas, cineastas e investigadores para desarrollar nuevos e interesantes trabajos, presentando nuevas

perspectivas sobre lo que el folclore significa para nosotros en el mundo moderno (Modern fairies, *about*, 2018). Este proyecto parece ser un intento de poner en común nuevas ideas y procesos creativos prácticos y colaborativos en torno al mundo de las hadas y los cuentos de hadas clásicos. Este proyecto organizó varios eventos conocidos como *The Fairy Gatherings* de 2018 a 2020, en donde hubo muestras teatrales, lectura de poemas y música. En estos encuentros se dio vida a cuentos tradicionales menos conocidos. Centrándose en el mundo narrativo de los cuentos populares británicos sobre hadas y lo sobrenatural, exploraron cómo se podía remediar este material para hacerlo relevante para las audiencias modernas. La concepción sobre estas narrativas puso en relevancia temas modernos como la identidad individual y la autodeterminación (*About*, 2018).

Kevan Manwaring, performer, escritor y orador británico, nos reseña uno de estos eventos donde aparte de actuaciones hubo discusiones sobre la existencia de las hadas y la naturaleza y sobre la gestión de proyectos, investigación y participación de la audiencia (The Bardic academic, 2019, párr. 2). Es evidente el impacto que causó este encuentro en el artista y resume así lo que aprendió del mismo:

Me recordó un importante nivel más profundo de la realidad (y una ligereza de corazón y un sí a la vida) que se pierde fácilmente en el imperativo de "ganarse la vida": una conexión del alma con la tierra, con los ancestros y con las cosas sutiles [...] más necesario que nunca si queremos evitar convertirnos en futuras hadas [...] dejando atrás un mundo despoblado y La Tierra despojada de su brillante ecofonía de biodiversidad. Ahora más que nunca necesitamos seguir cantando, compartiendo y creando comunidad (2019, párr. 3-4).

3.4. Entre Diosas, brujas y fantasmas.

3.4.1. Feminismo victoriano y neo paganismo: Pamela Colman Smith y el Templo de la Diosa de Glastonbury.

Como comentábamos en la introducción de nuestro trabajo y hemos ido apuntando a lo largo de este, en la época victoriana hubo un resurgir de lo pagano, que configura lo que es conocido ahora como paganismo moderno o neo paganismo. El paganismo fue parte integral de la cultura europea del siglo XIX. Creándose grupos como La Orden Hermética del Alba Dorada en los que habría un interés creciente por la astrología, la brujería, lo oculto y lo espiritual, con límites desdibujados entre la religión y la magia que todavía hoy repercuten en las mentalidades modernas.

Catharine Christof en su tesis *Feminist Action in and through Tarot and Modern Occult Society: The Hermetic Order of the Golden Dawn* [Acción feminista en y a través del Tarot y la sociedad moderna de lo oculto: La Orden Hérmetica del Alba Dorada] analiza como el trabajo desarrollado en los grupos ocultistas puede ser considerado “un puente mágico, que lideró inspirada actividad feminista” ampliamente en la cultura occidental a principios del siglo XX (2017, p. 153) teniendo especialmente esta orden un lugar “único y relevante” en la narrativa cronológica de la historia del feminismo (p.153).

Esto podría deberse al uso, por parte de la Orden Hermética del Alba dorada de la imagen de la mujer como entidad universal (p.157), de algún modo su uso como deidad cumplía una función social del trabajo mágico que contribuyese a la emancipación de la mujer (p.57).

Aunque ya mencionamos al inicio del trabajo muy brevemente que muchos personajes relacionados con el teatro de la época se relacionaron a su vez con esta orden, uno de los personajes que destacaremos a continuación, a colación de este desarrollo del feminismo es Pamela Colman Smith (1878-1951), actriz, escritora, artista visual y cuenta-cuentos.

A través del interesante libro sobre su biografía, *Pamela Colman Smith & Magde Gill: astrology second-sight, art* [Pamela Colman Smith y Magde Gill: Astrología, clarividencia, arte] (2023) de Miles, conocemos que Pamela Colman perteneció a esta orden debido a sus creencias personales en lo oculto y lo espiritual y como éstas estaban en constante interacción con su propia creatividad e imaginación. Ella se relacionó creativamente, tras viajar a Irlanda, con W. B. Yeats (1865-1939), dramaturgo, que le dio el sobrenombre de *pixie*, una de las denominaciones inglesas para hada (p.19). Andrea J. Miles explica que la razón por la que Smith amaba la Orden del Alba dorada es por que se tomaban el asunto de las hadas en serio (p.21).

W. B. Yeats, tenía a su vez planes para desarrollar un teatro nacional de Irlanda, de los que ella formó parte. Finalmente se acabó creando el Dublin Abbey theatre en 1904, que sigue en activo hoy día.

Pamela Colman desarrolló su propio trabajo como cuenta cuentos e incluso escribió e ilustró una serie de libros de cuentos sobre la cultura de Jamaica, ya que tenía familia originaria de allí, y que usaba a menudo. Creó una revista, *El haz verde* en la que contribuyeron Yeats y Gordon Craig, entre otros, y también fue asistente de diseño escenográfico y vestuario para

el Lyceum theatre de Londres que era dirigido en aquel entonces por Bram Stoker y Henry Irving (p.18). De hecho su arte fue comparado con los diseños de vestuario escénico de Edward Gordon Craig (p.22).

Por otro lado, y perteneciente también a la Orden Hermética del Alba Dorada, Pamela se relacionó íntimamente con la actriz Florence Farr (1860-1917), actriz, escritora y activista por los derechos de las mujeres (p.26) y con Ellen Terry (1847-1928), también actriz y sufragista y madre de Edith Craig y Edward Gordon Craig.

Pamela Colman Smith fue miembro de consejo ejecutivo del grupo *The Pioneer Players* formado en 1911 por Edith Craig y Chris St. John, que realizaba actuaciones teatrales para apoyar al movimiento sufragista (p.42). Su trabajo para la compañía incluye el diseño de vestuario de diversas producciones y el diseño de programa para una producción llamada *The Theatre of the Soul* (1915), *producida y dirigida por Craig*.

Todas estas mujeres sirven de precedente para un aspecto importante del neo paganismo contemporáneo y nos sirve para comprender como la involucración de las mismas en el seno del movimiento por lo oculto y lo mágico, ha contribuido a un cambio de paradigma en la concepción de estas prácticas, y por su puesto veremos su reflejo en su coyuntura con lo dramático, el *storytelling* y la creatividad en la representación de las mismas.

Según Carol Matthews, en *Neo-paganism and witchcraft* [Neo-paganismo y brujería] (1995), el neo paganismo y la brujería son “una orientación espiritual que utiliza estructuras mitológicas reconstruidas y ritos pre-cristianos de la Europa ancestral y de fuentes mediterráneas” (p.339). Es un término “paragüas” que se refiere a diferentes creencias que incluyen la brujería, la magia ceremonial, el druidismo, etcétera, pero que sólo se pueden completamente relacionar y rastrear en eventos y tendencias de la mitad del siglo XIX, siendo su fuente el movimiento oculto victoriano y órdenes ceremoniales desde los teosofistas a los espiritualistas de la Orden Hermética del Alba dorada (p.339). La mayoría de los grupos neo paganos conservan ocho festividades a lo largo del año agrícola, conservando la tradición celta, entre ellos como *Beltane* y *Samhain*, donde se observa un ritual en un espacio sagrado en el que se invoca a un dios/diosa y se comparten comida, bebida y *storytelling* (p.341). Y, resaltando el papel de la mujer de nuevo, la tendencia general es a marcar la importancia en el femenino principio de la divinidad. (p.341)

Es el caso del Templo de la Diosa de Glastonbury, este fue el primer centro registrado de la Religión de la Diosa (*Goddess Religion*, Ver ANEXO A) en Reino Unido. De la mano de Amy R. Whitehead, conocemos que la historia de esta religión es compleja y variada, situándola dentro de los movimientos feministas espirituales de finales de los años 1960 y principios de los 70, que tuvieron gran popularidad en Europa, Estados Unidos y Australasia. En esta religión se sustituyó como opuesta al Dios masculino monoteísta que habría remplazado por la fuerza y la dominación a Diosas femeninas de Europa y más allá y se mantienen también actividades desafiantes y activas hacia las actitudes neo liberales con respecto a los recursos del planeta, que resaltan los daños ecológicos, sociales y personales causados por un patriarcado percibido (WRSP, 2021) .

