

# De Joyce a Los Bridgerton: Modernismo, neobarroco y la sublimación de la forma en la post posmodernidad.

From Joyce to Bridgerton: Modernism, neo-baroque and the sublimation of form in post-modernity

**Julia Montejo<sup>1</sup>**

Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

Recibido 16 octubre 2024 • Aceptado 6 enero 2024

## Resumen

La transición del modernismo al neobarroco visual ha transformado profundamente la relación entre forma y contenido en el arte y la cultura contemporánea. Este artículo analiza cómo las dinámicas de la sociedad de consumo han influido en esta evolución, adaptando las propuestas formalistas del modernismo a una estética accesible y emocionalmente resonante, pero potencialmente superficial. A través del ejemplo de *Los Bridgerton*, la serie de Netflix que combina elementos históricos y anacrónicos en un espectáculo visual exuberante, se exploran conceptos como el simulacro de Gilles Deleuze y la lógica del exceso descrita por Omar Calabrese que permiten comprender esta transformación cul-

## Abstract

The transition from literary modernism to visual neobaroque has profoundly reshaped the relationship between form and content in contemporary art and culture. This article examines how the dynamics of consumer society have influenced this evolution, adapting modernist formalist approaches into an accessible and emotionally resonant yet potentially superficial aesthetic. Using Netflix's *Bridgerton* as a case study—a series that blends historical and anachronistic elements into an exuberant visual spectacle—this analysis explores how concepts such as Gilles Deleuze's simulacrum and Omar Calabrese's logic of excess illuminate this cultural transformation. Finally,

1. [julia@juliamontejo.com](mailto:julia@juliamontejo.com)

tural. Finalmente, se plantean interrogantes sobre si esta democratización de la forma enriquece o corrompe los valores originales de los productos culturales en un entorno dominado por el consumo masivo.

*Palabras clave:* Modernismo; neobarroco; simulacro; consumo masivo; estética contemporánea; Los Bridgerton; democratización cultural; cultura visual.

it raises questions about whether this democratization of form enriches or corrupts the original values of cultural products in a market-driven, mass-consumption environment.

*Keywords:* Modernism; neobaroque; simulacrum; mass consumption; contemporary aesthetics; Bridgerton; cultural democratization; visual culture.

## 1 • Introducción

En las últimas décadas, la relación entre forma y contenido en la cultura visual ha experimentado una transformación radical, un proceso que hunde sus raíces en las innovaciones estéticas del modernismo literario. A partir de las obras de James Joyce, Marcel Proust o Virginia Woolf, entre otros, el modernismo rompió con las convenciones narrativas tradicionales, proponiendo un enfoque en el que la forma misma adquirió un protagonismo inédito. La hipertrofia de la forma marcó un distanciamiento deliberado entre el autor y el lector, al exigir una participación activa e intelectual que transformaba la experiencia estética en un ejercicio de introspección formal más que en una conexión emocional inmediata. Estas innovaciones no solo redefinieron las expectativas artísticas de su tiempo, sino que también sentaron las bases para debates contemporáneos sobre el papel del arte en una sociedad saturada de estímulos visuales.

Sin embargo, los principios formales establecidos por el modernismo no se agotaron en su tiempo. Por el contrario, evolucionaron hacia nuevas manifestaciones culturales que han transformado las dinámicas entre autor, lector y espectador. En el siglo XXI, la cultura visual ha absorbido y transformado estas propuestas, adaptándolas a un público masivo que consume imágenes y narrativas con rapidez e inmediatez. Un caso paradigmático de esta continuidad transformada es *Los Bridgerton* (Netflix, 2020-), una serie que

ha capturado la atención global gracias a su exuberancia visual y su capacidad para ofrecer una experiencia estética placentera y accesible. En un contexto donde el entretenimiento masivo se caracteriza por el consumo rápido y superficial de imágenes, *Los Bridgerton* demuestra cómo la primacía de la forma se ha adaptado a las demandas de la era digital, democratizando los valores estéticos que alguna vez fueron privilegio de una élite cultural. Esta serie no solo ejemplifica la transición de la forma de la literatura a la pantalla, sino que también refleja cómo las narrativas visuales actuales integran elementos modernistas en un entorno de producción orientado al consumo masivo.

En este sentido, la estética de *Los Bridgerton* encuentra un marco teórico relevante en el concepto de “neobarroco” desarrollado por Omar Calabrese. Según el semiólogo, el neobarroco no es únicamente una referencia histórica, sino una categoría estética contemporánea que actualiza el espíritu del barroco clásico en un contexto de comunicación global y saturación visual. Si el barroco se caracterizaba por el movimiento y el dinamismo, la búsqueda de la emoción, el esplendor y la teatralidad, los contrastes y la tensión, el neobarroco se apropia de todas estas características y las adapta un mercado voraz de consumo masivo. Caracterizado por el exceso, la fragmentación y la inestabilidad, el neobarroco explora en *Los Bridgerton* su gusto por la ficción histórica que permea tanto la alta cultura como las creaciones destinadas al gran público. El estilo resultante produce una tensión entre las convenciones tradicionales y su transgresión, generando una complejidad que desborda las estructuras tradicionales de representación según recoge Calabrese en su obra *La era neobarroca* (1999). Este concepto del neobarroquismo, central en la estética contemporánea, permite comprender cómo las dinámicas visuales en series como *Los Bridgerton* responden a las expectativas de una audiencia global acostumbrada al despliegue sensorial inmediato.

Además, el análisis de *Los Bridgerton* ofrece una oportunidad para explorar cómo el concepto de simulacro, formulado por Gilles Deleuze, y la democratización de la estética visual contemporánea reformulan las prácticas culturales actuales. Según Deleuze, el simulacro no es una copia degradada del original, sino una figura que subvierte la distinción entre original y copia, generando nuevas formas de sentido (1989, pp. 253-257). Este concepto resulta clave para analizar de qué manera las dinámicas visuales de la serie responden a las expectativas de una audiencia global. La serie, con su

mezcla deliberada de anacronismos, inclusión de diversidad racial y nuevas interpretaciones estilísticas, se erige en un ejemplo de cómo la cultura visual actual fusiona lo histórico y lo contemporáneo, creando un universo autónomo que desafía la noción de autenticidad. Este enfoque, que prioriza la experiencia estética sobre la fidelidad del relato, redefine las dinámicas entre forma y contenido en el arte contemporáneo.

El objetivo de este artículo es trazar la conexión entre el modernismo literario y la cultura visual contemporánea a través del análisis de *Los Bridgerton*. Más allá de su éxito como producto de entretenimiento, la serie proporciona un caso de estudio ilustrativo de la evolución entre forma y contenido: desde la “hipertrofia de la forma” modernista hasta su democratización estética de la era digital. Examinaremos conceptos clave como la sublimación de la forma, el simulacro y elementos del neobarroquismo para ahondar en las dinámicas que reflejan y moldean las prácticas culturales actuales. En última instancia, este análisis busca comprender de qué manera la estética contemporánea se plantea como un legado inesperado, y quizás aberrante, del modernismo en una sociedad donde lo visual ha desplazado a lo narrativo como eje principal de la experiencia cultural, abriendo nuevas posibilidades para la innovación y el debate artístico en la era digital.

## **2 · De la sublimación de la forma modernista a la sublimación de la forma en el neobarroco**

El modernismo literario, surgido a finales del siglo XIX y principios del XX, representó un cambio de paradigma en la forma de concebir el arte y la literatura. Este movimiento emergió en un contexto de industrialización acelerada, urbanización creciente y avances científicos que transformaron radicalmente la vida cotidiana. Las nuevas dinámicas provocaron una sensación de fragmentación y alienación en las sociedades modernas, y los artistas respondieron con una ruptura deliberada de las tradiciones narrativas en una búsqueda de formas que reflejaran la complejidad de la experiencia humana.

Hasta ese momento, la literatura había privilegiado la conexión emocional inmediata con el lector, una tradición que bebía del teatro griego,

donde la catarsis emocional era el eje de la experiencia escénica. Dramaturgos como Sófocles y Eurípides buscaban provocar una respuesta visceral a través de relatos diseñados para evocar miedo, compasión y purificación emocional. El éxito de la obra se basaba precisamente en esa habilidad del escritor para conmover. Esta conexión directa con el público se mantuvo durante siglos, alcanzando un punto culminante en las novelas del siglo XIX. Autores como Charles Dickens o Alejandro Dumas estructuraban sus relatos en torno a situaciones que apelaban directamente al sentir del lector. El sufrimiento, las pasiones, del tipo que fueran, o la redención son el tema principal en obras como en *Oliver Twist*, *Cuento de Navidad* o *El conde de Montecristo*.

El romanticismo amplificó esta aproximación, colocando la experiencia emocional y subjetiva en el centro del arte. Movimientos como el *Sturm und Drang* y autores como Lord Byron, Emily Brontë o Gertrudis Gómez de Avellaneda exploraron, con la idiosincrasia lógica de su cultura y educación, temas de amor, naturaleza y tragedia con una intensidad lírica que buscaba arrastrar al lector o la lectora hacia una manera de vivir con una intensidad que solo era posible a través del sentimiento. De esta manera de interpretar los sentimientos y emociones surge la idea del genio romántico que evolucionará hacia el *poète maudit*, término acuñado por el poeta francés Paul Verlaine en su obra *Les Poètes maudits* (1884). Genios románticos y poetas malditos se beben el mundo arrastrados por sus pasiones, aunque esto les conduzca a la autodestrucción. Incluso las creadoras, para las que este modelo autoral era inasumible socialmente, encontraron una manera de demostrar en sus obras que la intensidad emocional no era sinónimo de debilidad sino una forma poderosa de vivir y crear. No obstante, como argumentan Gilbert y Gubar, esta reivindicación del sentir femenino fue patologizada y contenida en muchas narrativas románticas, donde la mujer apasionada era castigada con la locura o la muerte, encarnando el temor al caos emocional que la sociedad patriarcal proyectaba sobre la mujer creadora (1998).

La exaltación emocional que englobaba obra, y en muchos casos autor, comenzó a percibirse como excesiva, incluso melodramática y vulgar, generando un agotamiento en las formas tradicionales de narrar y abriendo la puerta a nuevas exploraciones artísticas. En ello influyó la mirada masculina sobre el mundo del sentimiento, que empezó a percibir la emotividad

exacerbada con “lo femenino”, como sostienen Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su ensayo *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998). Las autoras argumentan que estas representaciones de mujeres en la literatura romántica y victoriana no solo reflejaban una construcción patriarcal del “exceso emocional”, sino que también funcionaban como una forma de contener y patologizar la creatividad femenina, esa que anhelaba sentir y vivir intensamente fuera de la normatividad que se suponía por su género. Las figuras de mujeres “locas”, como Bertha Mason en *Jane Eyre*, encarnaban el temor al desbordamiento de las emociones, mientras que los personajes femeninos demasiado contenidos solían representar una idealización limitada por la mirada masculina. Lo sentimental en el arte se vinculó entonces a lo femenino y a lo melodramático, cosa que hasta entonces no había sucedido. De hecho, Karin Littau señala que, en la literatura premodernista, lo que se valoraba era precisamente el que proporcionaba “ocasiones para el sentimiento” (2008, p. 62), que genera lágrimas y estremecimientos, es decir respuestas físicas y emocionales en el lector.

El modernismo rompió con este modelo, alejándose de la conexión visceral y proponiendo una literatura que desafiaba al lector intelectualmente, obligándolo a salir de su zona de confort. En lugar de apelar a las emociones del lector, el modernismo literario dirigió su atención a la forma, transformándola en el eje central de la obra. Karin Littau explica que, en la literatura modernista, la forma dejó de ser “transparente para los actos de construcción de significado y de interpretación que el texto entraña para la conciencia” (2008, p. 50). Este cambio convirtió la forma en un problema en sí misma, exigiendo al lector un esfuerzo activo para desentrañar los significados y estructuras del texto.

James Joyce, en *Ulises* (1922), fragmenta la narrativa, combina múltiples estilos literarios y utiliza el monólogo interior para explorar las profundidades psicológicas de sus personajes. La trama, tradicionalmente el núcleo de la narrativa, se vuelve secundaria frente a la experimentación formal, obligando al lector a navegar por un texto repleto de referencias intertextuales y simbolismos. Roland Barthes describe esta transformación como el paso de los “textos de placer”, diseñados para satisfacer al lector, a los “textos de goce”, que lo desafían e implican en un proceso activo de interpretación (1980, p. 2).

Virginia Woolf, en novelas como *La señora Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927), utiliza esta hipertrofia de la forma para explorar de la subjetividad. Abandonando las narrativas lineales, Woolf se centra en las percepciones internas de sus personajes, fragmentando el tiempo y el espacio narrativos. De esta manera, además de reflejar las complejidades del ser humano, desestabiliza la relación tradicional entre autor y lector.

El distanciamiento del lector fue una decisión deliberada por parte de los modernistas, quienes buscaban convertir la literatura en un laboratorio de exploración formal. Sin embargo, este alejamiento generó críticas. Muchas obras modernistas fueron acusadas de elitismo porque se dirigían a una audiencia reducida de lectores educados y excluían al público general.

En todo este proceso, hay que tener en cuenta la influencia de la Revolución Industrial y la posibilidad que abrió de producción masiva. El hecho de que los libros se convirtieran en productos mucho más fácilmente multiplicables para el consumo transformó profundamente la relación entre el autor, la obra y el lector. En sus orígenes, la creación literaria y artística estaba pensada para un público que se encontraba presente durante la lectura o la representación. El teatro clásico nunca se planteó para ser leído, sino para representarse frente a una audiencia que participaba colectivamente de la experiencia estética. De la misma manera, los recitados de poesía en las *soirées* románticas generaban un espacio de comunión emocional, donde el creador y los oyentes compartían el mismo momento y lugar. La creación era la manera de vehicular una relación entre el artista y el receptor. Sin embargo, la multiplicación de libros impresos facilitó que la recepción artística mayoritaria se convirtiera en un acto más individual y solitario, y en manos del receptor de manera individual. La lectura dejó de ser un evento social para convertirse en una actividad íntima, lo que influyó en la percepción que el propio autor tenía sobre su obra. Esta pasó a ser entendida como un artefacto autónomo (2008, p.123), capaz de trascender a su creador y adquirir significado propio al margen de su presencia. El nuevo escenario fomentó la experimentación con la forma, consolidando un tipo de literatura que jugaba con sus propios límites y cuya existencia solo era posible gracias a la producción masiva que hizo accesible el libro más allá de las élites culturales.

El legado del modernismo no se limitó a su época, sino que influyó profundamente en las estéticas contemporáneas. Aunque campan en con-

textos históricos y culturales diferentes, el modernismo y el neobarroco, tal como lo conceptualiza Omar Calabrese, comparten una preocupación por desafiar las estructuras tradicionales de representación, explorando los límites de la forma y reconfigurando la relación entre autor, obra y público. Sin embargo, mientras que el modernismo buscaba distanciar al lector mediante la complejidad intelectual, el neobarroco adapta estos principios con unos criterios de saturación visual y democratización estética, característica de la cultura contemporánea que ha venido propiciada por el fenómeno de la globalización.

Un punto de conexión clave entre el modernismo y el neobarroco es su relación con el concepto de fragmentación. En el modernismo, la fragmentación era una herramienta para explorar la subjetividad y la complejidad de la experiencia humana, como se observa en el flujo de conciencia de Virginia Woolf o en la narrativa polifónica de James Joyce. En el neobarroco, esta fragmentación se traduce en una estética visual que privilegia el detalle y el fragmento sobre la coherencia narrativa. Según Calabrese, “la obsesión por el detalle ya es una forma en sí misma de exceso [...] los fragmentos del pasado comienzan a ser ellos el nuevo material de la hipotética paleta del artista” (1999, p. 134).

El concepto de simulacro desarrollado por Gilles Deleuze ofrece también claves para entender cómo la fragmentación y la reconfiguración de las narrativas operan en el neobarroco. Deleuze describe el simulacro como una representación sin un original fijo, constituida por un juego de diferencias y repeticiones. En este sentido, el neobarroco no busca imitar una realidad externa, sino crear una realidad autónoma donde los elementos fragmentados adquieren nuevos significados a través de su interacción dentro del sistema. Este proceso enfatiza la capacidad del arte para desestabilizar las jerarquías tradicionales entre lo real y lo representado.

El exceso, otra característica central del neobarroco, también establece una continuidad y una tensión con el modernismo. En el modernismo, el exceso se manifestaba como una acumulación de significados que desbordaban las estructuras narrativas tradicionales. En el neobarroco, este exceso se traduce en una hiperestimulación sensorial que, según Calabrese, genera una “tensión entre los límites de un sistema y su transgresión, produciendo



una complejidad que desborda las estructuras tradicionales de representación” (1999, p. 83).

En este contexto, el neobarroco no solo continúa la exploración formal iniciada por los modernistas, sino que también la democratiza, adaptándola a las demandas de una cultura visual globalizada. Como señala Calabrese, esta estética no se limita a la alta cultura, sino que permea las producciones de masas, configurando un panorama donde los límites entre lo culto y lo popular se desdibujan (1999, Introducción).

Las siguientes secciones analizarán cómo esta conexión entre modernismo, neobarroco y el simulacro deleuziano se materializa en las manifestaciones culturales contemporáneas, ejemplificando esta transición estética en producciones visuales y narrativas que dialogan con el espectador desde la saturación y el exceso formal.

### 3 · Los Bridgerton, en la lógica de la post posmodernidad

#### 3 · 1 · Las claves del neobarroquismo en Los Bridgerton: fragmentación, detalles, exceso.

El modernismo literario, con su énfasis en la forma como contenido, sentó las bases de un lenguaje artístico que desafiaba convenciones y ampliaba las posibilidades de la representación. En *Los Bridgerton*, este legado se transforma bajo la lógica del neobarroco, adaptándose a una audiencia contemporánea inmersa en un entorno saturado de estímulos visuales y marcada por una enorme oferta del entretenimiento que obliga a satisfacer una expectativa constante de novedad y sorpresa.

En *Los Bridgerton*, la fragmentación opera principalmente en el nivel visual. Mientras que en el modernismo esta técnica exploraba la subjetividad y la complejidad interna de los personajes, aquí se traduce en un juego de imágenes diseñadas para captar la atención. Calabrese describe la fragmentación como la ruptura de un sistema cuya reconstrucción depende de la interpretación del espectador (1999, p. 89). En la serie, esto se evidencia en la representación de un pasado difuso, donde los elementos visuales in-

vitan al espectador a reconstruir una idea de la época que en su cabeza está más imaginada que fundamentada en el conocimiento, jugando así con los contornos borrosos de historicidad. Este enfoque facilita la inmersión en un universo visual autónomo, sin necesidad de fidelidad histórica.

Lev Manovich (2002) sostiene que los nuevos medios redefinen la narrativa visual al descomponerla en fragmentos autónomos que, en conjunto, generan una experiencia estética unificada. Este principio, heredero del montaje cinematográfico y amplificado por las interfaces digitales, crea un flujo de imágenes donde cada elemento parece autosuficiente, pero forma parte de una narrativa mayor. En *Los Bridgerton*, esta lógica se materializa en cada plano: los vestidos de colores vibrantes, las escenografías fastuosas y los primeros planos de joyas y detalles ornamentales no son meros accesorios narrativos, sino microcosmos visuales que interpelan al espectador de manera independiente. Este enfoque aleja la serie de la linealidad tradicional para proponer un modelo de visionado que privilegia la experiencia sensorial, en sintonía con la economía de la atención y las dinámicas propias de las plataformas digitales.

El detalle es otro elemento fundamental del neobarroco, según Calabrese. A diferencia del fragmento, el detalle no implica ruptura, sino una ampliación que desborda el todo. Calabrese explica que “existen formas de exceso de detalle que transforman el sistema del detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo” (1999, p. 88). En *Los Bridgerton*, esta obsesión por el detalle se manifiesta en la minuciosidad del vestuario, los vestidos imperiales, de tonalidades intensas y diseños exuberantes, desbordan las coordenadas de la época y proyectan un universo estilizado que prioriza el impacto visual. De manera similar, los primeros planos de joyas, copas doradas y vajillas ornamentadas no solo embellecen las escenas, sino que actúan como elementos narrativos simbólicos, reforzando la inmersión en un universo cargado de lujo y opulencia. Este principio dialoga con la estética de acumulación de Manovich, donde cada imagen puede apreciarse de manera independiente, pero mantiene su vínculo con una narrativa visual mayor.

El exceso, según Calabrese, no solo multiplica los elementos visuales, sino que desestabiliza la coherencia narrativa al generar un deleite sensorial continuo (1999, p. 63). En *Los Bridgerton*, el exceso se refleja no solo en la

saturación de detalles visuales, sino también en la combinación de elementos anacrónicos. La serie mezcla influencias de la moda georgiana con detalles contemporáneos, así como versiones orquestales de canciones pop modernas. El pastiche resultante no diluye la identidad de la serie; al contrario, la consolida como un espacio de innovación estética que refleja las tensiones de la cultura visual contemporánea.

La diversidad racial y la reinterpretación de personajes históricos refuerzan esta propuesta, donde las jerarquías tradicionales entre “lo real” y “lo representado” se difuminan en favor de una experiencia sensorial inmersiva. La inclusión de personajes racialmente diversos, como la reina Charlotte, no pretende reproducir fielmente el pasado, sino proyectar un ideal contemporáneo de diversidad y empoderamiento. En este sentido, el exceso no es solo ornamental, sino una estrategia narrativa que reconfigura los valores estéticos de la Regencia, adaptándolos a las sensibilidades de la post posmodernidad.

*Los Bridgerton* ofrece un deleite estético que prioriza lo sensorial sobre lo narrativo, invita al espectador a suspender su idea de autenticidad y a participar en una experiencia visual hipnótica, diseñada tanto para ser admirada como para ser compartida en la era de las plataformas digitales.

### 3 · 2 · El simulacro en *Los Bridgerton*

El concepto de simulacro, desarrollado por Gilles Deleuze, nos proporciona claves para comprender la estética de *Los Bridgerton* y su capacidad para reinterpretar y resignificar elementos históricos dentro de un marco estilizado y ficticio. Según Deleuze, “el simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (1989, p. 257). En este sentido, *Los Bridgerton* no intenta reproducir fielmente la historia, sino que construye un universo autónomo que juega con los elementos visuales y narrativos. El vestuario, los escenarios y la música, que combina versiones instrumentales de canciones pop contemporáneas con una ambientación de época, no aspiran a la verosimilitud histórica. Más bien, generan una experiencia visual y emocional que responde a las expectativas estéticas de un público inmerso en una cultura visual post posmoderna. Este enfoque subraya la autonomía del simulacro como creador de nuevas rea-

lidades, poniendo en cuestión las jerarquías tradicionales entre lo original y la copia.

