

La recepción en prensa española de *Heidi*: intermedialidad y transformación

The Reception of *Heidi* in the Spanish Press: Intermediality and Transformation

Patricia Rojo Lemos

Universidad Rey Juan Carlos

patricia.rojo.lemos@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0829-9962>

Recibido: 30/06/2025

Aceptado: 03/09/2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2025.i33.10>

Resumen:

Heidi, icono cultural nacido de la novela publicada entre 1880 y 1881 por la escritora suiza Johanna Spyri, fue traducida por primera vez al español entre 1928 y 1929. El éxito de la obra supuso la publicación de reediciones, nuevas traducciones y adaptaciones audiovisuales y teatrales. Se ha estudiado el proceso de recepción de la obra traducida del alemán al español en prensa española en tres periodos: entre 1928 y 1932, con la primera traducción, entre 1953 y 1975, con la proyección de las adaptaciones cinematográficas, y, a partir de 1975, con la emisión de la serie japonesa de *anime*. Como conclusión, apreciamos tres momentos diferenciados: de la primera recepción en clave de ternura, pasaremos a visiones más adultas que reflejan la complejidad de la sociedad. En este proceso de resignificación, la intermedialidad y la recepción modelan la obra original hasta convertirla en el fenómeno contemporáneo de *Heidi*.

Palabras clave: Heidi, traducción, recepción, prensa, intermedialidad

Abstract:

Heidi, a cultural icon born from the novel published between 1880 and 1881 by the Swiss writer Johanna Spyri, was first translated into Spanish between 1928 and 1929. The success of the work led to the publication of reissues, new translations, and audiovisual and theatrical adaptations. The reception of the work translated from German into Spanish in the Spanish press has been studied in three periods: between 1928 and 1932, with the first translation; between 1953 and 1975, with the release of the film adaptations; and, from 1975 onwards, with the broadcast of the Japanese anime series. In conclusion, we can see three distinct moments: from the first reception in terms of tenderness, we move on to more adult visions that reflect the complexity of society. In this process of resignification, intermediality and reception have shaped the original work into the contemporary phenomenon of *Heidi*.

Keywords: Heidi, translation, reception, press, intermediality



a literatura infantil y juvenil (en lo sucesivo LIJ) ocupa un lugar destacado en la cultura de una sociedad en tanto que forma lectores y los prepara para nuevas lecturas al estimular su imaginación. Por lo que respecta a España, la LIJ ha sufrido una evolución notable en cuanto a temas, motivos o estructuras con la influencia de distintos agentes. Estos cambios en la LIJ reflejan las transformaciones de la sociedad a la vez que plasman los deseos de cada época de moldear a las futuras generaciones.

Nos enfrentamos a un sector no exento de tensiones: el valor literario no siempre puede competir en el mercado editorial. Además de este condicionante, la LIJ está marcada por su lector ideal: los niños¹. Una de las características más notables de este ámbito es la dualidad de públicos: además del lector infantil, cuenta con el adulto que sirve de mediador en su acceso a la lectura. Esta estructura de doble destinatario supone que la LIJ estará determinada por las normas de los adultos (Shavit 1986) en virtud de las cuales los lectores infantiles son también el resultado de la proyección ideológica de los adultos (Nodelman 2008).

Operar con normas del mundo adulto implica un análisis que considere la complejidad de todo lo que rodea a la obra literaria infantil y juvenil. La recepción de una obra literaria aporta capas de significado en el proceso, de modo que lo que en ocasiones se había concebido de acuerdo con unos códigos, adquiere matices con las nuevas lecturas. Asimismo, en numerosas ocasiones, los éxitos editoriales se adaptan a otros medios —principalmente el audiovisual— con la consiguiente transformación del producto. Esto nos obliga a entender la literatura como un espacio de diálogo y reconfiguración constante en el que las obras no circulan de modo aislado. La traducción de obras incide de forma notable en el proceso de recepción y de reconfiguración de significados.

La novela de *Heidi*, publicada entre 1800 y 1881 en alemán por la autora Johanna Spyri, está enmarcada dentro de la LIJ, si bien llegó a ser más conocida en España por su adaptación al medio audiovisual con la serie japonesa de *anime*. Numerosas son las traducciones al español de la obra más representativa de la escritora suiza. La primera de ellas, para la Editorial Juventud corrió a cargo del traductor

Th. Scheppelmann en 1928 (la primera parte) y 1929 (la segunda). Posteriormente, en 1941, el mismo traductor realizó una nueva versión de la primera parte para la misma editorial (*Heidi: una narración para los niños y para los que aman a los niños*). Más de 20 años más tarde, se realizaron tres nuevas traducciones: en 1966 por M.^a Pilar Gavín para la editorial Bruguera; y en 1969 por Tomás Todolí para la editorial Labor, así como la traducción de M.^a Dolores Ábalos para Anaya en los años ochenta. En 2016 se tradujo por última vez para la editorial Nórdica a cargo de Isabel Hernández. Al tratarse de un éxito editorial, existen muchas otras versiones y adaptaciones en castellano. Además, en las otras lenguas cooficiales de España nos encontramos con traducciones al gallego (en el año 2000 por Beatriz Fraga Cameán para Sotelo Blanco Edicións² y en el 2021 por Patricia Buxán Outeiro para Aira Editorial), traducciones al catalán (en el año 2005 para la editorial Estrella Polar a cargo de Xavier Solsona Brillas, entre otras) y al euskera (en el año 2017 para la editorial Susaeta a cargo de Iraitz Urkolo).

Tras la excelente acogida de la novela —hoy considerada un clásico— en muchos países y en distintos idiomas vendrían adaptaciones cinematográficas y teatrales, así como una serie animada. Desde la primera traducción al español en 1928, han convivido las adaptaciones en distintos medios llegando incluso a apoyarse el estreno o edición de algunos productos en el éxito de otro.

Por lo que respecta a la recepción de la obra a través de la traducción al español, podemos distinguir una primera fase en prensa entre 1928 y 1932, periodo durante el que se recoge la publicación de la traducción de la novela; una segunda fase, durante sucesivas décadas en las que la prensa se haría eco de adaptaciones cinematográficas, así como de posteriores ediciones de la novela; y, una última, a partir de la llegada de la serie animada japonesa en 1975. Desde la emisión de la serie de dibujos animados de Takahata, la mayoría de las referencias a *Heidi* se apoyan en esta producción audiovisual, que habría de ser un éxito.

1. Recepción e intermedialidad en la traducción al español de *Heidi*

La novela que hoy conocemos como *Heidi* de la autora suiza Johanna Spyri fue escrita originalmente en lengua alemana y publicada en 1880 bajo el título *Heidis Lehr- und Wanderjahre*³ con el subtítulo «Eine

(1) Se recurrirá al uso del masculino genérico.

(2) Se trata de una edición bilingüe en inglés y gallego con la finalidad de aprender idiomas.

(3) La traducción al español del título sería *Heidi, sus años de formación y andanzas*.

Geschichte für Kinder und auch für Solche welche die Kinder lieb haben⁴». A esta primera novela le seguiría una segunda en 1881 titulada *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*⁵. Ambas se publicaron en la editorial de Friedrich Andreas Perthes en la ciudad alemana de Gotha.

No fue hasta 1885 cuando se unificaron ambos volúmenes. No obstante, se tradujeron las dos novelas del alemán por separado al español para la Editorial Juventud y a cargo de Th. Scheppelmann: la primera, en 1928 y, la segunda, en 1929 tal como se recoge en la prensa de la época. Las sucesivas traducciones serían de la obra unificada. Muchas de ellas, en años posteriores, con adaptaciones y versiones ilustradas.

Conviene destacar dos aspectos primordiales: por un lado, la necesidad de considerar la recepción de la obra como parte de construcción del proceso de lectura y que vendría a completar su significado; y, por otro, la influencia y poder de la intermedialidad⁶ en esta obra al contar con múltiples adaptaciones a distintos medios, pero, sobre todo, al campo audiovisual con la serie de *anime*. De este modo, tanto la recepción en prensa como la adaptación al campo audiovisual van a tejer una red de significados que envolverá la obra de *Heidi* y que dejan atrás teorías estructuralistas que dan prioridad al texto sobre el lector. Ninguna de ellas sería posible sin la traducción al español.

Precisamente, estos dos fenómenos —la primera traducción y la emisión de la serie de *anime* en televisión (con su respectiva recepción en España)—, configuran el horizonte de expectativas (Jauss 1970); es decir, el conjunto de conocimientos y valores del lector en un momento dado. Estos pueden quedar confirmados, eliminados o transformados tras la interacción de la obra con este horizonte.

Si nos centramos en el proceso de lectura considerando una perspectiva no estructuralista y contando con las contribuciones de la teoría de la recepción, hemos de asumir la presencia de espacios en blanco (*Leerstellen*), que completaremos activamente como lectores para generar así la experiencia estética (Iser 1976). De este modo, las contribuciones en medios de comunicación establecerán un marco teórico que influirá en la experiencia estética en virtud del cual la sociedad receptora —España, en este caso— completará los espacios en blanco. Por ejemplo, los conocimientos específicos de un periodista sobre el contexto de creación de una obra, su autor o la cultura

de origen pueden arrojar luz en la construcción de significado, contribuir a completar los espacios vacíos o dejarlos carentes de sentido en la cultura receptora. Tal como señala Fish (1980) el significado de una obra depende de las *comunidades interpretativas* y no existe de forma objetiva en el texto, por lo que la influencia de los prescriptores es determinante.

Las comunidades interpretativas se forman y nutren en un contexto cultural de convergencia de medios en el que la literatura ha dejado de operar como un sistema aislado. La literatura se inscribe en un circuito mediático ampliado (Pennacchia Punzi 2007) en el que el texto forma parte de una red de medios que interactúan entre sí.

Este fenómeno de intermedialidad supone la incorporación a un medio de estructuras narrativas o formales propias de otro medio (literatura, pintura, música, cine). Como resultado, se produce una transformación de los medios en contacto. De este modo, la literatura sufre un proceso de redefinición al interactuar con otros medios en virtud del cual su producción, circulación y recepción se verán alterados con esta interacción. Como veremos en el caso de *Heidi*, este proceso de redefinición de la literatura tendrá implicaciones estéticas y hermenéuticas.

La novela *Heidi* de la suiza Johanna Spyri —uno de los relatos infantiles más emblemáticos del siglo XIX— constituye un ejemplo de intermedialidad transpositiva. Su historia, que relata las peripecias de una niña huérfana a la que llevan a vivir con su abuelo en los Alpes suizos, ha sido objeto de numerosas adaptaciones. Entre ellas destaca la serie de *anime* japonesa *Heidi, Girl of the Alps* (1974), dirigida por Isao Takahata y bajo la dirección artística de Hayao Miyazaki, de la que más adelante se realizaría una película animada. Fuera de la animación y décadas antes de la serie de *anime* japonesa, se realizaron adaptaciones al cine como *Heidi* de Luigi Comencini en 1952 (estrenada en España en 1955) o *Trenzas doradas* de Werner Jacobs en 1965. De acuerdo con la clasificación de los tres tipos de intermedialidad⁷ propuesta por Irina Rajewsky (2002), el caso de la adaptación de *Heidi* sería el de intermedialidad transpositiva al tratarse de una obra adaptada de un medio a otro (las películas y la serie de *anime* están basadas en una novela).

Concebimos la intermedialidad más allá de la simple transferencia de contenidos; se trata más

(4) En español el subtítulo se tradujo como «Una narración para los niños y para los que aman a los niños».

(5) La traducción literal al español del título es *Heidi puede necesitar lo que aprendió*.

(6) Referido a las interrelaciones entre diferentes medios de expresión. La intermedialidad genera nuevas formas de creación al combinar y transformar los medios implicados.

(7) Además de esta primera categoría, la autora propone otras dos: intermedialidad medial, cuando un medio es representado o tematizado dentro de otro (por ejemplo, una novela que describe un cuadro o la escena de una película); intermedialidad sintética, donde varios medios convergen en una única obra (por ejemplo, en instalaciones artísticas o en representaciones multimedia).

bien de un sofisticado proceso de reconfiguración semiótica en el que se entabla una relación dialéctica entre los medios que confluyen. Así, las películas de Comencini o de Jacobs y la serie de *anime Heidi* de 1974 transponen o trasladan elementos narrativos de la novela al plano audiovisual. Este proceso entraña una reconfiguración estética y cultural en tanto que la novela suiza de 1880 se transforma y adapta a las convenciones cinematográficas occidentales y del *anime* japonés. Naturalmente, parte de esta reconfiguración estética pasa por compensar la narración verbal de la novela con las imágenes y la música de la versión audiovisual buscando producir un efecto análogo en el espectador y preservar así la dimensión poética. Las películas de Comencini y de Jacobs recurren a los paisajes o a la caracterización e interpretación de los actores. La adaptación japonesa introduce algunos elementos propios de ese medio, como son la música en momentos emotivos o la división del contenido narrativo en episodios. Ninguno de estos elementos forma parte de la novela original de 1880; sin embargo, *Heidi* actualmente funciona como un fenómeno independiente del texto de Johanna Spyri y contribuye a apuntalar su consolidación como icono cultural⁸.

Lo que hoy concebimos como *Heidi* es el resultado de un diálogo entre distintos medios y agentes (entre los que se incluyen los prescriptores de la prensa) que han transformado y renovado la obra literaria. Nuevas capas de sentido se han ido añadiendo en este proceso en el que no solo se traslada el contenido narrativo, sino que se introducen nuevos recursos expresivos que resignifican la obra original. Ante este cuestionamiento de la concepción más tradicional de interpretación del texto literario, el lector se enfrenta al desafío de convertirse en un hermeneuta de signos intersemióticos con nuevos códigos que llegan a distintos públicos de diferentes generaciones con nuevas lecturas culturales. Estudiar la recepción en prensa a través de la traducción nos permite desentrañar el armazón de significado. Para ello, se tendrán en cuenta tres periodos temporales muy diferenciados relacionados con tres hitos: el primero, entre 1928 y 1932 con la traducción por primera vez de la novela *Heidi* al español; el segundo, entre 1953 y 1975, momento en el que conviven distintas adaptaciones cinematográficas que se emitirían en España, además de algunas traducciones nuevas; y, el tercero, desde la llegada a España de la serie de *anime* de Takahata en 1975 y en los años posteriores.

(8) En el año 2023, la UNESCO decidió incluir los archivos de Johanna Spyri —documentos del archivo Johanna Spyri y del archivo Heidi, ambos en Suiza— en el Registro Memoria del Mundo.

2. La recepción en prensa española

Desde la primera traducción de la obra literaria de Heidi en 1928 hasta la emisión de la serie japonesa de anime de Takahata en mayo de 1975, se distinguen tres periodos de recepción en la prensa española de cuyo análisis damos cuenta a continuación.

La recepción de una obra literaria aporta capas de significado en el proceso, de modo que lo que en ocasiones se había concebido de acuerdo con unos códigos, adquiere matices con las nuevas lecturas.

2.1. Recepción de la novela traducida: los primeros años (1928-1932)

Casi cinco décadas después de que se publicara *Heidi* de Johanna Spyri en alemán en 1880, aparece en 1927 la primera traducción al español a cargo de Th. Scheppelmann⁹ tal como queda recogido en la prensa española. En esta primera etapa de recepción entre los años 1928 y 1932 no son muchas las publicaciones que refieren la traducción de *Heidi*. No obstante, se aprecia una acogida positiva en términos generales, especialmente cuando la novela traducida venía de ser un éxito en otros países.

Entre las publicaciones que se hacen eco de esta primera obra traducida al español, nos encontramos con *La Gaceta literaria*¹⁰ promotora del movimiento vanguardista español y la generación del 27; *La voz*, un diario independiente vespertino autodeclarado como liberal publicado entre 1929 y 1939, que, junto con *El Sol*¹¹, pertenecían al empresario fundador de la editorial Calpe, que más tarde absorbería a Espasa. De la mano de la editorial barcelonesa Juventud —que publicaría la primera traducción de *Heidi* en lengua

(9) El nombre del autor, tal como figura en los manuales consultados y en prensa, es Th. Scheppelmann.

(10) Fundada en Madrid en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, dejó de publicarse en 1932. Se considera un referente en el panorama cultural español de la época.

(11) Ambos diarios (uno vespertino, otro, matutino) apoyarían la dictadura de Primo de Rivera. A punto de proclamarse la II República pasaría a ser un diario monárquico alineado con el republicanismo moderado. En 1939, con el fin de la Guerra Civil, sus talleres fueron tomados por la Falange para editar su periódico *Arriba*.

española— contamos con la publicación *Almanaque rosa*, una revista literaria de periodicidad quincenal. Perteneciente al grupo Godó, *La Vanguardia*, fundado en 1881 y uno de los diarios de referencia incautado durante la Guerra Civil, también habría de recoger la publicación de *Heidi*. Al otro lado del espectro político, figura *La nación*, diario vespertino publicado entre 1925 y 1936, y auspiciado por la dictadura de Primo de Rivera que más adelante seguiría apoyando los movimientos de derechas.

Como características comunes de las publicaciones consultadas, apreciamos cierta homeogeneidad en cuanto a la concepción de *Heidi* como obra infantil recomendable para niños y adultos con temas como la familia en clave de ternura: «es el poema de la nietecita y del abuelo [...] Heidi conmueve y emociona porque es de esos libros que llegan al alma» (*La Gaceta literaria* 1928: 7). Resulta llamativa la alusión a la abuelita (en femenino) en la segunda parte de la obra de *Heidi*, precisamente cuando no es uno de los personajes emblemáticos: «con ella, naturalmente, reaparecen la abuelita y otros personajes infantiles» (*El Sol* 1930: 2) o «reapareciendo en algunas de ellas los famosos personajes igualmente conocidos: Pedro, Clarita y la noble y buena abuelita» (*La Nación* 1930: 11). Quizá podría tratarse de una alusión a otro de los personajes o, que los redactores de las entradas en prensa hayan tomado la información de otro diario y no hayan leído la novela.

La naturaleza es otro de los aspectos en común de la mayoría de las publicaciones, de las que se desprende cierta idealización en las descripciones de elementos bucólicos. Así, para *La Gaceta literaria* se trata de «un cántico a la vida sencilla» (1928: 7) y para Salazar y Chapela de *El Sol* «procura ser —y lo consigue— una novela sencilla, apacible, abierta en su primera parte al gran libro de la naturaleza» (1928: 2). La naturaleza queda descrita como algo sencillo que transmite tranquilidad en contraste con la ciudad. En *Almanaque rosa* (1932) recurren a los diminutivos para transmitir la inocencia y la pureza de la naturaleza frente a lo urbano:

En su casita de los Alpes, donde vive con su abuelito, correteando por entre las bellas campanillas y rosas silvestres, rodeada de sus cabritas favoritas, de la fragancia del aire embalsamado, guardada por las altas cumbres nevadas hasta que llegó el momento de la separación. (144)

Este contraste entre lo puro y bueno de lo natural frente a la ciudad no es la única dualidad presente entre las publicaciones en prensa. La literatura infantil y juvenil presenta esta característica en la que se han de satisfacer las necesidades de los responsables de los menores (padres, madres, tutores, profesores, etc.) y las de los lectores infantiles. A este respecto, en *La Voz* llegan a fusionar los intereses de ambos grupos etarios en uno, de tal modo que unos no se entienden sin los otros:

Es ésta una bella manera de indicar que el libro interesa por igual a grandes y a pequeños. Porque, vamos a ver: ¿quién se atreverá a confesar que no ama a los niños? ¿Es que puede haber alguien que no ame a los niños? Amarlos es interesarse por sus cosas. He aquí por qué no puede darse a leer tonterías a los niños: porque no interesaría a los mayores. (1928: 4)

Por su parte, Salazar y Chapela apela directamente a la responsabilidad y autoridad de los padres: «Hay que mirar al niño, sí, señores. Pero queriéndolo y respetándolo a la vez. Respetando sus horas de asueto, de juego y libertad. Poniendo en sus manos en aquellas horas un libro sin trascendencia pedagógica ninguna» (1928: 2). Para este autor, resulta beneficioso que la novela de *Heidi* no parezca revestir de trascendencia alguna ni tenga intención de adoctrinar: «Todo, menos los libros que ni “enseñan”, ni “deleitan”, que son precisamente los que pretenden “enseñar deleitando”» (1928: 2). Salazar y Chapela considera la relevancia del niño como lector, a quien separa de los adultos:

La labor de este sector de la Biblioteca mencionada se dirige particularmente al niño. No sólo al niño. También a los adultos que gusten de las obras —artísticas— en las cuales se aprovechan los sencillos recursos que hacen interesante a la niñez una narración—un cuento, una novela—. (1928: 2)

Aunque se mencione un componente artístico en la novela, Salazar y Chapela destaca el mérito de la obra al saber llegar al público infantil. Precisamente serán los lectores infantiles quienes decidirán, con independencia de la intención de sus cuidadores y responsables, si la obra tendrá éxito:

La literatura dedicada a la niñez, tan simple, lisa e ingenua a primera vista, es la literatura más difícil del mundo. El niño es un lector exigentísimo, acaso

porque el niño es un lector esencialmente sincero. El menor descuido por parte del literato torna inútil su obra para los fines a que se destina. De modo que la obra literaria dedicada a la niñez no ha de perder de vista nunca, en su construcción, a sus lectores, exigentes por sinceros, los niños, que no han de perdonar en la obra a ellos destinada la inclusión de cosas ajenas al interés pueril. (Salazar y Chapela 1928: 2)

El entretenimiento del lector infantil es una constante en la mayoría de las publicaciones, que tratan de aunar diversión y educación: «un muy indicado pasatiempo y libro de enseñanza conjuntamente, en el que el elemento infantil ha de tener otro amado y fiel amigo con quien solazarse, entretenerse y aprender» (*Almanaque rosa* 1932: 227). Los libros ya se consolidan como amigos para los niños, quienes encuentran en la literatura infantil un aliado frente al aburrimiento, una fuente de conocimiento y un compañero en la formación de su persona: «Nada mejor que sus libros, los libros de la notabilísima escritora, para formar las inteligencias infantiles» (*La Voz* 1928: 4). La connivencia de los adultos resulta de vital importancia, ya que, al ofrecer *Heidi* como lectura a los más pequeños, habrán de sentir la satisfacción del deber cumplido: «El padre y el maestro se honrarán a sí mismos ofreciendo a sus hijos y a sus discípulos los libros de Juana Spyri, cuya lectura puede producir una generación de hombres buenos e inteligentes» (*La Voz* 1928: 4).

Se percibe cierta intención de presentar la novela de *Heidi* como algo ligero que, si bien reúne las características necesarias para educar a los niños, no resulta pedante ni pretencioso, sino más bien alegre, divertido e, incluso, fantástico. Así, ya en 1930 ante la traducción de la segunda parte de la novela, se alude a *Heidi* como la «ingenua y simpática niña de los Alpes a quien ocurren las más extrañas y extravagantes aventuras» (*La Nación* 1930: 11). *Heidi* sería en 1930 una diversión no solo tolerable para los adultos, sino recomendable para los niños, para quienes habría aventuras, entretenimiento, ingenuidad y ternura:

el relato, cuajado de peripecias interesantes y peregrinas, de su vida de niña aventurera. Con ella, naturalmente, reaparecen la abuelita y los otros personajes infantiles que asisten maravillados a las extrañas y extravagantes incidencias que pueblan la vida de Heidi y la llenan de ese inefable encanto que

constituye el más delicioso manjar para las tiernas imaginaciones que han de conocerlas y admirarlas en lo más íntimo de su naciente conciencia. (*El Sol* 1930: 2)

Tal como señalan en *El Sol*, se espera la reaparición de los personajes que acompañan a Heidi. La acogida de *Heidi* en España —al igual que en otros países europeos— fue un éxito. Quizá la estrategia editorial de publicar en dos volúmenes (tal como sucedió con la novela original) se debió a la prudencia de los editores al desconocer cómo sería la reacción del público lector. En el diario *La Vanguardia* califican a Johanna Spyri como «una escritora de positivo mérito [...] Su literatura que, por amor, ha consagrado a los niños, la coloca en primera línea del ejército de los grandes escritores» (1928: 25). Con la llegada del segundo volumen, se refieren ya al prestigio de la autora: «Otra vez *Heidi*, debida también a la pluma de la eximia escritora de novelas para la infancia, Juana Spyri. [...] “Heidi” logró justamente una franca y cordial acogida» (*Almanaque rosa* 1932: 227). Que el nombre de la escritora sea garantía que avale la publicación de una obra nos indica que la recepción de la primera traducción de la primera parte de *Heidi* al español en 1928 fue positiva. De acuerdo con *La Nación* «Con el mismo éxito que cupo a la famosa novela infantil “Heidi” ha sido acogida la que pudiéramos llamar segunda parte de aquella» (1930: 11).

La traducción de *Heidi* al español supuso también la oportunidad de incluir en prensa el nombre del traductor. Resulta llamativo que se mencione al traductor en más de una publicación, especialmente cuando lo habitual es no hacerlo. Así, en el diario *La Voz* se alude al traductor en el propio título «Heidi, por Juana Spyri, Traducción de Th. Scheppelmann» (1928: 4), seguido del número de ejemplares vendidos en Alemania (más de trescientos mil). Por su parte, Salazar y Chapela especifica que la novela de Juana Spyri es una traducción «del alemán por Th. Scheppelmann¹²» (1928: 2) acompañado de información de otras publicaciones para el público infantil como *Peter Pan*. En el diario *La Vanguardia* se detalla que la primera traducción del alemán se ha realizado «muy pulcramente» (1928: 25).

Que dispongamos de información como el nombre de la autora, la editorial, el traductor y la lengua de la que se ha traducido en las entradas en prensa supone una ventaja. No obstante, hemos de considerar también

(12) Sobre el traductor Th. Scheppelmann encontramos otras obras traducidas en su mayoría para la Editorial Juventud del inglés al español. Entre ellas *El santo* (1934), *Mi cuna, el mar* (1934), *Río Perdido* (1936) o *Ha muerto una mujer* (1936).

lo que se ha omitido por parte de los prescriptores (sin entrar a valorar la traducción). *Heidi* llega al público español de la mano de comentarios en prensa que destacan su ingenuidad, lo bucólico de los paisajes, la ternura de la niña o la sencillez de su historia, pero no se comenta el trasfondo social, ni las difíciles circunstancias de una niña huérfana. Puede que al enfrentarnos a un público ambivalente o dual, se haya optado por esta estrategia, además de poder reflejar el espíritu de una época:

Son muchos ejemplos de obras clásicas que en su camino desde la cultura origen hasta el receptor de la cultura meta han sufrido tantas adaptaciones que los dos productos apenas tienen en común el argumento y los personajes. Este es el caso, por ejemplo, de un clásico de la LIJ en lengua alemana como *Heidi*, de Johanna Spyri, no pensado estrictamente para un público infantil. En sus múltiples versiones españolas (unas 60 aproximadamente y todas encasilladas dentro de la LIJ) no siempre es fácil descubrir el trasfondo ideológico de la autora suiza y su denuncia del sistema capitalista: empobrecimiento del ambiente rural e imagen de la ciudad como civilización enfermiza. La mayoría de las adaptaciones son simplificadas historias de aventuras alpinas. (Ruzicka 2011: 69)

Desconocemos en qué medida la traducción al español de *Heidi* por parte de Th. Scheppelmann, que parece ser una traducción directa, es responsable de esta omisión. Sin embargo, la lectura que hacen los prescriptores de la novela en prensa condiciona las lecturas posteriores de los lectores finales de la novela, quienes no tenían por qué conocer las circunstancias socioeconómicas de Suiza en el siglo XIX.

Por lo que hemos observado de la recepción en prensa, la traducción al español de *Heidi* en dos volúmenes tuvo una excelente acogida que sentaría las bases para la recepción de futuras traducciones y adaptaciones en el mercado hispano. *Heidi*, esa niña ingenua, aventurera, cándida y tierna con su abuelo, se recibió como una novela idónea para el público infantil y gracias a la cual los adultos podrían introducir a los más pequeños en el mundo de la lectura con la tranquilidad de saber que recibirían unos valores acordes a lo deseado por ellos. La omisión de ciertos datos podría deberse a cuestiones de estrategia editorial, si bien parece que la imagen que se tiene de la infancia a principios del siglo XX contribuye a difundir

una versión edulcorada y tolerable de la novela de Johanna Spyri.

2.2. La recepción entre 1953 y 1975: la llegada de varias películas

Entre 1932 y 1936 nos encontramos con algunas entradas en prensa sobre *Heidi* en las que tan solo se anuncia la novela junto con el precio. Desde 1936 hasta 1953 apenas hay alguna mención en prensa a la novela. No obstante, este segundo periodo de recepción durante el franquismo entre 1953 y 1975 vendrá marcado por los estrenos en España de varias películas a cargo de diferentes directores internacionales, así como la aparición de nuevas ediciones y publicaciones de la traducción de la novela.

Son numerosas las entradas en prensa en las que se anuncia el estreno de alguna de las películas con sus respectivos países en las salas. Son menos aquellos diarios que recogen críticas algo más elaboradas. En este último grupo, encontramos publicaciones como *La Vanguardia*, que, devuelto a sus propietarios tras la incautación de la Guerra Civil, fue renombrado como *La Vanguardia Española*. Continúa la lista el conservador *Diario Ya*, fundado en 1935, así como *Amanecer*. *Diario aragonés del movimiento*, que pasaría de diario sindicalista a integrarse en la prensa del movimiento bajo la tutela de FET-JONS. También de la prensa del Movimiento, contamos con el diario *La voz de Almería* y con la revista *Primer plano*. *Revista española de cinematografía*¹³, plataforma de la intelectualidad falangista.

Antes de su estreno en cine, en 1953 el diario *La Vanguardia Española* recoge la proyección de la película *Heidi* del director Luigi Comencini en el I Festival Cinematográfico de la Merced en Barcelona con sesiones dedicadas a Suiza, Italia, Alemania y Austria. Esta película es una «deliciosa cinta basada en el famoso cuento de Juana Spyri, cuya gracia, ternura y suave patetismo ha hallado [...] expresión cinematográfica» (1953: 22). Aunque se aluda a la autora, a la novela y se comente que la prensa había recibido la novela de *Heidi* con un tono edulcorado e infantilizante, resulta significativo que denominen la obra como *cuento*. Es decir, *Heidi* se habría consagrado como un cuento infantil del que después se harían adaptaciones.

En 1955 son varios los diarios que publican la llegada a los cines de la película de Luigi Comencini

(13) Este semanario nace en 1940 inspirado en la revista italiana *Cinema* de Vittorio Mussolini, hijo de Benito Mussolini. Se trata de una revista del Régimen.

para la productora Praesens Films¹⁴: «Gustará a los públicos de todas las edades, que quedarán cautivados por su sencillez y su encanto, por su emocionante argumento y por su maravillosa fotografía, que recoge los más bellos paisajes de las montañas suizas.» (Ya 1955: 14). Es decir, la película se promociona ya para todos los públicos con el reclamo de una excelente factura. El paisaje, caracterizado por la belleza, pasa a ser un elemento más del medio audiovisual mediante el cual se trasponen aspectos del lenguaje literario. En otros diarios de la época las críticas a la película son similares con un texto prácticamente igual al anteriormente reseñado.

En ese mismo año, 1955, en la revista española de cinematografía *Primer Plano* se refieren a la novela de *Heidi* como folletín y a su autora como un sucedáneo de otra gran escritora: «Joanna (sic) Spyri, que fue, a principios del siglo, una versión suizogermana de la condesa de Segur» (1955: 19). En este mismo diario se califica a Johanna Spyri como una escritora no tan talentosa puesto que «le faltaba el genio y que escribía para la sensibilidad llorona de su época» (1955: 19). Hasta la fecha, se trata de la primera crítica en la que se cuestiona la talla literaria de la autora y el valor de *Heidi*.

En esta ocasión, si veíamos que la recepción de la primera traducción de la novela por parte de la prensa había tenido una lectura en clave de ternura, nos encontramos con una visión algo más cruda del drama que hay de fondo: «En el relato hay ingenuidad: una historia infantil: la pequeña Heidi, a la que se arrebató a su montaña y a su abuelo, a los rústicos paisajes en que se cría para trasladarla como compañera de una paralítica en Fráncfort.» (1955: 19). Por primera vez, a diferencia del primer periodo de recepción, se menciona la condición física de uno de los personajes del relato y la dureza de las vivencias de la protagonista. Para el semanario, los personajes quedan reducidos a meros tópicos muy estereotipados, a excepción del mal carácter del abuelo de *Heidi* y de la belleza de los paisajes alpinos suizos, quienes sí tienen la suficiente entidad:

El odio del viejo montañés a los vecinos de la aldea, cuyos orígenes aquí se nos cuentan en dos palabras [...], el fondo poético de las bellas leyendas de la montaña, que se reducen a la escena del eco. El viejo con su odio y la montaña con su poesía eran los verdaderos personajes del film [...] Pero se ha elegido, con sensiblera simplicidad, la otra historia

de la institutriz más o menos *rebequiana*, de la niña ingenua, del criado comprensivo y del padre que lo resuelve todo al final. Es la hora de sacar los pañuelos. (1955: 19)

Por lo que se le traslada al lector, se ha escogido con desatino por parte del director de cine centrar la historia en los personajes erróneos, personajes que habría dibujado Spyri. La crítica de *Primer Plano* es un caso aislado en la tónica general de alabanzas a la cinta del director italiano. En los sucesivos años, nos encontramos con muchas entradas en prensa con información sobre la promoción de la misma película de Luigi Comencini y de su proyección en cines, así como la publicación de la novela (con nuevas ediciones) aprovechando el éxito cinematográfico para promocionar la novela.

Otro de los diarios de la prensa del Movimiento, *Amanecer*, nos ofrece una crítica para todos los públicos: «Siguiendo esa línea sentimental, sencilla y amable presenta esta película una lineal historia desarrollada gran parte de sus escenas en las nevadas y escarpadas montañas de los Alpes suizos.» (1955: 5). La belleza del paisaje y el componente sencillo y apacible de la naturaleza parecen ser el centro de la mirada de los críticos. Se trata de una cinta de visionado amable con el que evadirse de las preocupaciones:

La parte más importante de este film tiene una simpática esencia de humanidad, que embarga su ambiente en una dulce sensación poética, que parece tintarse de una guirnalda exaltadora de la naturaleza y de la juventud, [...] Las escenas en que la pequeña Heide (sic) corretea por las montañas acompañada del ingenuo pastorcillo buscando el nacimiento del riachuelo, tienen un sabor bucólico bellísimo, que disipa de las imaginaciones atormentadas las graves preocupaciones. (1955: 5)

Aunque en *Amanecer* encuentran espacio para comentar el tono sentimental de la película, parece que, de nuevo, la sencillez y la ternura salvan el film: «El guion [...] cayendo en la degeneración rosácea más la realización, a pesar de su ritmo retardado, encuentra el camino de la sencillez para poner ternura y poesía.» (1955: 5)

Doce años más tarde, en 1967, llegaría una nueva versión cinematográfica a las pantallas españolas de la mano del director Werner Jacobs, *Trenzas Doradas*. En líneas generales, se destaca la belleza de

(14) Cinta suiza estrenada en 1952 y dirigida por el italiano Luigi Comencini, con guion de Lazar Wechsler y protagonizada por Elsbeth Sigmund, Heinrich Gretler y Thomas Klameth.

los paisajes suizos en color y la ternura: «un film de acariciadoras tonalidades sentimentales, delicadeza y ternura [...] Sus elementos principales son la belleza de la naturaleza: los Alpes suizos y la trama en sí» (*La Voz de Almería* 1967: 3). Ese mismo año se estrena una nueva película dirigida por Delbert Mann y con factura estadounidense. Durante un tiempo, conviven ambas adaptaciones, si bien encontramos más referencias a la cinta de Werner Jacobs.

Durante este periodo, predominan las críticas amables por parte de los medios afines al Régimen en las que se destacan la belleza de los paisajes alpinos suizos, lo apacible de la naturaleza y la sencillez y ternura del argumento de *Heidi*. No se recurre a explicar la trama por lo que entendemos que su recuerdo perdura en ese periodo. La lectura de la historia de *Heidi*, aunque sigue haciendo alusión a la ternura y a su candidez, es algo más adulta al incluir comentarios sobre el carácter de los personajes, introducir conflictos y criticar el exceso de sentimentalismo. Por tanto, podemos concluir que en la recepción de las películas, se añade una capa de significado en la que la naturaleza —esta vez con el foco puesto en su belleza— cobra protagonismo mediante el visionado y la visión de la historia adquiere tintes más adultos al ganar en complejidad.

2.3. Recepción de sucesivas traducciones desde la serie de anime

En este tercer periodo de recepción, a partir de 1975 y los años siguientes, llega la serie de anime *Heidi* a las pequeñas pantallas de los hogares españoles. *Heidi* de Takahata se estrena en mayo de 1975 aún durante el franquismo y supone una reactivación para la historia de *Heidi* en clave infantil, que quedaría consagrada como fenómeno cultural con la serie japonesa. A los ya reseñados diarios como *Amanecer* o *Ya*, durante este periodo habrán de sumarse *ABC* y *Blanco y Negro* de tirada nacional, *Lanza*. *Diario de la Mancha* de las FET-JONS, *La Provincia* y el *Diario de Lérida*, estos tres últimos de ámbito más regional.

En la prensa se anuncia la llegada de la serie infantil japonesa para la televisión. Tras el estreno de la última película, habían transcurrido ya casi diez años. En la mayoría de las publicaciones consultadas se hace referencia a la trama en clave halagüeña y cobran protagonismo los distintos personajes, especialmente los animales: «Heidi es una niña huérfana de cinco años, despierta, alegre y feliz con todo lo que le rodea. [...] Heidi tiene sus amigos: un pájaro pinzón, un

cisne, un pequeño oso y un perro San Bernardo que ella adora» (*ABC* 1975: 102). Además del argumento en detalle (se habla de todos los personajes y de la trama), el diario *Amanecer* incluye información sobre la autora: su fecha de nacimiento, su infancia, sus estudios:

Mostró un gran talento literario desde temprana edad, pero no escribió su primera historia hasta los cuarenta y dos años, comenzando su carrera literaria a los cincuenta años, por lo que sus escritos fueron guardados solo en forma de notas o como recuerdo de su inextinguible ardor creador. (1975: 6)

Resulta frecuente encontrar información biográfica de la autora y referencias al argumento de *Heidi*, que vuelve a ser un producto para niños en tono amable: «con una trama fácil de entender y un fondo literario que responde a las preguntas de los niños y da ímpetu a sus sueños e imaginación, [...] pone de relieve lo bello de la vida y los sentimientos nobles» (*Lanza* 1975: 5). Durante todo ese año del estreno, 1975, se suceden las entradas en prensa para promocionar la serie, recordar el argumento de la historia, destacar las bondades de su visionado para el público infantil y recalcar que se trata de un éxito literario. Resulta llamativo el énfasis que hace la prensa por difundir datos sobre la autora, Johanna Spyri, quien, hasta la fecha, tan solo era una escritora suiza. Con la promoción de la serie conocemos la infancia de la autora, sus estudios, sus circunstancias vitales... Quizá esta profusión de información se deba de nuevo a la ambivalencia de públicos, con el del grupo de los adultos al frente del televisor, quienes tratarían de compensar la ausencia de la lectura con un producto audiovisual de valor literario.

Desde *La Provincia* se hace una lectura con valores cristianos de *Heidi*, una niña con la capacidad de ver el mundo por primera vez y deleitarse con su belleza. Esta historia tiene un claro mensaje que invita a la reflexión «El paso de las montañas Hirzel a la complejidad de la gran urbe [...] simboliza la cada vez mayor incardinación en una sociedad de consumo, plena de egoísmos, falsedades, materialismos, mitos tabúes, soledad...» (Cruz Domínguez 1975: 7). La protagonista, Heidi, sería portadora de un mensaje de amor y felicidad en tiempos de consumismo y falta de valores:

La imaginación infantil de Heidi contrasta con la de

los niños de las ciudades, que busca el campo, aire [...] La Naturaleza en su versión amplia, sin polvo, sin contaminación [...], sin cerebros electrónicos, sin políticas. En toda su pureza y simplicidad de medios, como el mensaje permanente del pesebre donde reposa el Niño-Dios de Belén. (Cruz Domínguez 1975: 7)

La recepción de la serie durante 1975 celebra la llegada de *Heidi* y se caracteriza por una lectura positiva de la historia. El año siguiente, 1976, la prensa se llena de reportajes sobre *Heidi*, anuncios de muñecas, recortables, cromos, discos, cuentos. Tal es la fiebre por *Heidi* que, ese mismo año, la empresa titular de los derechos de emisión de la serie, RCA, celebra un concurso para encontrar una niña de carne y hueso que sea la imagen de la protagonista de la novela suiza. La ganadora es la española Rosa María Jaén Maza, de gran parecido físico a la niña de la versión de los dibujos animados de la serie japonesa. El fenómeno *Heidi* es imparable. En 1976 conviven la versión teatral¹⁵ de Luisa Simón —estrenada ese mismo año— la serie de *anime* de Takahata, la película de dibujos animados de la misma productora, las películas reestrenadas y las sucesivas ediciones de la novela traducida al español.

Ante un público deseoso de hacerse con más productos de *Heidi* y unas familias responsables de inculcar valores literarios, la Editorial Juventud vuelve a editar la novela: «a la niña Heidi la conocen la mayoría de los niños españoles porque la ven en la televisión. Pero Heidi existía ya antes de que la pequeña pantalla nos la presentara todos los sábados» (Ya 1976: 33). Esta vez sí se incluyen datos de la autora acompañando la edición de la novela. Especialmente significativo resulta que editen y publiquen de nuevo tan solo la segunda parte de la obra de Spyri y que no se haga una edición con ambas partes. Esto puede deberse a la intención de dirigirse a lectores que deseen conocer la continuación de la historia de la niña de los Alpes y adelantarse así a la emisión de la serie.

Durante 1976 en pleno furor de *Heidi*, son frecuentes las publicaciones con reportajes en profundidad en las que se analiza el fenómeno, su relevancia, las implicaciones para el público infantil o el propio perfil psicológico de la autora:

se dedicó de lleno a la literatura infantil para olvidar una serie de desgracias familiares. [...] Dados los motivos que le llevaron a hacerlos, es lógico que

sus obras sean ternuristas, románticas y llenas de referencias a mundos soñados, idílico, con muy pocos puntos de contacto con el real. (ABC 1976: 37)

Por lo que apreciamos, se mantiene una mirada más adulta y elaborada sobre el contenido de la obra, calificada como excesivamente sentimental, con la salvedad de que se trata de justificar esta característica recurriendo a la supuesta historia personal de la autora. Quizá no sean ya de gusto del público de los albores de la democracia española emociones tan blancas y sencillas. Para el público adulto se proyectaría de nuevo *Trenzas doradas* de Werner Jacobs aprovechando el éxito de la serie de *anime*, a la que seguiría otra película animada de la misma productora.

La dualidad de públicos se mantiene durante este periodo, si bien el mercado parece tener suficientes productos para satisfacer a niños y a adultos. A este respecto, la revista *Blanco y Negro* publicaría un extenso reportaje de seis páginas con ilustraciones, fotografías y dibujos de niños españoles con su perspectiva sobre *Heidi*. El informe contiene datos sobre su publicación, sobre su autora, los productos que hay disponibles, el número de ejemplares vendidos, los discos con la banda sonora, las compañías que explotan los derechos y opiniones de expertos, así como una comparación con otro personaje infantil de gran éxito, Pippi: «Heidi personifica al niño víctima de los actos de los mayores; Pippi es la niña que prescinde del mundo de los mayores» (1976: 46). Las interpretaciones de *Heidi* son cada vez más complejas. Además del concienzudo análisis sociológico por parte de expertos, destaca la alusión a la intermedialidad como responsable de la consagración del fenómeno: «Heidi no es una obra de creación nueva, sino un nuevo mito creado por la increíble fuerza de la televisión sobre un personaje ya existente. [...] El mito no lo ha creado el personaje, sino el medio» (1976: 45).

Durante este año son cada vez más frecuentes las publicaciones críticas con el fenómeno de *Heidi*. Así para el *Diario de Lérida* se publicaría un reportaje bajo el título «¿Qué poso deja Heidi en los niños?» en el que se desmenuzan los pormenores del impacto de la sobreexposición a Heidi, considerada excesiva. Si bien se entiende como un triunfo de la serie que el mundo adulto se centre en la infancia, la obra está al servicio del mercado, infantiliza a los niños y no les transmite un referente inspirador y fuerte: «¿Por qué no se les habla de personajes rebeldes, libres, creadores

(15) Producida por el Teatro Municipal Infantil de Madrid, dirigida por Antonio Guirau e interpretada por Leonor González de la Lastra, Lola Lemos, Lola Muñoz, Fernando Ransanz, entre otros. Se estrenó el 27 de noviembre de 1976 en el teatro de la Zarzuela de Madrid.

como Tom Sawyer [...]?» (Pintor 1976: 7). Para el autor hay historias mejores, pero alguien ha decidido promocionar esta, quizá porque responde a los intereses del mercado. Aquí encontramos una lectura más social de *Heidi*: «La obra es claramente reaccionaria, con un planteamiento muy claro: los niños pobres son felices y los ricos tremendamente desgraciados» (Pintor 1976: 7). En esta misma línea, Pintor considera la serie un «sedante lacrimógeno» (1976: 5) que convierte al niño en «un ser adicto al consumo, sin posibilidad de elección» (1976: 5) sin preparación para leer otras historias, carente de espíritu crítico y encerrado en el modelo que le imponen. En este mismo reportaje cuentan con la opinión de psicólogos y de reputados autores como Gloria Fuertes.

Uno de los elementos comunes en todas las épocas con independencia del medio al que se hubiera adaptado la historia y la época de publicación o emisión es la naturaleza. No obstante, durante este periodo el tratamiento que se hace de esta por parte de algunos medios adquiere matices ecologistas pues entienden que la historia lleva a los niños a querer cuidar del planeta. Asimismo, encontramos un nuevo contraste entre lo natural y lo urbano. Si en un primer periodo la naturaleza era pura y apacible, ahora refleja los valores tradicionales que desaparecen en una sociedad acelerada: «Para un país ultramoderno como es el Japón esta vuelta a la Naturaleza de “Heidi en la montaña”, habrá sido algo desconocido y añorante, lo que explica su éxito mundial a todos los niveles» (Amanecer 1976: 14).

No podemos concebir las obras de un modo aislado: estudiar la recepción de Heidi en España nos ofrece elementos de análisis para desentrañar la maraña de signos y de significados consolidados en las distintas capas y niveles de creación del fenómeno.

En los sucesivos años se volvería a emitir la serie japonesa de *anime* en la televisión española, aunque el fenómeno *Heidi* no despertaría tanto interés, ni la recepción en prensa recibiría tanta atención. Durante los primeros años de emisión de la serie de *anime*, *Heidi* se convierte en un éxito para todos los públicos en parte por el poder de la televisión. Gracias a esta adaptación y a la difusión por este medio, renacerían los productos en los otros medios, lo que contribuiría a apuntalar el icono de *Heidi* y a llegar a más públicos. Lo que caracteriza este periodo en el nacimiento de la democracia en España es la pluralidad de voces y de miradas, las lecturas más adultas considerando la complejidad de los personajes, de la obra y del fenómeno, así como la implicación social de estos.

3. Conclusiones

La obra de *Heidi*, escrita originalmente entre 1880 y 1881 por la autora suiza Johanna Spyri y más tarde adaptada al cine, al teatro y a la televisión se ha convertido en un icono cultural occidental a lo largo del tiempo. En este proceso, la historia ha ido resignificándose con la influencia de las lecturas por parte de los lectores y receptores, y con la trasposición de elementos propia de la intermedialidad. No podemos concebir las obras de un modo aislado: estudiar la recepción de *Heidi* en España nos ofrece elementos de análisis para desentrañar la maraña de signos y de significados consolidados en las distintas capas y niveles de creación del fenómeno.

En el caso de *Heidi* nos encontramos con la historia de una niña huérfana llevada a los Alpes suizos con su abuelo y cuya única tía debe emigrar a Alemania. La sencillez de *Heidi* conecta con el público de distintas épocas y constituye un éxito editorial internacional. Podemos afirmar que la acogida de la novela traducida del alemán en España entre 1928 y 1932 es positiva de modo uniforme y que esta se entiende en clave de ternura. Para la prensa de la época resulta idónea para educar en valores a los lectores infantiles y ayudar así a los adultos en la tarea de formarlos. Como aspecto en común por parte de todas las publicaciones, la naturaleza es uno de los elementos que transmite esa ingenuidad y serenidad de lo puro y primitivo de lo que la niña Heidi sería un ejemplo.

Entre 1953 y 1975 llegarían a las grandes pantallas distintas producciones internacionales con adaptaciones cinematográficas para todos los públicos.

En esta fase de recepción está vivo el recuerdo de la trama de la novela y la recepción se centra en la belleza del elemento natural —en ese momento, un personaje más— gracias al medio audiovisual. La lectura de la historia de *Heidi* y la de sus personajes adquiere complejidad y una mirada más adulta.

Con la emisión en la televisión española de la serie de *anime Heidi* en 1975 nos enfrentaríamos al tercer periodo de recepción caracterizado por la pluralidad de voces y de lecturas. Pese a tratarse de un producto destinado fundamentalmente al público infantil, durante este periodo es cuando más complejidad de análisis hay y más niveles de profundidad encontramos. Así, se ahonda en los aspectos psicológicos de los personajes, se analiza el impacto sociológico de la exposición al fenómeno de *Heidi* y se realizan lecturas desde distintas perspectivas. Por primera vez, la vida y circunstancias de la autora de la novela, Johanna Spyri,

cobran protagonismo en las publicaciones. El éxito de la serie supone la creación de una película animada, la reedición de traducciones, el reestreno de las películas y una infinidad de productos basados en *Heidi*.

Estos tres periodos diferenciados de recepción con sus respectivas adaptaciones intermediales contribuyen a generar lo que hoy entendemos como *Heidi* en toda su complejidad. El estudio de la recepción en estos periodos, así como la influencia de los medios, reflejan el sentir de cada época y obedecen a los intereses de diferentes agentes. Podemos concluir que a mayor pluralidad, apertura social y libertad de prensa, más complejo resulta el análisis, también gracias a la distancia en el tiempo y los análisis previos y a la interacción de los lectores con el producto. La traducción de una obra de literatura infantil y juvenil del alemán al español hace casi un siglo ha logrado construir un fenómeno sin parangón.

Bibliografía

- ABC* (1 de mayo de 1975). Heidi, nuevo programa infantil, 102.
- ABC* (20 de marzo de 1976). Heidi, (22621), 37.
- Almanaque rosa* (1932). (VII), 144, 227.
- Amanecer. Diario aragonés del movimiento* (1976). (12365), 14.
- Amanecer. Diario aragonés del movimiento* (2 de abril de 1957). (6436), 5.
- Amanecer. Diario aragonés del movimiento* (2 de mayo de 1975). Nueva serie infantil: Heidi, (12090), 6.
- Blanco y negro* (31 de enero de 1976). Heidi, más allá de los niños, 44-49.
- Cruz Domínguez, A. (21 de diciembre de 1975). *La provincia*, 7.
- Diario Ya* (21 de agosto de 1955). (5304), 14.
- El Sol* (24 de enero de 1930). (3885), 2.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press.
- Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Wilhelm Fink.
- Jauss, H. R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp.
- La Gaceta literaria* (1 de enero de 1928). (25), 7.
- La nación* (29 de enero de 1930). (1.341), 11.
- La Vanguardia* (14 de enero de 1928). (19.936), 25.
- La Vanguardia española* (1 de octubre de 1953). (27159), 22.
- La voz* (31 de enero de 1928). (2272), 4.
- La voz de Almería* (8 de abril de 1967). (14801), 3.
- Lanza. *Diario de la Mancha* (4 de mayo de 1975). Heidi. Serie infantil sobre la obra de Joanna Spyri, (9776), 5.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Johns Hopkins University Press.
- Pennacchia Punzi, M. (Ed.). (2007). *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit*. Peter Lang.
- Pintor, L. (21 de enero de 1976). ¿Qué poso deja Heidi en los niños? *Diario de Lérida*, (3010), 7.
- Primer Plano. Revista española de cinematografía* (27 de agosto de 1955). (755), 19.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Francke.
- Ruzicka, V. (2011). Reflexión sobre los problemas planteados ante la diversidad cultural. En I. Arroita, M. J. Olaziraga Alustiza e I. Zubizarreta (coords.). *El libro infantil y juvenil desde la diversidad cultural* (pp. 51-74). Erein Argitaletxea.
- Salazar y Chapela, E. (19 de febrero de 1928). *Literatura. El Sol*, (3219), 2.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. University of Georgia Press.
- Takahata, I. (Director). (1974). *Heidi, Girl of the Alps* [Serie de televisión]. Zuiyo Eizo / Fuji TV.
- Ya* (15 de febrero de 1976). Libros para todos, 33.