El evento en el que nos vamos a detener ahora, es la procesión anual de este Templo de la Diosa. Esta procesión toma lugar el primero de Agosto de cada año, que como recordamos es la celebración celta del *Lammas* celta. Este es su evento anual más visible y performativo ya que toma lugar en presencia en toda la ciudad de Glastonbury. En su libro *Religious Statues and Personhood: testing the Role of Materiality* [Estatuas y personalidad: Comprobando el rol de la materialidad] (2013) la autora y participante, Amy whitehead, nos describe este festival como un “evento colorido, ruidoso y alegre que involucra el uso de banderas, estandartes, velas, disfraces, tambores, cantos y gritos para expresar devoción, y donde se realiza una procesión con una estatua de una Diosa, que va rotando cada año”. La procesión desde High street hasta el Chalice Well, un parque y lugar de culto de la zona, subiendo más tarde la colina hacia la Tor, que nombramos anteriormente (p. 83).

La mayor parte de asistentes, formen parte del Templo o vengan como participantes o audiencia, son mujeres y uno de los aspectos destacables es el uso del color en la vestimenta utilizada para las participantes y la diosa, haciendo la procesión mucho mas “vibrante y menos reservada que las procesiones cristianas o anglicanas” (p.83):

La Diosa, en el año particular en que asistí, estaba sentada de rodillas sujetando un cuenco, creada con mimbre, vestida son estampado animal y tenia una salvaje, desaliñada, peluca rojiza rizada y medio suelta [...] Los cantos (en su mayoría de mujeres) fueron un coro acústico dentro del Manantial Blanco, que estaba encendido sólo con velas y el sonido del agua yendo hacia todas partes (pp. 83-84).

Durante la celebración anual de la procesión se celebran también conferencias que van acompañadas de actuaciones, incluyendo performance de danza canto, música y utilizando la representación de diferentes personajes representando a las diosas y otras entidades y vestuarios particulares, como diademas de flores o astas de ciervo (*Faculty of arts and social science at the Out*, 2021, 0m48s - 1m15s), esta actividad sí se desarrolla en un escenario acompañado de un telar o un mínimo diseño escenográfico.

Como ya vemos el uso de elementos parateatrales es relevante en estas prácticas, ya que potencian su visibilidad y su modelo de comunicación propio sobre sus creencias.

Para cerrar este apartado, mencionaremos un festival diferente y apartado de un grupo religioso particular, que también pone de relieve la importancia cultural contemporánea sobre la brujería. Es el *Witchfest Pagan Festival*, organizado por The Children of Artemis (Los hijos de Artemisa), una organización sin ánimo de lucro para aquellos interesados en espiritualidad alternativa y basada en la naturaleza (Witchcraft, 2021) festival itinerante que va cambiando su localización a diferentes lugares del Reino Unido, celebrando eventos únicos relacionados con la brujería que incluyen actuaciones musicales, y oradores de temática ocultista o espiritual, *storytellers*, DJ's y percusionistas.

3.4.2. Ghost *Tours*: Médium, cuenta cuentos y turistificación.

Este movimiento encubado en el siglo XIX, nos permite conocer, hoy día otra manifestación parateatral muy relevante para la ciudad de Edimburgo, los *tours* de fantasmas. La época victoriana, impulsó una conexión sin precedente con el mundo espiritual más allá de la modernidad científica y la ortodoxia cristianas, el futuro podría predecirse y los adeptos se podrían comunicar con los elementos y trabajar con su magia y donde los muertos continuaban existiendo y se comunicaban con los vivos (Ferguson, 2017, p. 3).

La mayoría de victorianos no veían en el teatro un lugar donde encontrar prueba de la comunicación con los muertos, como nos cuenta Denisoff en su artículo *Performing the Spirit: Theatre, the Occult, and the Ceremony of Isis* [Actuando el espíritu: Teatro, lo Oculto, y la Ceremonia de Isis] (2014). Sin embargo, los miembros del Alba Dorada, sí utilizaron a menudo la performance para “limpiarse” de lo que llamaban la ilusión material (p.9). La fugacidad de la actuación fue reconocida como una fuente de poder, y es lo que atrajo a los

iniciados del Alba Dorada. Relacionando esta fugacidad con la evanescencia de lo sobrenatural, reconocieron en la performance un poder mágico (p.9).

Debido en parte a su énfasis en el papel de la imaginación en el desarrollo espiritual, los artistas y autores tenían una afinidad particular con La Orden del Alba Dorada. Los miembros participaron en todos los aspectos de la escena teatral, desde escribir y actuar hasta producir y financiar (p.10).

La mayoría de sus rituales y performance se realizaban en privado para los miembros de la comunidad, siendo esta una sociedad secreta, también reconocieron una línea difuminada entre el ritual oculto y el teatro para el público (p. 11) .

Desde luego, no fueron los miembros de la Orden los únicos en establecer esta relación. La teatralidad tuvo un gran papel en la escena espiritual victoriana, muchos espiritistas se interesaron por actuar públicamente para ganar reconocimiento y afirmación siendo conscientes de la contribución que la teatralidad performativa podría aportarles y, popularizando prácticas como la escritura automática o las sesiones de espiritismo en vivo (p. 5). Aunque algunos dirigían sus esfuerzos para hacer de esta teatralidad algo didáctico, otros estaban preocupados de que este entretenimiento popular no estaba rindiendo su “debido respeto a lo oculto” (p. 5).

Al popularizar prácticas como la escritura automática, las sesiones de espiritismo y los golpes de mesa, los espiritistas se interesaron especialmente en la actuación pública como medio para obtener reconocimiento y afirmación. Y es que el entretenimiento generado por las sesiones de espiritismo parecía estar llevado por performers profesionales, que contrataban a sus managers, recorrían países y se promocionaban en la prensa (p. 5).

Utilizando el fenómeno del trance, se estableció un complejo espacio dramático donde la representación teatral se mezclaba con “pretensiones de pasividad y autenticidad” (Natale, 2024, p. 2). Ir a una de estas sesiones era prácticamente una forma de ir al teatro, los médium actuaban en salas y teatros o en las casas victorianas, con manifestaciones espirituales espectaculares (p. 4):

El vínculo entre mediumnidad y actuación estaba a menudo relacionado con acusaciones de engaño y fraude y, por lo tanto, era muy controvertido dentro del campo espiritista. Dada la cantidad de denuncias documentadas de médium fraudulentos, fue fácil para los oponentes

del espiritismo argumentar que los médium eran actores que desempeñaban conscientemente un papel. Por esta razón, en el campo espiritista eran frecuentes las polémicas y debates en torno a la profesionalidad de los médium, que a menudo cobraban una tarifa a quienes asistían a sus sesiones o dependían del mecenazgo (p. 10).

A menudo, en estas sesiones las luces se volvían tenues en la escena y en el auditorio, creando un indefinido límite entre ambos e invitando a la audiencia a formar parte del “circulo externo”. Se afirmaba que los médium podrían comunicarse con los espíritus a través de golpes y se hacían girar las mesas y levitar objetos, “traídos” (conjurados de la nada) y incluso, que podrían materializar completamente a los espíritus (Poore, 2018, p. 224). simultáneamente el acto era público y privado y con un nivel preciso de ambigüedad con el que se muestra que la existencia de los fenómenos espiritistas es algo escrito por el dramaturgo e interpretado por los actores y el equipo técnico, según Poore (2018, p. 227).

El foco de nuestro interés al presentar estas prácticas es mostrar como en el Edimburgo de hoy en día y siguiendo esta tradición del ocultismo y lo espiritual se ha construido una “atmósfera fantasmal” (Ver ANEXO A). que también sienta su base en prácticas culturales performativas, como son los *tours* de fantasmas.

En Edimburgo existen tres compañías principales que llevan los *tours* de fantasmas: *Mercat tours*; *Witchery tour* y *City of the Dead*. Poniendo el ejemplo de *Mercat tours* ahora vemos que el tipo de *tour* que ofrecen estas compañías aunque se comercializan específicamente como “*tours* de fantasmas”, no tratan única y exclusivamente lo sobrenatural. De hecho, la mayoría de los operadores turísticos de fantasmas identifican tres “ingredientes clave que, en conjunto, forman una receta para su éxito: mezclando siempre historia, humor y terror” (Fraser, 2005, p. 20).

Los *tours* se realizan en sitios específicos de la ciudad que parecen tener alguna relación con espíritus o historias de muertes, torturas o ejecuciones. Siendo dos puntos relevantes los cementerios locales de Canongate y Greyfriars, o también los pasadizos subterráneos de los puentes que conectan la ciudad, en Blair Street, y para los que que la compañía *Mercat tours* ganó el acceso en 1995 (p.7). La mayoría de las historias contadas sobre la ciudad tienen que ver con muertes, juicios y castigos por brujería, plagas, y la falta de higiene y falta de saneamiento en el antiguo Edimburgo (p.14). La historias de fantasmas son prolíficas en Edimburgo, con personas y lugares condenados en diferentes puntos de la ciudad, algunos

se basan en hechos reales, por ejemplo, la historia de ladrones de cadáveres Burke & Hare, que asesinaban y vendían cadáveres para la investigación, es una muy conocida en la ciudad. (Chertash, s.f., p. 58). Si bien es cierto que las narrativas se van desarrollando y surgen nuevas tramas y personajes.

La empresa *Mercat tours* se funda en 1985 y fue una de las pioneras en la ciudad, fundada y dirigida inicialmente por un grupo de profesores de historia, pasó más tarde a convertirse en empresa familiar. Tienen ofertas de *tours* para todos los días de la semana y se pueden reservar Online. Los grupos se reúnen en el corazón del casco antiguo, en Mercat Cross (de ahí el nombre) en la Royal Mile, calle principal de Edimburgo (p.46). Todos los guías visten capas de seda negras e insignias de la empresa, estos utilizan los recursos del *storytelling* para contar las historias de fantasmas con las que guiarán a la audiencia durante el recorrido:

La narración se mezcla con hechos históricos. No existe un guión obligatorio. La oficina cerca de las bóvedas incluye una sala de "museo" con algunas pancartas, una lista de fantasmas que residen en esta sección de las bóvedas, cosas descubiertas en las bóvedas (botellas, herramientas, prendas de vestir, conchas) y guías de souvenirs a la venta (p. 46)

Los *tours* de fantasmas están siendo ampliamente estudiados como actividad turística que atrae a miles de turistas cada año y como actividad performativa, por su participación y su carácter inmersivo. En este evento se mezclan diferentes aspectos parateatrales muy atractivos, como son el recurso de la narración oral, la participación activa del público y el uso del espacio histórico como escenario y motivo principal de la performance (p. 26) y son, una vez más ejemplo de la relación y entramado del folclore británico que sigue hoy día, como veremos a continuación, dando sus frutos en la creación teatral y otros espacios performativos.

4. Contemporaneidad: Temáticas y formatos.

Hasta ahora hemos conocido prácticas parateatrales que con el uso de la teatralidad, utilizan diferentes espacios y puntos de referencia histórico social desde el folclore más ancestral o tradicional y pasando por todas sus modificaciones y evoluciones históricas. En esos puntos se ejerce la dicotomía de lo antiguo y lo nuevo, la tradición y la contemporización que nos interesa poner en valor. Sin duda, estas manifestaciones son significativas para el pueblo británico, y tienen un raíz y valor difícil de extirpar.

Sin embargo, en este apartado nos dedicaremos específicamente a evidenciar cómo la vigencia del folclore influencia su uso en las formas teatrales propiamente dichas y ayuda a evolucionar temáticas y formatos. Siendo conscientes de no poder abarcar la magnitud de obras y propuestas existentes, esperamos que los ejemplos elegidos nos acerquen a una idea de cómo está funcionando y qué supone este avance. Como ya mencionamos anteriormente, temáticas como el ecologismo, o el feminismo se habrían sumado a las propias que intentan resolverse a través de las temáticas folk como las hadas, el paganismo o el *storytelling*. La temática *queer* (Ver ANEXO A) es otra temática de las que se han sumado a esta misma causa.

En Agosto de 2022, encontramos en el *Fringe festival* de Edimburgo, la propuesta de Niall Moorjani, *A fairie tale* [Un cuento de hada]. Niall Moorjani es un narrador indio-escocés, no binario, neurodiverso, escritor, teatrero y storyteller asentado entre Londres y Edimburgo, como se describe a sí mismo en su página web (Niall Moorjan Storyteller, 2024). Su trabajo es poético y lírico y cuenta con un repertorio con historias tradicionales y propuestas originales de temática progresista. *A Fairie tale*, es un ejemplo de combinar la identidad racial y *queer* con el folclore tradicional creando una imagen fantástica y conmovedora de la escocia moderna. Durante la narración, el autor explora su no binarismo, teniendo relaciones sexuales con lo que es descrito como un hada y cambiándose el atuendo a un vestido, con un discurso totalmente contemporáneo sobre raza y género (Carrao, 2023, párr 2.).

Otro ejemplo de la incursión de esta temática *queer* en la narración oral es Joyfully Grimm: *Remagining a queer adolescence* [Reimaginando una adolescencia *queer*] que encontramos en el programa de 2023 del *Scottish Storytelling festival*, que como ya comentábamos

trataba la temática del 75 aniversario de la declaración de derechos humanos, *Right to be human*. Esta obra de una hora de duración, fue dirigida por Molly Naylor y actuada por James Stedman y combina cuentos de hadas tradicionales con la homosexualidad e identidad *queer* de un chico. La descripción que encontramos en el programa es la siguiente:

1988. Un niño está creciendo entre el mito y la magia, sin darse cuenta que el artículo 28, una “prohibición sobre la promoción de la homosexualidad”, se está moviendo para silenciar su historia y los de cualquiera como él. LGBTQIA+ siempre han existido alegremente -en historias y en la vida real- y lo fabuloso finalmente gana (Scottish Storytelling festival, 2023)

Podemos decir que estas propuestas teatrales, tienen un interés folclórico y contemporáneo al mismo tiempo. De hecho esto es bastante definitorio de que las temáticas novedosas que se abordan a través del uso de prácticas tradicionales son narrativas que se consiguen extraer de cuentos de hadas antiguos y otras historia. En este sentido, un estudio que abala esta novedad es el de Elizabeth A. Howard, *The singing bone: Collective creativity & the creation of a queer imaginary* [El Hueso que canta: Creatividad colectiva y la creación de un imaginario *queer*] (2020).

Elizabeth nos explica que a pesar de no ser todos los cuentos y baladas *per se* necesariamente subversivos o transgresivos, o por el contrario, incluso tener la oportunidad de reforzar convenciones e ideologías represivas, la autora identifica en este material un potencial subversivo a raíz de dos características principales: el hecho de que sea una re-escritura de la narración oral y la presencia de lo sobrenatural en ellas. Ya que el poder contenedor de las historias que tienen características mágicas o de encantamiento invitan a las lecturas *queer* ya que el “gobierno de la lógica de los mundos supernaturales está caracterizado por la ilimitación y la transformación” (pp. 5-6).

Estas dos cualidades nos darían de algún modo permiso para la flexibilidad de modificación de las historias folclóricas. La ilimitación vendría dada con el sentido de expansión y transgresión desinhibida de bordes y límites y la transformación se refiere a la capacidad de metamorfosis y aquí la autora menciona también el *shapeshifting* (cambio de forma). Ambas cualidades son para la autora ejes centrales de su definición de la palabra *queer* ya que ambos conceptos implican resistencias a lo establecido y singularidad (p. 11).

En la línea del feminismo como tema novedoso del folclore encontramos a Lucy Wright. Lucy Wright es una artista performativa originaria de Leeds, al noreste de Reino Unido que utiliza la multidisciplinaridad en su obra.

Sus temáticas son el folclore y el activismo, utilizando como material básico una investigación de más de una década sobre costumbres populares, contemporáneas y dirigidas por mujeres. Es autora del manifiesto *Folk is a feminist issue* (El folclore es un problema femenino) y creadora del proyecto performativo de danza Morris *DUSKING*. Según palabras de la artista el folclore es “las cosas que hacemos, creamos y pensamos por nosotros mismos y la potencia radical de esas cosas” (Lucy Wright, about, s.f.)

En esta creadora vemos la exploración de nuevas formas de ritualidad que influyen en la comunidad contemporánea y que se basan en principios tradicionales pero permiten una flexibilidad a la hora de las formas y temáticas o al menos las restauran para un discurso más innovador. Algunas de sus performance son: *Folk fatales* (2024), que re imagina costumbres rituales estacionales centradas en los cuerpos masculinos; o *Expandex Folklore* (2023), una performance que reivindica el papel de la mujer en la danza Morris (Ver ANEXO A), una danza considerada de origen pagano, que hasta hace poco sólo permitía bailar a los hombres (Lucy Wright, *Works*, s.f.).

En esta línea, Howard nos vuelve a resaltar las capacidades que podemos explorar con las historias folcloristas que nos dan acceso a una capacidad sensual expansiva, ya que lo sobrenatural puede ayudar a crear mayor consciencia sobre nuestra propia corporalidad y hacernos conscientes de como lo espiritual esta entrelazado con lo material. Según la autora esto correspondería a una falsa dicotomía fundacional del pensamiento patriarcal (2020, p. 16)

En la misma línea su obra *DUSKING*, producida en octubre de 2023, fue una performance Online en la que participaron más de cien personas en Reino Unido compartiendo sus performance bajo el hashtag #dusking23. Esta consistía según las intenciones de la autora en implantar una tradición de *Dusking* el 31 de Octubre, durante *Samhain*, en la que las participantes debían bailar la danza Morris, hasta que comenzara la noche y compartirlo en redes (Trad folk, 2023).

Estamos viendo que el folclore se presta a la transformación y a la adaptación histórica y social y es precisamente gracias a esta capacidad transformadora y liminal, y a su conexión con el mundo natural, que lo sobrenatural puede ayudar a restaurar el valor de muchas de las categorías que la cultura occidental ha considerado salvajes, monstruosas, bajas y despreciables, según Howard. En este fragmento la autora se refiere a mujeres, animales, el cuerpo y el mundo natural y añade a cualquiera que sea un "*outsider* cultural en la sociedad patriarcal supremacista blanca" (2020, p.16).

Por ello veamos un último ejemplo de esto, donde podemos observar una temática relacionada con la religión pagana, el feminismo y, en este caso, con la animalidad. Es la obra teatral *Dreams of the Small Gods* [Sueños de los pequeños Dioses] (2022), creada y dirigida por Zinnia Oberski y Ellie Dubois y presentada también a través del festival *Fringe* de Edimburgo.

Esta obra de 50 minutos está inspirada en la mitología folclórica. En ella una actriz-trapecista desciende de su trapecio para conocer a una criatura con cornamenta que viene del Otro Mundo y observamos a la Mujer Salvaje desarrollar y transformar su físico, fusionando su yo animal, humano y espiritual hasta que ya no puedan distinguirse entre sí como lo describió la sala Summerhall, donde tuvo lugar su estreno (Summerhall, 2022). Podemos destacar el poder, descrito por Howard, de estas historias de representar a mujeres y hombres atrapados a medio camino entre estos diversos estados binarios del ser: entre la naturaleza y la civilización, entre lo humano y lo animal, incluso entre los vivos y los muertos (p. 16.), como es el caso de *Dreams of the Small Gods*.

En cuanto al tema del ecologismo también vemos cierta preocupación por parte de los artistas de hacer evidente la conexión ancestral del folclore con la naturaleza y el paisaje, llevando algunas de sus performance a exteriores y reivindicándolas allí. Jack Hunter en su artículo *Folklore, landscape and ecology: Joining the dots* [Folclore, paisaje y ecologismo: juntando los puntos] (2020), nos da algunas pistas sobre que se está analizando precisamente en relación a la naturaleza y el folclore aportando que las narrativas que permiten la participación en el paisaje refuerzan la idea de que las tradiciones folclóricas pueden llevarnos a una conexión física, más que puramente intelectual, con el medio ambiente (p. 224) y que hoy en día está emergiendo un tema clave que es el rol del folclore -

y las historias en particular- para generar una experiencia encarnada y participativa en los paisajes (p. 224):

Nuestro objetivo es explorar el impacto y el uso del folclore en las interacciones del paisaje, y cómo estos compromisos ayudan, obstaculizan o tienen el potencial de contribuir a debates y políticas más amplias en torno a la sostenibilidad ambiental y el activismo social (p.221).

Nacen estudios también sobre el impacto negativo sobre el medioambiente que puedan tener historias folclóricas en ciertos lugares, añadiendo Hunter que deberíamos ser cautos y alentar la preservación de ciertos lugares naturales por las tradiciones folclóricas y las historias de los mismos (p. 222).

En el trabajo sobre folclore y ecologismo, conocemos el caso de Lorna Ress. Basada en Dorset, Lorna es cofundadora y directora creativa de la compañía *Gobbledegook theatre*, creada en 2007, por ella misma y Adam Coshan, dos estudiantes graduados de la Escuela Central de discurso y Drama de Londres (*Central School of Speech and Drama*). Esta compañía normalmente colabora con otros artistas y festivales para crear performance en espacios abiertos y al aire libre y espacios no performativos. Participan a menudo en el *Inside out Dorset*, festival de performance al aire libre que se celebra cada dos años en Dorset. Su trabajo consiste en conectar con la naturaleza y el paisaje intentando hacer el mundo de la performance accesible para todo el mundo (*Gobbledegook theatre*, 2024).

Activate Performing Arts, promotora también de proyectos al aire libre y de conexión con la naturaleza, promocionó en el *Inside Out Dorset* en 2021 el proyecto Geophonic de Lorna Ress. Una performance de sonido artístico y ritual folk que celebraba el ciclo litológico. Esta pieza escénica, que se realiza dando un paseo por la naturaleza, anima al público a escuchar los procesos geológicos de la tierra y reflexionar sobre la condición humana:

Con la ayuda de hermosos 'geófonos' de aluminio hilado a mano, el público se detiene y escucha en diferentes puntos a lo largo de una ruta planificada donde los sonidos ambientales se fusionan con sonido y música aumentados (la música está inspirada en el folk británico, el funk psicodélico y la cultura rave rural de los noventa), y experimentan montajes cortos, entretenidos e ingeniosos realizados por un grupo de performers dinámicos que usan tocados inspirados en la geología (*Activate Performing Arts*, 2022).

La contemporización de los formatos también está ayudando a acercar el folclore a las nuevas generaciones. Hasta ahora hemos visto prácticas formales sin demasiado uso evidente de nuevas tecnologías, y dónde la participación del público, a pesar de ser relevante, se efectuaba dentro de un sistema de participación tradicional. Los paseos con los *tours* de fantasmas y el formato de festival exigen de la audiencia una participación activa e inmersiva, ya en el siglo XIX, las guías recomenzaban lugares que visitar entre paisajes romantizados a través de historias de pasado mítico celta o apariciones de fantasmas creadas por Sir Walter Scot (Massie, 2020, p. 11) pero en los siguientes ejemplos veremos como esta experiencia se ha logrado llevar más allá aún con el usos de nuevas tecnologías.

Seánce de la productora *Darkfield*, es una obra de teatro inmersiva en la que nos adentramos en una cabina cerrada, con espacio para unas 20 personas, y experimentamos una sesión de espiritismo victoriano. *Seánse* es una experiencia de teatro en vivo mezclada con un intenso trabajo de diseño de sonido. Esta logra el equilibrio perfecto entre innovación teatral y drama sonoro y está diseñada con una fuerte producción y actuaciones de alta calidad. Las personas que entran a la cabina se encuentran con una larga mesa con sillas al rededor y unos auriculares que deberán utilizar durante el tiempo de representación, de unos veinte minutos. La cabina se encuentra en oscuridad absoluta y los dos únicos referentes son el sonoro y el táctil. Un performer, Tom Lyall, narra y guía la sesión, a la vez que sentimos el movimiento y los pasos sobre la mesa sobre la que debemos colocar las manos. Según la productora esta obra explora la psicología de un grupo de personas y les pide que crean, no sólo en lo que parece estar sucediendo dentro del contenedor, sino también en lo que podría evocarse en la habitación con ellos (Darkfield, 2024).

Este formato sin duda es un proyecto novedoso que ayuda a acercar con nuevas vías las historias de médium y sobrenaturales tradicionales, acercando la participación del público con el efecto de inmersión y acercando el *storytelling* a las nuevas generaciones e incluso a aquellos no cercanos al conocimiento tradicional sobre el espiritismo.

Contribuir a la expansión territorial e internacional del *storytelling* es otro de los esfuerzos que se realizan hoy día y esto pasa, sin duda por las páginas webs de los storytellers, donde estos promocionan sus creaciones y trabajo e incluso podemos encontrar narraciones en formato Online en plataformas de streaming como Youtube o Vimeo. Esto genera sin duda un debate sobre la comunicación que se genera con el espectador, ya que la reunión con el

mismo había sido siempre un tema importante para el *storytelling*, dado que la actuación ha sido entendida de manera importante como una interacción comunicativa entre el intérprete y la audiencia y, por lo tanto, necesariamente relacionada con comprensiones esotéricas de la identidad social, como explica Buccitelli (2012, p. 62).

A pesar de estas consideraciones, gracias a un grupo de narradores de Edimburgo, en 2023 se forma el canal de Youtube *Tales From the Hearth Fire*, liderado por Nicky Harrison, colaboradora del *Beltane Fire Festival*. Este canal se convierte en una plataforma para los colaboradores del grupo en la que narrar online cuentos tradicionales tanto escoceses como celtas o norte-europeos. Tocando de nuevo diferentes temáticas, que incluyen historias sobre Edimburgo, sobre las celebraciones del calendario celta, historias contadas en gaélico e incluso un apartado de historias LGBT. Cada una de las narraciones es actuada por uno o varios miembros del grupo y en ellos vemos el uso de vestuario tradicional o vestimentas paganas de dioses y espíritus, normalmente con localizaciones inspiradas en la ciudad de Edimburgo o en algún espacio natural propicio para la historia (*Tales From the hearth fire*, 2024).

Muchos folcloristas y otros estudiosos de la cultura han aceptado la noción de que los espacios digitales son inherentemente espacios que borran componentes familiares de la identidad social [...] si bien comprender las reacciones de la audiencia en línea puede requerir una reconsideración de lo que define los límites de un contexto de actuación digital, la interactividad permitida en entornos digitales sugiere que los folcloristas no deben permitir que lo desconocido los ciegue ante importantes similitudes (Buccitelli, 2012, pp. 62 y 71).

5. Conclusiones

El folclore en la teatralidad se manifiesta, como hemos observado, cuando una comunidad o nación participa y se compromete con una cultura que ellos mismos han creado, desarrollando una estructura social y narrativa propias. La autodeterminación es un aspecto importante a destacar, ya que a través de estas propuestas se evidencia la capacidad del pueblo o los individuos de elegir su ideología y estéticas y de representarlas. La teatralidad simbólica o literal de estas manifestaciones nos invita a utilizar el teatro como marco en vez de contenido. Las consideraciones sobre ciertas actividades sociales y su teatralidad, más allá de la institución del teatro, no son nuevas. Erika Fischer-Lichte resalta la presencia del concepto de teatro o teatralidad en el día a día y como pensamiento académico, no solo como metáfora sino como modelo cultural específico realizado fuera y dentro del teatro (Imre, p.21, 2005).

En este caso, la contextualización histórica es un ámbito relevante de esta investigación, ya que encontramos puntos de unión que, aunque fragmentados y de lectura a veces intuitiva, han sido necesarios para la comprensión de la contemporización final de los mismos y necesarios para entender las prácticas estudiadas, entendiendo la base cultural celta y pagana entendemos el devenir del resto de prácticas analizadas.

Una de las elecciones importantes que hemos realizado fue delimitar el punto de partida histórico de nuestra investigación; en este caso, damos tres saltos históricos muy grandes y con una densidad imposible de abarcar en un solo trabajo lo que ha requerido una parte fundamental del trabajo de investigación: equilibrar la información, intentando que se reconozca la perspectiva de parateatralidad manifiesta desde un primer momento, y argumentarla con suficiente coherencia a lo largo del trabajo. Para ello, ha sido necesario contrastar y condensar la información, eligiendo solo algunos factores que nos parecieron relevantes y dejando otros atrás que igualmente podrían haber sido desarrollados.

La ritualidad y la ceremonia se han puesto en vigor a través de festivales como el *Beltane* y el Templo de la Diosa que, independientemente de su grado de teatralidad, están ambos implicados en difuminar las barreras entre lo espiritual y lo puramente estético. El acto performativo de estos ritos, que además critica indirectamente al consumismo, ayuda a comunicar las verdades ancestrales en las que el paganismo se basa. Aunque el festival se

fundamenta en una variedad de influencias históricas, mitológicas y literarias, los organizadores no afirman que sea otra cosa que una celebración moderna de *Beltane*, que evoluciona con sus participantes, recreando prácticas antiguas para continuar con el espíritu ancestral y crear su propia conexión, actualizada, con los ciclos de la naturaleza y la comunidad.

En el aspecto de participación, hemos encontrado en los festivales de hadas y en los *tours* de fantasmas una apuesta por la estrecha participación del público e incluso su inmersión y transformación personal. Formando parte de eventos que alimentan la narrativa y el imaginario sobre las mismas creencias, y satisfaciendo la necesidad de juego y de conexión con la naturaleza y con el espacio tanto en niños como en adultos.

Hay una necesidad de conservación manifiesta en la gran cantidad de distintas comunidades y regiones de Reino Unido que practican las mismas celebraciones y representaciones, y en la proliferación de nuevos festivales basados en los mismos parámetros. Tanto en el plano social como en el de creación escénica, el aspecto enriquecedor es innegable, y convirtiéndose algunos de ellos, como el *Storytelling Festival*, en referente mundial, aportan cultura de calidad que pone en auge la propia de la región así como invita a otras a reflejarse en su misma cultura.

Como ya hemos visto, la necesidad de mantener temáticas tanto tradicionales como novedosas y combinarlas en la transmisión cultural es una de las misiones que la creación entorno al folclore mantiene. Hemos conocido proyectos novedosos como los de Lucy Wright o *Séanse*, donde se pretende encontrar novedades en la expresión de estas tradiciones. Temáticas novedosas como el feminismo, lo *queer* y el ecologismo, rompen barreras sobre lo ancestral y se acercan a una modernidad que nos beneficia con sus nuevos planteamientos y áreas de investigación que ya están también en marcha en lo global del conocimiento teatral.

Hemos encontrado que algunos teatros, como el Abbey Theatre en Dublín, siguen abiertos hoy en día y produciendo después de haber estado en contacto con estos puntos de vista y la relación que tenían los ocultistas victorianos con el avance de la cultura teatral. Nos parece relevante destacar aspectos de este punto de la historia que tiene mucho que ver

con el cambio de siglo y el pensamiento moderno que tanto ha influido en la teatralidad actual.

Se demuestra en el presente texto que el folclore es una parte integral del nacionalismo británico y que la atracción de estas representaciones y recursos genera beneficios tanto a la comunidad, tanto en la parte social como económica, como hemos conocido en los *tours* de fantasmas y festivales aunque esto podría ser objeto de estudio específico de otro trabajo. Desde luego, la inversión de tiempo, material y económica es necesaria y bastante extensa y demuestra la intencionalidad del pueblo británico en planificar en torno al folclore.

Para concluir, invitamos al reconocimiento de estos factores de folclore y ancestralidad en otros contextos aparte del Reino Unido, donde conocer en profundidad el arraigo cultural de la teatralidad desde creencias a menudo desterradas u olvidadas nos ha permitido componer una fotografía general de la cultura que se ve expresada en ellas y acercarnos de una manera práctica a los sentimientos propios de la región. Poner en valor la cultura permite el desarrollo de la misma y crea beneficios económicos y sociológicos que merece la pena permitir permear en nuestra creación teatral.

6. Limitaciones y Prospectiva

El resultante de este Trabajo Fin de Máster ha sido afectado por la presencia de factores limitantes que no han podido ser controlados o solventados durante el curso de la investigación debido a la propia estructura de la misma.

Existe una ligera problemática en torno a aunar las manifestaciones de este trabajo, ya que en su conjunto abarcan diferentes ramas que se extienden hacia extremos diversos y que pueden estar más o menos relacionadas con la totalidad del estudio. Quizás la estructura hubiese podido plantearse de diferente manera, con una mejor guía sobre el trabajo. La contextualización necesaria para abarcar los fenómenos es enorme y, aunque unas ligeras nociones permiten un conocimiento intuitivo, sería difícil delimitar una relación completa si fuese necesario.

No ha habido un acercamiento, debido a la falta de recursos, a personas involucradas en estas prácticas, lo cual habría sido de gran relevancia al contar con una opinión cercana y concreta o para comprobar sus ideas e intenciones sobre sus creaciones en relación con las mencionadas en el trabajo, pero puede tenerse en cuenta para futuras investigaciones.

La novedad de algunos aspectos repercute en la limitación de información manifestada en medios libres y accesibles, si es que se encuentra en estos la información necesaria, que habrían sido materiales oportunos realizar un análisis más extenso y certero.

Referencias bibliográficas

Bibliografía básica

- BBC news. (2006). *The word on the Royal Mile*. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-highlands-islands-15336601>
- Berrsford, P. E. (1998). *A brief history of the Celts* [Una breve historia de los celtas]. Londres: Robinson.
- Bihet, F. (2021). *Late-Victorian Folklore: Constructing the Science of Fairies* [Folclore de finales de la época victoriana: Construyendo la ciencia de las hadas]. *Revenant Journal*, Issue 6. Recuperado de <https://www.revenantjournal.com/issues/performing-fairy-guest-editors-fay-hield-and-kevan-manwaring/>
- Chertash, A. (s.f.). *Haunting atmosphere of Edinburgh. Walking the City with Ghosts* [La atmósfera fantasmal de Edimburgo. Caminando la ciudad con fantasmas]. Radboud University, Nijmegen.
- Christof, C. (2017). *Feminist action in and Through Tarot and Modern Occult Society: The Hermetic Order of the Golden Dawn, UK and The Builders of the Adytum, USA* [Acción feminista en y a través del Tarot y la sociedad moderna de lo oculto: La Orden Hermética del Alba Dorada, UK y Los Constructores del Adyton]. La Rosa Di Paracelso.
- Davies, R. (2017, April 28). *Behind the Fire – the Symbolism of Beltane Fire Festival* [Tras el fuego – el simbolismo del Beltane Fire Festival]. *Historic Environment*. Recuperado de <https://blog.historicenvironment.scot/2017/04/beltane/>
- Denisoff, D. (2014) *Performing the Spirit: Theatre, the Occult, and the Ceremony of Isis* [Actuando el espíritu: Teatro, lo Oculto, y la Ceremonia de Isis]. *Cahiers victoriens et edouardiens*. No. 80. <https://journals.openedition.org/cve/1552>
- Drumm, M. (2013). *The role of personal storytelling in practice* [El rol de la narración oral personal en práctica]. Iriss. Recuperado de <https://www.iriss.org.uk/resources/insights/role-personal-storytelling-practice>
- Ferguson, C. (2017). *Dracula and the Occult* [Dracula y lo Oculto]. En *The Cambridge Companion to Dracula*. Cambridge University Press.

Faculty of Arts and Social Science at the OU. (2021). *Glastonbury: the Goddess revival and Conference* [Glastonbury: El “revival” y conferencia de la Diosa] [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ey2pKosLCIA&t=43s>

Frazer, J. G. (1990). *The Fire-Festivals of Europe* [Los festivales de fuego de Europa]. En *The Golden Bough*. Londres: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-00400-3_62

García Quintela, M. V., & Gonzalez-Garcia, A. C. (2017). *Archaeological Footprints of the “Celtic Calendar”* [Huellas arqueológicas de un “calendario celta”]. *Journal of Skyscape Archaeology*, 3(1), 49-78.

Grant, A. (1881). *Who Were the Fairies?* [¿Quiénes eran las hadas?]. *Cornhill Magazine*, 43(March), 335-348. London.

Hall, R. M. (2022). *Scottish storytelling traditions* [Las tradiciones escocesas de storytelling]. National Trust for Scotland. Recuperado de <https://www.nts.org.uk/stories/scottish-storytelling-traditions>

Henderson, L. (2009). *Studying the supernatural history of Scotland* [Estudiando la historia sobrenatural de Escocia]. En L. Henderson (Ed.), *Fantastical Imaginations: The Supernatural in Scottish History and Culture* (pp. xiii-xxiv). Edinburgh: John Donald.

Howard, E. (2020). *The singing bone: Collective creativity & the creation of a queer imaginary* [El hueso que canta: Creatividad colectiva y la creación de un imaginario queer]. University of Oregon.

Hunter, J. (2011). *Towards a Social History of Spiritualism in Bristol* [Hacia un espiritismo social en Bristol]. *Paranthropology*, 2(1), January. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/278037988_The_importance_of_mediumship_research

Hunter, J. (2020). *Folklore, landscape and ecology: joining the dots* [Folklore, paisaje y ecología: Uniendo los puntos]. *Time and Mind*, 13(3), 221-225. Routledge.

Johnson, P. (2008). *The Little People. Fairies, elves, nixies, pixies, knockers, dryads & dwarves* [La gente pequeña: hadas, elfos, nixies, pixies, picaderos, dríades y enanos]. Wooden Books Ltd: Glastonbury, Somerset.

LaFleur, H. (2021). *The sounds of fairy culture: music, fantasy lifestyles, and activism in the digital age* [Los sonidos de la cultura de hadas: música, estilos de vida de fantasía y activismo en la era digital]. University of Oregon.

Latham, M. (1972). *The Elizabethan Fairies: The Fairies of Folklore and the Fairies Of Shakespeare* [Las hadas Isabelinas: Las hadas del folclore y las hadas de Shakespeare]. Octagon Books: New York.

Loughlin, F. P. (2017). *Histories of Paganism in Eighteenth-century Scotland* [Historias de paganismo en la Escocia del siglo XVIII]. University of Edinburgh.

MacKillop, J. (1998). *Dictionary of Celtic Mythology* [Diccionario de mitología celta]. Oxford: Oxford University Press.

Manwaring, K. (2019). *The Fairy Gathering- a review* [Los encuentros de hadas- una reseña]. The Bardic Academic. Recuperado de <https://thebardicacademic.wordpress.com/2019/05/16/the-fairy-gathering-a-review/>

Matheson, C. (2011). *What brings people to an unconventional festival on a cold night?: an understanding of audience involvement at the Beltane Fire Festival* [¿Qué atrae a la gente a un festival poco convencional en una fría noche?: Una comprensión sobre la participación de la audiencia en el Beltane Fire festival]. University of Algarve: Portugal.

Maxwell, D. (2010). *Traditional storytelling in a digital world: the transformative power of storytelling across media* [Narración oral tradicional en un mundo digital: El poder transformador de la narración oral en los medios]. University of Dundee.

Miles, A. J. (2023). *Pamela Colman Smith & Madge Gill: Astrology, second-sight, art* [Pamela Coleman Smith and Madge Gill: Astrología, clarividencia, arte]. Green magic: London.

Narvaez, P. (1997). *The good people, New Fairylore Essays* [La buena gente: Ensayos de los nuevos cuentos de hadas]. University Press of Kentucky: Kentucky.

Natale, S. (2024). *The medium on the stage: Trance and performance in nineteenth-century* [El médium en escena: Trance y performance en el siglo XIX]. Universidad de Torino: Italia.

Nutt, D. (1895). *The Happy Otherworld in the Mythico-Romantic Literature of the Irish, The Celtic Doctrine of Re-birth* [El feliz OtroMundo en la mítico-romántica literatura de los irlandeses, La doctrina celta del renacimiento]. Londres.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* [Diccionario del teatro]. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pegg, B. (2012). *Highland folk tales* [Cuentos populares de las Tierras Altas]. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Poore, B. (2018). *Staging the Séance: The Spirit Medium and the Gothic in Modern Theatre* [Escenificando el espiritismo: El médium espiritual y lo gótico en el teatro moderno]. En K. Jones, R. Dean, & B. Poore.

Webgrafía

- Beltane fire society. (s.f.). Recuperado de <https://beltane.org/about-beltane/>
- Bob pegg. (2024). *Life*. Recuperado de <https://www.bobpegg.com/>
- Butser Ancient Farm. (2004). *Burning the Wickerman*. Recuperado de <https://www.butserancientfarm.co.uk/beltain-celtic-fire-festival>
- Cambridge Dictionary Online. (2024). *Cambridge University Press*. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/>
- Celebrate beltane. (2024). Recuperado de <https://www.celebratebeltane.co.uk/>
- Darkfield. (s.f.). *Seance*. Recuperado de <https://www.darkfield.org/seance>
- Edinburgh Trad Fest. (s.f.). Recuperado de <https://edinburghtradfest.com/>
- Faery events. (s.f.). *Avebury fairy weekend*. Recuperado de <https://www.faeryevents.com/faery-events/avebury-fairy-weekend/>
- FAE Magazine (2022) *7 Summer Fairy Festivals in the UK*. <https://www.faemagazine.com/7-summer-fairy-festivals-in-the-uk/>
- Fairy festival. (s.f.). *3 Wishes fairy festival*. Recuperado de <https://fairyfestival.co.uk/>
- FairyLand Trust. (2024). *Fair Information*. <https://www.fairylandtrust.org/fair-information/>
- Folk Cinemas. (2024). *Folk film gathering 2024*. Recuperado de <https://www.folkcinemas.com/folkfilmgathering2024>

- Glastonbury Information Centre. (2024). *Beltane en Glastonbury*. Recuperado de <https://glastonburyinformationcentre.co.uk/events/beltane-in-glastonbury/>
- Goddess conference. (s.f.). Recuperado de <https://goddessconference.com/>
- Goddess temple. (s.f.). Recuperado de <https://goddess temple.co.uk/>
- Imbolc festival. (s.f.). *Festival 2024*. Recuperado de <https://imbolcfestival.com/>
- Mercat tours. (s.f.). Recuperado de <https://www.mercattours.com/>
- Modern fairies. (2018). *About*. Recuperado de <https://modernfairies.co.uk/about/>
- New Forest national park. (2024). *New forest fairy festival*. Recuperado de <https://www.newforestnpa.gov.uk/event/new-forest-fairy-festival/>
- Niall Moorjani. (s.f.). *Niall Moorjani Storyteller*. Recuperado de <https://www.niallmoorjanistoryteller.com/>
- Oberski, Z. (2019). *Dreams of the Small Gods* [Sueños de los pequeños dioses]. Summerhall. Recuperado de <https://www.summerhall.co.uk/event/dreams-of-the-small-gods/#:~:text=Dreams%20of%20the%20Small%20Gods%20is%20a%20new%20circus%20theatre,horned%20creature%20from%20the%20otherworld.>
- Peebles beltane festival. (s.f.). Recuperado de <https://www.peeblesbeltanefestival.co.uk/>
- Pink Pixie parties. (2024). Recuperado de <https://www.pinkpixieparties.co.uk/>
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/>
- Scottish storytelling centre. (s.f.). Recuperado de <https://www.scottishstorytellingcentre.com/>
- Scottish storytelling festival. (s.f.). Recuperado de <https://www.sisf.org.uk/>
- Tales From the Hearth Fire. (s.f.). *Tales From the Hearth Fire*. Recuperado el 9 de julio de 2024 de <https://www.youtube.com/@talesfromthe>
- Tiny T's Theatre. (s.f.). Recuperado de <https://www.tinytstheatre.com/our-shows>

TRACS. (s.f.). *Book a storyteller* [Reserva un Storyteller]. Recuperado de <https://www.storytellingforum.co.uk/home/book-a-storyteller/>

Ulwel Holiday park. (s.f.). *Swanage fairy festival*. Recuperado de <https://www.ulwellholidaypark.co.uk/swanage-fairy-festival/>

Valerian entertainment. (2024). Recuperado de <https://valerianentertainment.co.uk/>

Whitehead, A. (2021). *Glastonbury Goddess Religion*. WRSP. Recuperado de <https://wrlrels.org/2021/03/21/glastonbury-goddess-religion-2/>

Witchcraft. (s.f.). *Witchfest pagan festival*. Recuperado de <https://witchfest.net/events/witchfest-pagan-festival/>

Bibliografía complementaria

Briggs, K. M. (1976). *The Fairies in English Tradition and Literature* [Las hadas en la tradición y literatura inglesas]. Chicago: The University of Chicago Press.

Carrao, T. (2023). *A fairie tale - Review- Vault festival*. [Un cuento de hada – Reseña- Vault festival]. Lost in theatre land. Recuperado de <https://lostintheatreland.co.uk/a-fairie-tale-review-vault-festival/>

Conan Doyle, A. (1922). *The Coming of the Fairies* [La llegada de las hadas]. Pavilion: London.

Imre, Z. (2005). *Theatre, theatricality and resistance: Some contemporary possibilities* [Teatro, teatralidad y resistencia: Algunas posibilidades contemporáneas]. University of London: London.

Koksharova, I. (2004). *Realisation and Exploitation of the Prototypical Fairy-Tale Structure in “Peter Pan”, “The Wind in the Willows”, and “Winnie-the-Pooh”* [Realización y explotación de la estructura prototípica del cuento de hadas en “Peter Pan”, “El viento en los sauces” y “Winnie-the-Pooh”]. University of Tartu: Estonia.

Latham, M. W. (1930). *The Elizabethan Fairies* [Las hadas isabelinas]. Columbia University Press: Nueva York.

Muhr, Kay (2016). *Bealtaine in Irish and Scottish Place-names* [Bealtaine en nombre de lugares escoceses e irlandeses]. Journal of Scottish name studies vol. 10 (2016) p. 89-126. Recuperado de <http://www.clanntuirc.co.uk/JSNS/V10/JSNS10%20Muhr.pdf>

Nicolae, T. (2023, January). The Western revival of Goddess worship. [El revival occidental de la adoración a la Diosa]. *Feminist Theology*, 31(2), 130-142

Smoley, R. (1999). *Hidden Wisdom: A Guide to the Western Inner Traditions* [Sabiduría escondida: Una guía a las tradiciones interiores del Oeste]. Quest Books.

Trubshaw, B. (s.f.). *Paganism in British Folk Customs* [Paganismo en las costumbres británicas]. Originally published in At the Edge. No.3 1996. Indigo group. Recuperado de <https://www.indigogroup.co.uk/edge/paganism.htm>

Anexo A. Glosario terminológico

HADA: Los folcloristas generalmente usan el término "hada" bastante libremente para cubrir una gama de seres no humanos pero materiales, con poderes mágicos. Estos pueden ser visibles o invisibles a voluntad, y pueden cambiar de forma; algunos viven bajo el suelo, otros en los bosques o en el agua; algunos vuelan. Algunos son amistosos, dando suerte, prosperidad y ayudando a los humanos que los traten respetuosamente; otros son vistos como problemáticos bromistas; a veces eran culpados por causar enfermedades, robar bebés humanos y dejar "changelings". Los humanos adultos pueden ser invitados o abducidos a fairyland (Simpson, 2000, p. 115).

SHAPESHIFTING: Según el diccionario de Cambridge, el shape-shifting es la habilidad de una persona imaginaria o criatura para cambiar a otra materia o forma. Es propia de algunos tipos de hadas y también hay una creencia popular de que las brujas podrían convertirse en animales (Simpson, 2000, p. 320).

FOLCLORE: La palabra inglesa "folk" tiene su origen en lenguas teutónicas y significa "people" o "pueblo" (Henderson, 2009, p. 4). "Lore" significa "instrucción" o "tradición". Según la RAE, el folklore es el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.

PAGANISMO: El paganismo se define como cualquier religión donde se da culto a varios dioses y diosas; su relación con el folclore ha sido debatida por mucho tiempo y es central a la mayor parte de teorías de origen. En Inglaterra, los primeros en discutir el folclore desde fuera (sin participar en él) fueron los isabelinos protestantes, que lo utilizaron como arma en su campaña para identificar el catolicismo con el paganismo. Buscaron cada posible similitud entre las costumbres y ritos medievales y las culturas paganas que conocían (Simpson, 2000, p. 272).

OTRO MUNDO: No hay una clara definición del OtherWorld (Otro Mundo) para los muertos en la tradición folclórica inglesa. La mayoría de historias y prácticas implican creencias cristianas; sin embargo, en algunos casos, existe una vaga y medio formulada idea de que los muertos están presentes en sus tumbas. Las tradiciones sobre fantasmas indican que su presencia en la tierra es anómala pero no especifican la pregunta de dónde vienen y donde deberían estar. "Fairyland" también es otra forma del Otro Mundo, y se pensaba que estaba

cercano al mundo humano, pero debajo de la tierra o bajo agua. Esta creencia fue fuerte durante la Edad Media y disminuyó más adelante (Simpson, 2000, p. 270).

ORDEN HERMÉTICA DEL ALBA DORADA: Fundada en 1888, la Aurora Dorada duró apenas doce años antes de verse destrozada por conflictos personales. En su apogeo, probablemente no tenía más de cien miembros. Sin embargo, sería difícil sobreestimar su influencia en la magia y el pensamiento esotérico en el mundo de habla inglesa (Smoley, 1999, pp. 102–103).

ESPIRITUALISMO: Según la RAE, el espiritualismo es una doctrina según la cual el espíritu constituye una realidad independiente de la materia.

MÉDIUM: Según el diccionario de Cambridge, un médium es una persona que afirma que puede mantener comunicación con personas que están muertas.

BRIGID: Brigid es una diosa femenina correspondiente a la mitología celta. Sus funciones son madre, esposa e hija de los demás dioses. Es la protectora de las artes, la magia, la medicina y la guerra. Se suele asociar con Minerva, la diosa romana. Hay un culto por parte de bardos, druidas y guerreros (Sobre Irlanda, 2013, párr. 1).

STORYTELLING: Según el diccionario de Cambridge, el storytelling es la actividad de escribir, contar o leer historias. El reciente interés en las leyendas ha contribuido a una mejor conciencia de la narración oral como una performance artística, y la interacción del narrador con la audiencia. El arte de la narración oral pública está hoy día disfrutando de un renacimiento profesional, con clubes y festivales floreciendo; aquellos que forman parte utilizan material de muchas fuentes en todo el mundo (Simpson, 2000, p. 345).

GOBLIN: Según el Diccionario de Cambridge, un goblin es una criatura normalmente pequeña, fea e imaginaria que hace trucos y daño a los humanos. Goblin es un término para criaturas hada de maliciosa o malvada naturaleza, especialmente si es pequeño y feo; puede ser utilizado para referirse a demonios menores. La palabra deriva del francés medieval (Simpson, 2000, p. 146).

FOLKLORE SOCIETY: La Folk-lore Society fue fundada en 1878 y fue la primera sociedad en el mundo dedicada a la preservación y publicación de tradiciones populares, baladas

legendarias, dichos populares locales, supersticiones y viejas costumbres (británicas y extranjeras) y todas las temáticas relacionadas (Simpson, 2000, p. 127).

SELKIE: Selkie es una palabra escocesa que sirve para nombrar una criatura mítica parecida a una foca acuática que asume forma humana en tierra (Oxford languages online).

FAIRY TALE: Este es el término inglés usual para un grupo de narrativas orales centradas en pruebas, aventuras y transformaciones mágicas, que se encuentran a lo largo de Europa y en muchas partes de Asia. Son definidas por sus tramas, que siguen estándares y patrones básicos, y su función es ser entretenimiento oral para adultos y niños, convirtiéndose su narración en un arte experto. El término "fairy tale" (cuento de hadas) apareció en el siglo XVIII, seguramente derivado de la traducción francesa de "Contes des Fées" (Simpson, 2000, p. 117).

FANTASMAS: El folclore inglés de todos los periodos está lleno de referencias a fantasmas, y hay una creencia generalizada de que los muertos pueden revelar su presencia a los vivos y que algunas personas son mejores que otras para percibirlos. Historias de primera mano sobre esta materia son abundantes hoy día y probablemente desde siempre. Los folcloristas no han publicado mucho material primario de este tipo, debido al respeto a la privacidad de los informantes y porque lo ven como una tradición "personal" y no "comunitaria". Aún así, archivos periodísticos y libros del fenómeno psíquico cuentan con numerosos ejemplos (Simpson, 2000, p. 142).

HIGH STREET: Según el diccionario de Cambridge, High Street es la calle con los negocios y tiendas más importantes de la ciudad.

CEILIDH: Según el diccionario de Cambridge, un ceilidh es un evento donde se baila en círculos acompañados de música tradicional, especialmente popular en Irlanda y Escocia.

BARDO: La palabra bardo es la correspondiente para poeta, normalmente asociada con la cultura celta y la tradición oral (Oxford languages).

SOBRENATURAL: Según la RAE, lo sobrenatural es aquello que excede los términos de la naturaleza.

BAILARINES DE MORRIS: La forma de danza ceremonial más conocida en Inglaterra, aunque el nombre incluye una variedad de tipos y estilos. Las características comunes son que los

bailarines eran casi invariablemente hombres, vestían un traje especial y bailaban para exhibirse en ocasiones particulares. El baile morris es también una de las pocas costumbres calendáricas que popularmente se consideran arquetípicamente inglesas y también es una de las pocas con una historia demostrable que se remonta al período moderno temprano. Hay una serie de breves referencias en fuentes del siglo XV, la primera conocida es de 1458, y en 1494 al menos bailarines morris actuaban en la corte del rey (Simpson, 2000, p. 245).

REINA DE MAYO: Si bien no se inventó completamente desde cero, la Reina de Mayo moderna es un ejemplo del estilo victoriano Merrie England de tradición reinventada que transformó completamente la costumbre manteniendo solo un vínculo tenue con la práctica anterior. Muchas costumbres anteriores tenían un hombre y una mujer que, con su séquito de oficiales, eran elegidos para presidir las celebraciones y eran tratados con cierto grado de respeto, aunque a menudo de manera jocosa. El título más común para esta pareja era "Señor y Señora". El patrón habitual es una procesión, una ceremonia de coronación y algún tipo de desfile, como parte constitutiva de los deportes, exhibiciones y puestos de una fiesta local (Simpson, 2000, p. 230).

FAIRYLAND: Las creencias sobre las hadas implican que su mundo está al lado del humano, a menudo bajo tierra; es un lugar de belleza y lujo que los humanos normalmente no pueden alcanzar, o incluso ver. Algunos, sin embargo, pueden entrar por accidente, por ejemplo, pisando un anillo de hada; otros pueden ser invitados o abducidos. La temática es relativamente rara en Inglaterra pero muy común en Escocia y Gales, principalmente encontrada en áreas de influencia celta (Simpson, 2000, p. 116).

JUICIOS POR BRUJERÍA: Escocia fue uno de los países con más ejecuciones durante el período de la caza de brujas en Europa, llegando a llevar a cabo entre "50.000 y 60.000 ejecuciones legales" (Henderson, 2009, p. 4).

CHANGELING: El intercambio de un niño humano con un niño de hada, que a menudo crecería con algún tipo de problema de salud (Zia et al., 2021, p. 2).

HADAS DE COTTINGLEY: Cinco fotos que fueron tomadas en 1917 y 1920 por dos chicas adolescentes en Yorkshire (Inglaterra), en las que se las veía rodeadas de hadas bailando cerca de un monte. Fueron convincentes tanto para Edward Gardner (teosofista) como para

Arthur Conan Doyle. 60 años después, las chicas admitieron que eran falsas y que las crearon para engañar a sus familiares (Simpson, 2000, p. 80).

RELIGIÓN DE LA DIOSA (GODDESS RELIGION): Es un movimiento religioso neopagano que incluye creencias y prácticas espirituales surgidas en el mundo occidental durante la década de 1970. El movimiento creció como reacción tanto contra las religiones tradicionales que tienen exclusivamente dioses a los que se hace referencia utilizando artículos y pronombres gramaticales masculinos. Sus creencias giran en torno al culto a la Diosa y la veneración por lo Divino Femenino y se focalizan en las mujeres (Nicolae, 2023, pp. 13-142).

GLASTONBURY: En tiempos modernos, la reputación de Glastonbury ha crecido enormemente. Católicos romanos y anglicanos tienen servicios y peregrinaciones a la abadía, el manantial cerca de la Tor se asocia con la leyenda del Grial y es usado como spa desde el siglo XVIII y es un centro de peregrinación y curación. El movimiento New Age de misticismo "alternativo" ve Glastonbury como un importante centro espiritual (Simpson, 2000, p. 145).

ÉPOCA ISABELINA: De o relativo al período de historia británica durante el reinado de la Reina Elizabeth I (1558- 1603) (Simpson, 2000).

ÉPOCA VICTORIANA: De o relativo al período de historia británica durante el reinado de la Reina Victoria (1837-1901). Las creencias, ideas, etc., son consideradas del período de reinado de la Reina Victoria, como la creencia en una moral estricta, religiosidad y la importancia de la familia (Simpson, 2000).

QUEER O TEORÍA QUEER: Una teoría crítica que surge a principios de la década de 1990. Según el diccionario de Cambridge, es relativo a la identidad de género o sexualidad que no encaja en las ideas tradicionales de la sociedad.