El vestuario es uno de los ejemplos más evidentes de simulacro en *Los Bridgerton*. Aunque ambientada en la época de la Regencia, la serie reinterpreta la moda de ese período con una libertad estilística que mezcla detalles históricos con elementos modernos. Los vestidos de las protagonistas, diseñados en colores vibrantes y confeccionados con materiales que ni siquiera existían en esa época, no buscan una representación fiel del pasado. En cambio, crean una estética que resulta inmediatamente atractiva y comprensible para el espectador contemporáneo. Este enfoque refuerza la idea de simulacro como una realidad autónoma: los trajes no remiten a un pasado histórico específico, sino que funcionan como símbolos dentro de un sistema visual que prioriza la emoción, la fantasía y el impacto por encima de la autenticidad. Como explica Joanne Entwistle, la moda no es solo una expresión personal, sino un medio de interacción entre los cuerpos y las estructuras sociales. A modo de ejemplo, Entwistle analiza la figura del dandi aristocrático y la del bohemio romántico como dos “tecnologías del yo” del siglo XIX que surgieron como soluciones al problema del anonimato. El dandi utilizaba la vestimenta para representar un yo artificial, mientras que la vestimenta del bohemio expresaba un supuesto yo interior auténtico. Hoy seguimos interpretando a las personas por su apariencia, siendo el cuerpo el “principal lugar de la identidad” en la actualidad (2000. p. 124). Si entendemos la moda como una forma de expresión política con todo su artificio, esta interpretación estilística plantea preguntas sobre los valores y aspiraciones de nuestra sociedad actual. El vestuario creado sin un interés referencial auténtico de *Los Bridgerton* no solo embellece las escenas, sino que también transmiten un mensaje implícito sobre la relación entre tradición e innovación. Al resignificar la estética de la Regencia con elementos contemporáneos, *Los Bridgerton* utiliza el pasado como un lienzo para proyectar ideales del presente, como la diversidad, la inclusión y el empoderamiento.

La escenografía de *Los Bridgerton* también opera bajo la lógica del simulacro tal como lo describe Gilles Deleuze. La serie utiliza una combinación de escenarios reales y recreaciones digitales que, aunque plausibles y con muchas similitudes con la ciudad de Bath en Inglaterra, carecen de un referente histórico preciso. Esta mezcla de imposibles crea un mundo

estilizado donde lo “real” y lo “artificial” se entremezclan de manera indiscernible, generando una inmersión basada en la coherencia estética más que, de nuevo, en la fidelidad histórica. Según Deleuze, “el simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (1989, p. 186). Así, el simulacro no imita la realidad, sino que genera una nueva dimensión autónoma que se convierte en su propia referencia.

En *Los Bridgerton*, esta lógica se manifiesta en los espacios arquitectónicos, los decorados y las locaciones digitales, que priorizan la espectacularidad sobre la verosimilitud. Los salones de baile simétricos, los exteriores majestuosos y los jardines desbordantes evocan un esplendor que amplifica la percepción de lo sublime. Esta hiperrealidad reconfigura la relación del espectador con el pasado, invitándolo a habitar un universo estético independiente de las categorías tradicionales de verdad y falsedad.

Desde esta perspectiva, la escenografía no es un mero fondo visual, sino un elemento narrativo activo que sostiene la coherencia estética de la serie. Los elementos decorativos no solo embellecen las escenas, sino que actúan como un reflejo del exceso y la artificialidad propios de la narrativa neobarroca. Al generar un entorno visual donde lo ornamental y lo real se funden, *Los Bridgerton* confirma la idea deleuziana de que el simulacro es una creación con autonomía plena.

Por último, la mezcla de recreación y artificio pone de manifiesto un cambio en la relación del espectador con la historia: el pasado deja de ser un espacio que debe reproducirse fielmente y se convierte en un territorio simbólico que puede ser reinterpretado. Esta resignificación no busca corregir las realidades históricas, sino ofrecer una experiencia emocional y sensorial que refleja las sensibilidades contemporáneas.

Otro ejemplo destacado y que ha creado polémica es el uso de diversidad racial en la serie. Aunque la aristocracia británica de la Regencia era predominantemente blanca, *Los Bridgerton* incorpora personajes racialmente diversos en roles prominentes, como la reina Charlotte. Esta elección, que ha sido objeto de debate, no busca reflejar la realidad histórica, sino crear un universo narrativo que responde a las sensibilidades y valores contemporáneos. Desde la perspectiva del simulacro, esta inclusión no es una falsificación, sino una reconfiguración que utiliza el pasado como materia prima para

construir una nueva realidad estética y ética. La polémica que ha suscitado esta elección subraya un aspecto central de la experiencia del espectador ante una pantalla. Al visionar cualquier producción de ficción, la audiencia realiza un proceso activo de reconstrucción, interpretando los fragmentos narrativos y visuales como piezas de un universo posible, aunque, en este caso, no históricamente exacto. Este acto de reconstrucción refuerza la idea de que el éxito de *Los Bridgerton* radica en su capacidad para presentar un mundo coherente dentro de sus propias reglas estéticas, logrando un equilibrio entre la fragmentación y la creación de un universo narrativo completo.

Por último, la música en *Los Bridgerton* ejemplifica cómo el simulacro opera en múltiples niveles, incluyendo el sensorial. Las versiones orquestales de canciones pop modernas, como “Happier Than Ever” de Billie Eilish, “Stay Away” de Nirvana o “Wildest Dreams” de Taylor Swift, generan un anacronismo deliberado y transforman la experiencia auditiva del espectador. Estas reinterpretaciones sonoras, de nuevo, no buscan fidelidad histórica, sino que ofrecen un diálogo entre pasado y presente, utilizando la familiaridad de las melodías modernas para conectar emocionalmente con el público contemporáneo mientras las sitúan en un contexto estético de época.

El oído, como vehículo de evocación, activa recuerdos, asociaciones y sensibilidades que refuerzan la inmersión del espectador en el universo narrativo. Las melodías pop transformadas en arreglos orquestales no solo subrayan las emociones de las escenas —como el dramatismo de un baile o la melancolía de un momento introspectivo—, sino que también desestabilizan las expectativas del espectador, invitándolo a participar en una experiencia que tiene una parte nostálgica y otra novedosa. El juego entre lo familiar y lo reinventado amplifica la atmósfera emocional de la serie, actuando como un puente sensorial entre los valores estéticos de la Regencia y las sensibilidades culturales actuales. En términos de simulacro, estas piezas musicales ejemplifican cómo el pasado puede reconfigurarse para construir una nueva realidad autónoma. Al combinar referencias temporales dispares, *Los Bridgerton* logra crear un espacio donde la anacronía no es un error, sino una herramienta para reforzar su propuesta estética y emocional.

En conjunto, *Los Bridgerton* utiliza el simulacro para crear un universo autónomo que reinterpreta y resignifica elementos históricos, adaptándolos a las dinámicas culturales de la post posmodernidad. Este enfoque cuestiona

las nociones tradicionales de autenticidad y redefine la relación entre el pasado y el presente, invitando al espectador a experimentar una realidad que, aunque ficticia y lejana, resulta profundamente familiar.

#### **4 · Reflexiones sobre la transición cultural y estética. Conclusión**

El modernismo, con su apuesta por la complejidad formal y la desconexión emocional, surgió como una ruptura radical con las estructuras narrativas tradicionales y las dinámicas culturales de su tiempo. Este movimiento emergió como respuesta al agotamiento de los modelos narrativos previos, pero su orientación hacia una audiencia limitada y su resistencia a la accesibilidad lo convirtieron en un modelo insostenible en un sistema cultural cada vez más dominado por la lógica del mercado y el consumo masivo.

El modelo de producción masiva facilitó primero la ruptura en la relación directa entre el creador y el lector y, más tarde, entre el creador y su obra. Este distanciamiento permitió al creador contemplar su creación como un artefacto autónomo. Sin ese paso, la hipertrofia de la forma habría sido impensable. Sin embargo, el nuevo mercado capitalista, con su necesidad constante de expansión y sostenibilidad, impuso la exigencia de llegar a un público amplio, relegando al modernismo a un nicho. Paradójicamente, la estética elitista y minoritaria que había puesto el énfasis en la construcción formal, dio un sorprendente paso más allá y evolucionó hacia el neobarroco: un lenguaje visual que democratiza la forma, adaptándola a las sensibilidades de un público globalizado y a las demandas de una economía cultural regida por la inmediatez y la saturación sensorial.

A diferencia del modernismo, el neobarroco no busca desconectar al espectador mediante la complejidad, sino atraerlo a través del exceso, la exuberancia visual y la fragmentación. Según Omar Calabrese, el detalle y el exceso son elementos que transforman el sistema al que pertenecen hasta el punto de que “se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo” (1999, p. 88). Esta desestabilización no representa una pérdida, sino una mutación que responde a las sensibilidades de una sociedad saturada de estímulos visuales y orientada hacia la gratificación inmediata. En este contexto, el neobarroco no estabiliza

ni preserva un sistema ordenado, sino que crea nuevos espacios estéticos donde lo fragmentado y lo exuberante se convierten en herramientas para captar y mantener la atención del espectador contemporáneo.

El concepto de simulacro de Deleuze es clave para comprender esta lógica porque “el simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción” (1989, p. 257). Este planteamiento rompe con las jerarquías tradicionales entre lo real y lo representado, permitiendo que el simulacro opere como una creación autónoma que desafía las nociones de autenticidad y verdad. En el neobarroco, el simulacro prioriza la experiencia sensorial y la resonancia visual por encima de la profundidad conceptual.

La eliminación de esa exigencia intelectual resulta fundamental para que la ‘digestión’ de los contenidos sea rápida y sin esfuerzo. Esto explica por qué la transición del concepto de “espectadores” a “consumidores de contenido” es un concepto tan apropiado: la hipertrofia de la forma no busca ya desafiar la interpretación del receptor, sino ofrecerle un producto listo para ser absorbido sin reflexión. Mientras que el espectador modernista debía enfrentarse a un entramado formal que lo obligaba a reconstruir significados y cuestionar su percepción del relato, el consumidor actual recibe una narrativa diseñada para captar su atención, pero no para retarla. En este contexto, el término ‘espectador’ alude a una figura activa, capaz de analizar y reelaborar el sentido de lo que observa; en cambio, ‘consumidor’ designa a quien participa de un flujo continuo de contenidos donde prima la experiencia inmediata y efímera, más cercana al consumo que a la contemplación. Así, la complejidad se traslada de lo cognitivo a lo sensorial, reforzando la lógica de un mercado que convierte la narrativa en un bien de consumo rápido, más preocupado por la adicción al formato que por la riqueza del contenido.

*Los Bridgerton* se nos presenta así como un ejemplo paradigmático de un recorrido que empezó con obras como *Dublineses* (1914) y que muestra cómo la forma continua desafiado la tradición. El camino desde el modernismo literario hasta la estética visual contemporánea evidencia no solo una transformación en los lenguajes artísticos, sino también un cambio profundo en las dinámicas culturales y sociales que sustentan la creación y el consumo de productos culturales. James Joyce y Virginia Woolf entre otros sublimaron la forma hasta convertirla en contenido. Hoy, la forma ha evolucionado hacia



un fenómeno donde la estética visual domina la experiencia cultural, adaptándose a un público masivo que prioriza la gratificación inmediata sobre la reflexión intelectual.

¿Es la sociedad de consumo la que transforma —o corrompe— los productos culturales al adaptarlos a su lógica? Al desligarse de la autenticidad histórica, el simulacro parece responder directamente a las demandas de un mercado global, donde el impacto visual prevalece sobre la profundidad. Estos razonamientos redefinen el consumo visual y plantean una revisión de lo que consideramos significativo en la experiencia estética. ¿Estamos ante una innovación que amplía las posibilidades del arte o ante un fenómeno que reduce su complejidad al nivel de la inmediatez?

Siguiendo a Calabrese, si lo clásico produce géneros y el neobarroco, en su movimiento constante, genera perturbaciones y, a veces, degenera (1999, p. 207), ¿podemos asumir que esta búsqueda continua de innovación y exceso conduce al agotamiento estético, donde la saturación visual y la fragmentación vacían de sentido la experiencia artística? ¿O esta “degeneración” constituye una forma legítima de creación que desafía las categorías tradicionales y expande las posibilidades de significación, adaptándose a las dinámicas culturales de un presente marcado por la multiplicidad?

*Los Bridgerton* ejemplifica cómo esta lógica opera en la era digital, ofreciendo una experiencia visual diseñada para el consumo masivo, donde lo narrativo se subordina a la estética y lo inmediato prevalece sobre lo duradero. Pero esta evolución no debe entenderse únicamente como una pérdida de profundidad; más bien, refleja una adaptación de las dinámicas artísticas a las condiciones históricas actuales. En lugar de lamentar la superficialidad, es crucial analizar cómo el neobarroco y el simulacro responden a las expectativas de una cultura globalizada y mediada por los algoritmos de la atención.

La forma, en su capacidad de adaptarse y reinventarse, sigue siendo un campo fértil para la innovación y la experimentación. En la era digital, el espectador se ha convertido en un consumidor visual sofisticado, pero también sometido a una fragmentación constante de la atención. La estética neobarroca responde a estas dinámicas ofreciendo un exceso de estímulos fragmentados que capturan la atención de manera inmediata. