

# Las dis(/u)topías en la adaptación posliteraria: *Radical* y *Concrete Utopia*

*Dys(/u)topias in Post-literary Adaptation: Radical and Concrete  
Utopia*

**David Lea**

Universidade de Santiago de Compostela, España  
david.ferron@rai.usc.es • orcid.org/0000-0003-4605-6539

Recibido: 27/09/2024. Aceptado: 05/12/2024.

## Resumen

*Radical* y *Concrete Utopia* son dos adaptaciones estrenadas en el año 2023 y cuyo punto de unión se sustenta en dos ejes determinantes para el tema del presente artículo. Por un lado, ambas participan del fenómeno de la adaptación posliteraria, el primero como aquellos relatos fílmicos surgidos de procesos transformativos desde la prensa digital y el segundo como resultado de la transposición cinematográfica desde el *webtoon* y; por el otro, los conceptos de *utopía* y *distopía* recorren transversalmente el contenido de ambas narraciones, aunque en direcciones opuestas. Mientras que *Radical* propone un escenario distópico que evoluciona hacia el ideal utópico, *Concrete Utopia*, por su parte, propone un relato utópico que deviene distopía postapocalíptica. En este contexto, el objetivo del presente ensayo es presentar y analizar el término de *dis(/u)topía*, que englobaría los procesos ucrónicos presentes en los casos de estudio a través del procedimiento teórico de los estudios de adaptación y, señaladamente, la adaptación posliteraria típica del siglo XXI, sin olvidar el eterno debate de la cuestión de la fidelidad.

**Palabras clave:** adaptación posliteraria, fidelidad, utopía, distopía, ucronía

## Abstract

*Radical* and *Concrete Utopia* are two adaptations released in 2023, whose point of union is based on two key axes for the theme of this article. On the one hand, both participate in the phenomenon of post-literary adaptation, the first-one as those film stories arising from the transformation processes of the digital press and the second-one because of the cinematographic transposition from the *webtoon*; on the other hand, the concepts of *utopia* and *dystopia* go through the content of both narratives, although in opposite

directions. While *Radical* proposes a dystopian scenario that evolves towards the utopian ideal, *Concrete Utopia*, on the other hand, proposes an utopian account that becomes post-apocalyptic dystopia. In this context, the aim of this essay is to present and analyze the *dys(u)topia* term, which would encompass the uchronic processes present in the case studies through the theoretical procedure of adaptation studies and the post-literary adaptation typical of the 21st century, without forgetting the eternal debate about the fidelity question.

**Keywords:** post-literary adaptation, fidelity, utopia, dystopia, uchrony

La dis(/u)topía como manifestación del conjunto ucrónico, y este, a su vez, como las primeras reflexiones sobre la historia especulativa divergente al respecto del relato fáctico en el siglo XIX, reúne en su conceptualización las ideas de un futuro apocalíptico convertido en pasado alternativo, de utopía convertida en escenario distópico o de contrafactualismo convertido en relato alterno<sup>1</sup>.

Más allá de la ucronía, la dis(/u)topía, que conjuga las ideas de idilio y agresión (Tomás Moro), también ha proyectado la idea del futuro dis(/u)tópico. Muy tempranamente, la obra de Moro (1516)<sup>2</sup> ya ilustró la correlación entre lo utópico y distópico, dado que la existencia de la isla idílica dependía en su realización de la contraparte bárbara y violenta que era reducida o aislada. Lo que es lo mismo, la existencia del cielo presupone también la del infierno. Como resultado, se obtiene una distopía definida por el espacio de la “frontera” ineludible en oposición a la utopía como concepto de “isla” protectora y proveedora de un orden (Villanueva Mir, 2018, pp. 516-517). Este concepto se rescata del pensamiento del filósofo, quien concebía la “isla imaginaria, sede del estado ideal” (p. 507). Por todo ello, el planteamiento del concepto *dis(u)topía* se torna procedente al

---

1 Charles Bernard Renouvier (1815-1903), fundador del neocriticismo o neokantismo, crea el neologismo *ucronía* a partir del ensayo filosófico *Uchronie ou la utopie dans l'histoire* (1876) para definir el fenómeno de la utopía en la historia, que luego se convirtió en un género literario.

2 El término *utopía* es acuñado por Thomas More en *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo republicæ statu, deque nova insula Utopia* (1516).

englobar en su denominación las dos partes de un todo que ya era identificado por Moro en las primeras manifestaciones de lo utópico.

Por otra parte, Thomas Leitch (2004; 2007) es quien establece la noción de una nueva realidad posliteraria y la asume en el mundo de la adaptación, su campo de especialización y estudio. Este autor, cercano a la idea de considerar que el núcleo de los estudios de adaptación es la actualización de las viejas historias, intenta hacer una categorización de lo que denomina *post-literary adaptation*, donde las obras de origen adaptadas ya no son textos clásicos, novelas modernas o relatos literarios canónicos, sino textos que circulan en otros medios y soportes del nuevo mundo. Esta descripción es reutilizada por Simone Murray (2011) para hablar de las “‘post-literary’ adaptations” (p. 5).

En este contexto y partiendo del tema central de estudio de este artículo: de la distopía a la utopía en *Radical* y de la utopía a la distopía en *Concrete Utopia*, el carácter reversivo de los casos de estudio permite una exploración de los conceptos propuestos. *Radical* es un filme mexicano del año 2023 dirigido por Christopher Zalla, resultado de una adaptación de prensa digital, cosa en la que podría situarse su carácter posliterario. El artículo fuente parte de la premisa de “nuevos métodos radicales para que los niños aprendan” (Davis, 2013, párr. 9), o cómo la llegada de un profesor a un colegio de una zona desfavorecida cambia totalmente la forma de aprender de los escolares y mejora sus resultados mediante aprendizajes heterodoxos; de ahí la mención al método radical de enseñanza (y el consecuente cambio de paradigma). Tanto el artículo de Joshua Davis (2013) para *Wired*, como la adaptación fílmica (Zalla, 2023), proponen un escenario distópico que evoluciona hacia una situación utópica. Sin embargo, se produce el efecto contrario en *Concrete Utopia*. Este filme coreano dirigido por Eom Tae-hwa (2023) es la adaptación de un *webtoon* (manga o cómic *online*) titulado *Pleasant Neighbours*, secuela de *Pleasant Bullying*, creado por Kim Sungnyung (2014). Aquí, la convivencia utópica en un edificio de viviendas evoluciona hacia un escenario distópico y postapocalíptico como resultado de un fenómeno sobrenatural.

## Tema y método aplicado

Leitch (2024) defiende la idea del cine como una estructura circular en la que todo se repite cíclicamente. Por ende, sugiere que el “cine de atracción” (pp. 3-5) es una realidad de muchas de las producciones contemporáneas, como puede suceder en los casos propuestos, y que esto ya sucedía en los orígenes del cine como medio con las propuestas de Georges Méliès.

El propio autor introduce en el año 2004 la noción de *post-literary adaptation*, que daría lugar a un artículo de título homónimo en el que teoriza sobre el cambio de paradigma en las fuentes de adaptación, pasando de las literarias o novelísticas a otros medios. Es debido al hecho de adaptar desde fuentes no eminentemente literarias, como en los casos que se proponen de la prensa y el *webtoon*, con una mayor relevancia de lo visual, que Leitch introduce la expresión de *adaptación posliteraria*. Aunque no llega a definirla como tal, sino simplemente a desglosarla en unas pocas categorías, en ella no incluye los tipos de adaptaciones en las que se centra este artículo. Por tanto, en una ampliación de sus propuestas, se pueden añadir los dos estudios de caso que contempla este análisis: la adaptación de prensa y la adaptación de un *webtoon*, con los filmes *Radical* y *Concrete Utopia*, respectivamente, compartiendo la característica fundamental de que ambos textos fuente tienen su origen en el medio digital: la prensa *online* en un caso y el manga en línea en el otro.

Otra de las cuestiones centrales de la teoría de la adaptación es el tema de la fidelidad en los procesos resultantes, por lo que esta discusión también encontrará brevemente su espacio en este ensayo. El debate abarca desde las primeras manifestaciones del campo de estudio mediante la figura de George Bluestone (1957), hasta la actualidad más reciente amparada en los discursos de recepción.

Sin embargo, el tema fundamental de este estudio es la relación entre la distopía y la utopía. Su transformación de la una a la otra se pone de manifiesto en la producción audiovisual mediante dos vías: de la distopía a la utopía en *Radical* y de la utopía a la distopía en *Concrete Utopia*. Estos dos caminos de ida y vuelta en la adaptación fílmica de carácter posliterario

parten de un sentido de la espectacularidad que brinda a la audiencia los contextos polarizados de las dos vertientes dicotómicas en un todo único, lo que podríamos llamar “dis(/u)topía”.

La metodología de análisis, por tanto, centrará la cuestión en el contenido temático de las obras propuestas, sintetizado en el concepto acuñado de *dis(/u)topía*, pero también en el continente o forma de expresión en la que se estudiará específicamente su carácter de adaptación posliteraria y el problema de la fidelidad del discurso.

### **Radical**

Leitch, en su primera categorización del año 2004 y la posterior del año 2007, no incluyó dentro del paradigma de la adaptación posliteraria aquellos procesos que llevaban a la gran pantalla historias surgidas en los medios periodísticos; es decir, los filmes adaptados a partir de artículos de prensa o revistas. Una de las motivaciones posibles de su invisibilización es el hecho de que en la mayoría de los casos los artículos no son reconocidos como textos adaptados, sino que los filmes se inspirarían o se basarían en historias reales que, además, habrían aparecido en la prensa. Otra de las razones podría deberse a la opinión generalizada de que las historias periodísticas son relatos de dominio público y que, por tanto, en su traslación al medio cinematográfico no se está adaptando un texto, sino más bien unos hechos acontecidos en algún lugar y momento determinados. Sin embargo, la realidad es que muchos artículos de prensa o revistas han servido de fuente previa para elaborar guiones fílmicos, aunque no se reconozca en todos ellos de manera clara o explícita. Del mismo modo, el carácter posliterario de estos casos viene dado en tanto que el texto periodístico suscita el debate sobre su existencia o no como género literario. Según Luis Carandell (1998) “a la pregunta de ¿es el periodismo un género literario? yo contestaría sin vacilar que sí, aunque tendría que precisar algunos conceptos antes de dar mi respuesta. Evidentemente, no todo periodismo es literatura” (p. 13), mientras que Sonia Fernández Parratt (2006) es más tajante al afirmar que “ambas actividades se sirven mutuamente y a menudo se debate sobre la dificultad

para establecer unos límites que, si bien en ocasiones resultan difusos, demuestran que periodismo y literatura no son lo mismo” (p. 275).

Uno de los mayores especialistas en las relaciones entre el medio periodístico y el medio fílmico es Brian McNair (2011), quien llega a afirmar que “the Film-makers’ fascination with the fourth estate goes back to the earliest days of the cinema” (p. 366), proponiendo el ejemplo del filme *Citizen Kane* (de Welles). Sin embargo, el trabajo de este autor se centra más en la presencia de la prensa en el cine como inspiración temática sin adentrarse realmente en la adaptación de historias surgidas en los periódicos como contenido fílmico. La premisa que conduce su investigación es la atracción que ejerce el denominado *cuarto poder* o *Fourth Estate* en la audiencia y, ante todo, sobre los cineastas a la hora de crear obras de clara inspiración temática en el medio periodístico.

Existen varios ejemplos de estas dinámicas de adaptación: entre otros, pueden mencionarse, por un lado, *Argo*, estrenada por Affleck en 2012 como adaptación de un artículo de Joshua Bearman publicado en *Wired* (“How the CIA Used a Fake Sci-Fi Flick to Rescue Americans From Tehran”) y de los libros escritos por el exagente de la CIA Tony Méndez: *Master of Disguise: My Secret Life in the CIA* (1999) y *Argo: How the CIA and Hollywood Pulled Off the Most Audacious Rescue in History* (2012); y por otro lado, *A Nightmare on Elm Street*, estrenada por Wes Craven en 1984 y, como él mismo reconocería en una entrevista del año 2008, inspiraba en una serie de artículos del *LA Times* sobre hombres que provenían de familias inmigrantes del Sudeste Asiático y habían muerto en medio de pesadillas (Biodrowski, 2008).

*Radical* (Zalla, 2023) es el resultado de la adaptación de un artículo para la revista *Wired* escrito por Joshua David en el año 2013 y titulado “Un nuevo método radical de aprendizaje podría desatar una generación de genios”. La trama principal, coincidente en ambos relatos, el periodístico y el fílmico, se centra en las vidas de los estudiantes de la escuela primaria José Urbina López, situada en una ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos, concretamente Matamoros, al lado del estado de Texas, y cuya población asciende a unos casi quinientos mil habitantes. La historia sigue

al protagonista, Sergio, un profesor que llega a la escuela con un método revolucionario de aprendizaje, y a Paloma, la alumna más brillante del centro.

Aunque no se trata de una distopía al uso, el escenario que se describe, que al mismo tiempo es el escenario real que recoge el artículo periodístico, es la de una ciudad violenta, caótica y sucia. Este último calificativo remite a una de las cuestiones sobre las que insisten los dos relatos, acerca del basural de grandes dimensiones que se encuentra próximo a las inmediaciones de la ciudad. El hecho más significativo a este respecto es que una de las protagonistas del filme, la mencionada Paloma, una de las estudiantes más prometedoras del centro, vive al lado del mencionado basural ya que su padre se dedica a vender chatarra que rebusca entre los desperdicios, mientras padre e hija conviven en una chabola sin apenas recursos.

La escuela, en concreto, y la ciudad, en general, también sufren de todas estas carencias al estar sometidas al constante asedio de la violencia de los carteles de droga, el nulo acceso a Internet, los constantes cortes de electricidad y la vida en un ambiente persistente de hostilidad y desesperanza invocado en una unión nihilista tanto por las propias familias de los estudiantes como por parte del cuerpo docente de la escuela. Una de las escenas más impactantes de la película es, precisamente, la muerte de Nico, otro estudiante prometedor que se ve involucrado en un ajuste de cuentas entre pandillas.

El conjunto de estas circunstancias conforma esa suerte de escenario distópico que, aunque alejado de las distopías más típicas y repetidas por géneros como el de la ciencia ficción, sirve de base para erigir una comedia dramática basada en hechos reales. Unos hechos que, obviamente, difieren en los dos relatos. Si bien los personajes centrales de Sergio y Paloma componen ambas narraciones, el artículo de prensa tiene una clara orientación didáctica dirigida a informar sobre nuevos métodos de aprendizaje y sus aplicaciones en distintos lugares y centros del mundo. Mientras el filme tiene una clara vocación dramática apelando a unas

figuras antiheroicas que se abren paso en un mundo hostil para triunfar ante la adversidad.

Es por todo ello que la construcción del escenario distópico funciona mucho mejor en el filme, que alcanza las cotas de clímax dramático con la muerte trágica de Nico y la crisis existencial de su guía y profesor Sergio, hechos ficcionalizados que no están presentes en el relato periodístico. El carácter descriptivo y prescriptivo del artículo de prensa da paso a una dramatización cinematográfica en el proceso de adaptación, aunque ambas historias sean casi idénticas en líneas generales. Un claro ejemplo de ello, en clave cinematográfica, es la importancia del reparto y de sus actuaciones en el filme, especialmente la de Danilo Guardiola en el personaje de Nico, que al igual que otra de las protagonistas, Paloma (Jennifer Trejo), es un actor no profesional. De hecho, el filme deja de lado la pedagogía o los métodos de enseñanza (foco fundamental del artículo), para recurrir a uno de los tópicos fílmicos tradicionales: el toque sentimental de la relación entre Nico y Paloma, brillo habitual sobre el que se construyen una gran mayoría de relatos cinematográficos, o el *feel good movie* autoconcluyente en el *happy ending*. El filme, pese a no tratarse de un drama escolar al uso, presenta unas actuaciones llenas de sentimiento y que dan un soplo de aire fresco al género, apoyadas en una banda sonora articulada en torno al tema “Gassenhauer” (1974) de Carl Orff y dirigida por Pascual Reyes. Este tema, en concreto, se utiliza para marcar las transiciones en los momentos transformadores o de evolución del método didáctico.

Así, el desarrollo y objetivo de ambos relatos difiere. Mientras la revista evoluciona hacia la revisión de casos similares en otros centros internacionales y concluye con la enumeración de una serie de escuelas o proyectos orientados hacia las mismas técnicas *radicales*, el filme muestra una evolución desde la distopía inicial consumida por el nihilismo ante un futuro desolador, hacia la utopía esperanzadora que se abre paso frente a resistencias variadas. El factor desencadenante del cambio siempre es la figura central del docente, Sergio, que inspira a sus alumnos, significativamente a Paloma y a Nico (que en el filme se aprovechan para hacer surgir el interés romántico cinematográfico) y los lleva desde la



pesadilla distópica hasta el sueño utópico. Esa transformación no sucede, como se comentaba, sin dificultades. El progreso de la enseñanza y del aprendizaje del alumnado se va pautando con las técnicas heterodoxas de Sergio, que coinciden superficialmente con las descritas por Davis en *Wired*. Sin embargo, la dramatización cinematográfica tiende a poner el foco en los enemigos/villanos que intentan poner freno a la utopía: primeramente, el director, luego el resto del cuerpo docente y finalmente las autoridades nacionales de educación cuando llegan los exámenes. Y, al mismo tiempo, la tragedia irrumpe para frenar la vía utópica y hacer regresar la distopía con la muerte de Nico<sup>3</sup>. La resolución, sin embargo, vuelve a dar lugar al idilio, unos protagonistas resilientes ante todas estas dificultades logran unos resultados excelentes en las pruebas nacionales. Esto coincide también con los datos presentados en el artículo: “Paloma sacó la calificación más alta en todo el país, pero los otros alumnos no se quedaron muy atrás. Diez sacaron calificaciones en matemáticas que los pusieron en el porcentaje 99.99 de todo México” (Davis, 2013, párr. 89). Por tanto, el filme concluye en el pico ideal, erradicando así el maleficio distópico e imponiendo el ideal utópico en el conjunto dis(/u)tópico. De hecho, el texto cinematográfico introduce un añadido fílmico de dramatización conclusiva respecto al texto periodístico, al cerrar circularmente con la escena de la feliz reunión de los personajes del profesor y el director en la playa, empujando hacia el mar una pequeña barca nombrada La Paloma, en clara referencia a la protagonista real de esta historia de superación y esperanza.

### ***Concrete Utopia***

---

3 Nuestra propuesta del concepto de “dis(/u)topía” no implica, por supuesto, novedades en términos absolutos, sino que es una forma de expresar terminológicamente una relación en la que se viene insistiendo mucho desde hace un tiempo. Como recuerda Nuñez Ladeveze (1985), la asociación de la utopía al idilio, a lo positivo, que responde a la concepción inicial de Tomás Moro basada en un “consuelo utópico del criterio ideológico del autor, soñador, más o menos ilusionado, de la ciudad perfecta, de la república ideal” (p. 50), y de la distopía al desastre, a lo negativo, proviene de que “al desvanecerse la ilusión sólo queda el maleficio” (p. 67). Aquí observamos en ambos filmes de nuestro corpus una evolución o transformación narrativa entre esos polos o una alternancia dentro del relato, en ese todo que podríamos llamar “dis(/u)tópico”.

La *post-literary adaptation* de Leitch (2004, p. 1; 2007, p. 257) menciona también algunos ejemplos que ilustran esta nueva era para los procesos de adaptación cinematográfica, como son la oleada de películas de superhéroes/heroínas Marvel y DC Comics surgida a finales del siglo pasado y comienzos del XXI, es decir, la adaptación al cine de cómics. Sin embargo, cabría añadir un fenómeno más en relación con el caso de análisis, que es el de la traslación de la producción *manga/webtoon* al texto fílmico.

Aquí se introduce la cuestión del *sorpasso* literario por el diseño gráfico y las historietas animadas como fuentes de inspiración para la adaptación cinematográfica, sin entrar en el debate de las consideraciones del cómic o el *manga* como medios o entidades con una idiosincrasia propia. De hecho, siguiendo la línea inaugurada por Leitch, la creciente importancia y opulencia del universo Marvel o DC en el medio cinematográfico actual y su expansión a los medios de *streaming*, al igual que la expansión del *manga* en Occidente, ha dado lugar a casos (cuasi)infinitos que se han sucedido en las pantallas en las últimas décadas; sin embargo, parecen haber llegado a un punto crítico de sobreproducción. John G. Cawelti (1976), que introdujo los signos de agotamiento de un género fílmico basándose en los ejemplos del *western* y el género policiaco a través de cuatro enfoques, ilustra este hecho: el enfoque paródico se ha observado con el filme *Deadpool* (2016, Miller), el enfoque nostálgico con *Logan* (2017, Mangold), el desmitologizante con *The Boys* (2017-, Prime) y el reafirmante con *The Batman* (2022, Reeves).

La expansión de la creación gráfica en series o en *streaming* también ha sido vertiginosa. Claros ejemplos de ello son el universo *TWD* (*The Walking Dead*), adaptación de la obra gráfica de Robert Kirkman; la serie *The Boys* (2019-), emitida en la plataforma Prime Video del gigante Amazon y adaptada del título homónimo de Garth Ennis y Darick Robertson, cuya intención es expandir el universo con la producción de nuevas historias y *spin offs*; o *Shingeki no Kyojin* (2013-) de Tetsuro Akari, popular desde su primera emisión en la cultura audiovisual mundial por el grado de impacto en la audiencia y su difusión en redes sociales. Llegó a ser considerada como una adaptación “perfecta”, llegando a coronarse en el año 2021

como la serie más vista de todo el mundo en plataformas, siguiendo el modelo de fenómenos televisivos a la altura de *TWD* o *GOT* (*Game of Thrones*), pero siendo significativamente la primera de habla no inglesa en lograrlo.

Eloy Fernández Porta (2007), si bien es uno de los autores que defienden la idea de una sinergia entre la literatura y el nuevo paisaje mediático, donde prima la representación de lo visual con su concepto de *textualidad mediática*, teoriza sobre la noción posliteraria del “cómic como cómplice en el asesinato de la literatura” (p. 311). El autor retoma la idea vanguardista del asesinato de la literatura para plantear la “reveladora paradoja: el límite o extremo de la literatura planteado, originariamente, en forma de cómic” debido a la importancia de la imagen en la construcción estructural de la página del cómic y el papel secundario de lo textual como soporte indicativo en forma de didascalia que también depende intrínsecamente de su composición visual en la ordenación de la viñeta (p. 312). Sin embargo, el autor vuelve a aunar ambos medios, el textual y el visual, al complementarlos en su realización de carácter posliterario como es en el caso del cómic o la novela gráfica, pues, como él mismo dice, en ningún momento se propone una “*negación de la literatura*” sino una crítica del mercado editorial, que en nuestros días se traduce en su implosión hacia los modelos transmediáticos de consumo (p. 327; cursivas en el original).

Estas consideraciones sobre la era posttextual, donde el audiovisual ha desplazado a lo literario en sus concepciones más arcaicas, son recogidas por otros autores a la hora de definir nuevas modalidades o formatos de creación en las que ocupa un papel central la imagen. Es el caso del periodista estadounidense Farhad Manjoo (2018), quien, a propósito de esa denominada era posttextual que caracteriza la actualidad digital, asevera que “the defining narrative of our online moment concerns the decline of text, and the exploding reach and power of audio and video” (párr. 2).

Cabe destacar brevemente que los orígenes del *manga* en Japón se remontan a la tradición del *Ukiyo-e*, el cual es definido por múltiples

especialistas como el antecedente que explica el boom de esta expresión artística en la cultura nipona. Aunque en otros casos se habla de inspiración, también se acostumbra a coincidir en la consideración de esta disciplina artística como precursora del fenómeno gráfico. Su particularidad reside en el propio significado en lengua japonesa del término, el cual se traduciría como “imagen del mundo flotante”, tomando como referencia por ejemplo uno de los cuadros más populares en la sociedad japonesa y que representa una embarcación enfrentándose a las olas del mar embravecido (Bell, 2004). En lo estético, este movimiento artístico nipón que se remonta a la época Edo (1603-1868) no se limita solo a su carácter popular como representación pictórica o incluso literaria, ya que en sí mismo encierra toda una narrativa cultural y original que simboliza la historia de todo el país y se retiene en el colectivo general de sus habitantes, sino que también apela a su metodología de creación mediante los procesos de grabado sobre madera que se engloban en este movimiento. La creación de estas primeras estampas japonesas que encerraban narrativas a través de la exhibición de imágenes en formato físico palpable funcionó como precedente al paradigma posterior. El grabado en madera pasó a convertirse en imagen gráfica sobre papel, pero se conservó la relevancia de los relatos transmitidos a través de imágenes (García Rodríguez, 2005).

El *webtoon*, aislado de su adaptación al cine, funciona independientemente en unas coordenadas más próximas al consumo de lo gráfico/visual en línea, aunque mantenga la línea temática distópica. Por ello, la cuestión de la creciente importancia del *manga* en el mundo gráfico y del *webtoon* en el medio digital se traslada también hacia su consideración como un producto de adaptación que debe ser estudiado desde la óptica posliteraria. Su explosión en el mundo vivió claramente dos épocas doradas: por un lado, el boom de los años noventa a nivel mundial y, por el otro, la etapa actual de las plataformas de VoD o *streaming* que hacen posible su consumo inmediato de forma digital.

*Concrete Utopia* (2023, Tae-hwa) es la adaptación del *webtoon* (*manga* o cómic online) *Pleasant Neighbours*. Se trata de una traslación de la animación estática online al *live action* o el filme estándar, como ya pasó

con *One Piece* o *Fullmetal Alchemist*. La historia en este caso, al contrario que en el anterior, presenta la convivencia en un lugar idílico, transformando la isla segura de Moro en un bloque de viviendas que debido a un desastre natural (un terremoto de grandes dimensiones) se volverá un lugar de convivencia distópica en un escenario postapocalíptico.

Si se parte de la premisa de que “en la ucronía se presentan modelos del mundo mejores o peores (al alza o a la baja) que en el que se vive” (Murcia, 2014, p. 174), el modelo propuesto por el filme (y antes por el *webtoon*) es el de un mundo que en ese conjunto ucrónico hace el viaje desde la existencia utópica hasta la catástrofe distópica.

En este caso, la distopía coexiste con el relato de alteridad: luego del desastre, surge una oposición entre la comunidad que reside en el edificio Imperial Palace Apartments y aquella otra comunidad, dígase, la agresora, que intenta acceder al mismo ante el recrudescimiento de las condiciones de vida en el exterior. A su vez, el “cronotopo” (Bajtín, 1989) de la isla protectora y proveedora de un orden utópico, que se remonta a Tomás Moro (Villanueva Mir, 2018, pp. 516-517), es retomado pero invertido en su valencia: el aislamiento del edificio se vuelve distópico y da lugar al tema de la frontera ineludible.

La utopía previa al desastre no es el estado idílico, sino la estabilidad vital y social de una comunidad cualquiera en su existencia rutinaria. El filme de Tae-hwa presenta una ciudad de Seúl aparentemente desprovista de conflictos que rápidamente es consumida por el desastre de la desolación provocada por un terremoto de dimensiones titánicas que la destruye casi por completo, dejando solo en pie, paradójicamente, y retomando la cuestión del insularismo, un bloque de edificios. A partir de ahí el filme centra la mirada en los residentes de ese edificio que de forma inexplicable permaneció intacto tras la catástrofe, lo que también permite que en los primeros momentos del cataclismo aún se mantenga un espejismo del “utopismo” (Bloch, 2004) entre la comunidad; sin embargo, y a medida que la supervivencia se vuelve más complicada, el ideal colectivo comienza a ser doblegado por los distintos intereses individuales y las dobles morales que hacen estallar el conflicto. Así pues, la “pulsión

utópica” (Jameson, 2009) de la cotidianeidad del vecindario en su convivencia acomodada da paso a una realidad práctica agresiva.

Todas esto se manifiesta en los distintos personajes que se van presentando en la trama, identificados con el apartamento que ocupan: Yeong-tak (Lee Byung-hun), residente del 902, el autoproclamado líder ante la crisis y punta de lanza en la defensa de la isla protectora del Imperial Palace Apartments ante los agresores (la gente que no reside en el edificio); el joven matrimonio conformado por Min-sung (Park Seo-joon) y Myeong-hwa (Park Bo-young), del 602, que si bien son los encargados de salvaguardar la moral compasiva en el edificio, él se acaba convirtiendo en la mano derecha del líder; Geum-ae (Kim Sun-young), del 1207, la líder en la sombra que mueve los hilos; o Do-gyun (Kim Do-yoon), del 809, el inadaptado en la sociedad funcional que tras la catástrofe ve su oportunidad para abrirse paso como mesías cuya herramienta de actuación es la violencia, amparado precisamente en el discurso de defensa de la moral ante la corrupción, la misma que él ejerce impunemente. En el lado de los agresores cabe destacar al personaje del sintecho (Uhm Tae-goo), que representaría una supuesta amenaza hacia la comunidad utópica, cuando en realidad es una de las víctimas en la realidad práctica distópica tras la hecatombe.

Considerada como producto de adaptación, cabe decir que la película se aleja bastante del argumento del *webtoon*, aunque ambos comparten la premisa del desastre natural traumático y la estética postapocalíptica. De hecho, si el filme parte de un estado inicial de paz que se altera por el infortunio y se transforma en una guerra por la supervivencia entre comunidades que luchan por el espacio protector, el *webtoon* se limita a ilustrar un drama escolar de acoso en un espacio educativo cerrado sobre sí mismo debido a la misma catástrofe. Más concretamente, el escenario postapocalíptico descrito en el episodio cuarto del texto gráfico, tras el terremoto y el colapso de la sociedad, presenta un mundo en ruinas en el que se sigue a Oh Jin-guk, un estudiante de primer año. Se llega a insinuar incluso que el suceso fue debido a un evento lunar extraordinario, ya en el episodio octavo. Realmente, en esta segunda parte, que es la que adapta el filme, la trama se sucede ya en el exterior, al contrario que en la primera

parte donde la historia solo progresaba en el sótano del colegio. Por otro lado, ambas tramas evolucionan de manera diferente.

En la película, el relato dis(/u)tópico da lugar a una serie de dilemas sobre la entidad de lo utópico y lo distópico que se disputan constantemente entre el interés colectivo y el individual según la moralidad que se aplique: ¿se debe defender al colectivo del Imperial Palace Apartments frente a otros colectivos externos? ¿Se debe ampliar el colectivo e integrar todas las comunidades individuales poniendo en peligro la existencia de la isla protectora? Al final, esos dilemas se dejan de lado y sobreviene una lucha de intereses entre individuos que manipulan al colectivo protegido en su favor, lo que da rienda suelta a la violencia y a la realidad distópica. En este sentido, cobra relevancia una de las tesis de Martorell Campos (2020), concretamente la séptima, que dice “la distopía no excluye a la utopía ni es necesariamente su contrario” (p. 21), aunque en este caso concreto sí esté actuando en clara oposición, por sustitución de la convivencia idílica. De hecho, por ejemplo, en el caso anterior sucedía lo inverso: la utopía no excluía a la distopía, pero actuaba como su opuesto transformador.

### **La discusión sin fin: una cuestión de fidelidad**

El principio de adaptación sostiene que el resultado de este proceso puede ser consumido e interpretado en su todo con independencia del objeto adaptado, es decir, que la fidelidad no es el elemento central que debe regir al proceso. Este principio, por tanto, desmiente que en los casos que se han analizado, el resultado fílmico sea dependiente o deudor de su precedente periodístico o gráfico. Con esto, lo que se pretende decir es que el análisis de la presencia de lo dis(/u)tópico en los ejemplos propuestos no se ha regido por un ejercicio comparatista de qué hay en el filme que no estaba en la fuente o la inversa, sino por arbolar un todo ucrónico en el que las cuatro producciones incurren desde la dis(/u)topía, aun siendo su presencia más clara en unos que en otros.

Para Bluestone (1957) “when the filmist undertakes the adaptation of a novel [...] he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of

paraphrase of the novel—the novel viewed as raw material” (p. 62). Es decir, lo que se podría considerar en ambos casos el *parafraseo* que enuncia el autor reside en la línea temática dis(/u)tópica que mantiene su presencia en los cuatro relatos con sus tramas y sus particularidades. Por lo que, la cuestión de la fidelidad quedaría sobrepasada y ya no aplicaría el eterno prejuicio de “the never-ending quest for the sources of authority because that quest, with all the problems it raises, is so central to adaptation studies” (Leitch, 2020, p. 26).

De hecho, Linda Hutcheon y Gary Bortolotti (2007) consideran que la propia terminología orienta al campo de estudio hacia consideraciones erróneas sobre el objetivo de la adaptación, provocando “as the language of “original” and “source” so treasured by fidelity discourse suggests, the (post-)Romantic (and capitalist) valuing of the originating creative artist-genius explains in part the denigration of adaptations” (p. 445). Como se comentaba anteriormente, aunque a lo largo del presente artículo sí se ha recurrido a la palabra *fuerite* para remitir la argumentación a un caso precedente en la definición del proceso, la cuestión de la fidelidad no se ha aplicado, desplazando su foco sobre los temas de articulación de la discusión: ucronía, utopía y distopía. Dado que, al final, todo se reduce a una cuestión de “a fidelity of reception: a faithfulness to the experiences with texts and fragments of texts that are embedded in our lives, and which actually help structure our lives” (Cutchins y Meeks, 2018, p. 309).

### **Conclusiones dis(/u)tópicas**

Kamilla Elliott (2003), desfocaliza el debate de la adaptación canónica sobre la cuestión de la fidelidad y lo centra sobre las particularidades de los dos lenguajes diferenciados, el literario y el fílmico. Esta postura, aunque muy extendida en los estudios de adaptación de la primera década de los años 2000, tiene su contestación en el presente artículo a través de la ejemplificación de diferentes tipos de adaptaciones posliterarias que no necesariamente precisan de una fuente con fuerte presencia narrativa para erigir sus relatos, sino de un nexo temático anclado a las temáticas de



convivencia y destrucción tan presentes en las sociedades polarizadas de hoy.

Una de las conclusiones a la que se debe atender, entrando ya de lleno en las reflexiones sobre utopía y distopía, es el hecho constatable en el análisis del crecimiento exponencial de estas dinámicas temáticas. En los últimos tiempos, se ha vuelto una cuestión central lo que aquí hemos llamado “dis(/u)topía” o lo que dice Nohelia Llerena Ccasani (2015) sobre el tiempo de la distopía cuando se pregunta si “no será que ese tiempo es más bien una contradicción diametralmente proporcional a la utopía que se propone” (p. 210). Se llame ucronía o se llame dis(/u)topía, las inversiones conceptuales han sido analizadas en los dos casos de estudio, revelando que ambos escenarios ni son tan alejados el uno del otro ni necesitan estar separados en distintos relatos, sino que pueden convivir como las dos caras de una misma realidad o como estados que se alternan en una misma narración. La ucronía, para concluir, entendida como un punto de construcción tensionada entre utopía y distopía dialoga con la sexta tesis propuesta por Martorell Campos (2020) que establece que “la distopía se transforma en utopía, y viceversa” (p. 19). Esa fuerza transformadora, tensionada y construida dualmente, proporciona el caldo de cultivo de las tramas dis(/u)tópicas de los mundos ficcionales analizados.

## Referencias

- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra). Taurus.
- Bell, D. (2004). *Ukiyo-e Explained*. Global Oriental.
- Biodrowski, S. (2008, 15 de octubre). *Wes Craven On Dreaming Up Nightmares*. Cinefantastique. Recuperado de Archive.today.  
<https://archive.ph/20120629063436/http://cinefantastiqueonline.com/2008/10/15/wes-craven-on-dreaming-up-nightmares/>
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (vol. 1). Trotta. (Original publicado en 1954).
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Johns Hopkins University Press.

- Carandell, L. (1998). El periodismo, género literario. En A. van Noortwijk y A. van Haastrecht (Eds.), *Periodismo y literatura* (pp. 13-16). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004484597\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004484597_003)
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press.
- Cutchins, D. y Meeks, K. (2018). Adaptation, fidelity and reception. En D. Cutchins, K. Krebs y E. Voigts (Eds.), *The Routledge Companion to Adaptation* (pp. 300-310). Routledge.
- Davis, J. (2013, 11 de noviembre). Un nuevo método radical de aprendizaje podría desatar una generación de genios. *Wired*. <https://www.wired.com/2013/11/aprendizaje-independiente/>
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press.
- Fernández Parratt, S. (2006). Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, 275-284. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0606110275A/12330>
- Fernández Porta, E. (2007). *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Berenice.
- García Rodríguez, A. A. (2005). *Cultura popular y grabado en Japón, siglos XVII a XIX*. El Colegio de México.
- Hutcheon, L. y Bortolotti, G. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically. *New Literary History*, 38, 443-458.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Leitch, T. (2004). Post-literary Adaptation. *PostScript-Essays in Film and the Humanities*, 23(3), 99-117.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. (2020). Collaborating with the Dead: Adapters as Secret Agents. En B. Cronin, R. MagShamhráin y N. Preuschoff (Eds.), *Adaptation Considered as a Collaborative Art: Process and Practice* (pp. 19-35). Palgrave Macmillan.
- Leitch, T. (2024). The Whole Hitchcock, and Nothing but the Parts. *Hitchcock Annual*, 27, 1-36.
- Llerena Casani, N. (2015). Ni apellido ni rama: La Ucronía en disputa con la Ciencia Ficción en el cine de todos, algún o ningún tiempo. *Foro Jurídico*, 14, 209-210. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/13764>
- Manjoo, F. (2018, 9 de febrero). State of the Internet. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2018/02/09/technology/the-rise-of-a-visual-internet.html>

- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofia*, 7(2), 13-33. <https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/20287>
- McNair, B. (2011). Journalism at the Movies. *Journalism Practice*, 5(3), 366-375. <https://doi.org/10.1080/17512786.2011.564885>
- Murcia, A. (2014). *El sentido de un comienzo: Pensamiento contrafactual, ucronía e imaginación histórica* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III]. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/d49d145b-62f2-4349-a1e0-c750c872c669/content>
- Murray, S. (2011). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge.
- Nuñez Ladeveze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 44, 47-80.
- Renouvier, C. (2019). *Ucronía: La utopía en la historia*. (Trad. Pilar Ruiz Va Palacios). Akal.
- Soongnyung, K. (2014). *Pleasant Bullying*. Lezhin Comics. <https://www.lezhinus.com/en>
- Tae-hwa, E. (Director). (2023). *Concrete Utopia* [Película]. Climax Studio, BH Entertainment.
- Villanueva Mir, M. (2018). “De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (29), 506-521. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2018292083](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018292083)
- Zalla, C. (Director). (2023). *Radical* [Película]. 3Pas Studios, Pantelion Films, Participant Media, EPIC Magazine, The Lift, Televisa-Univision.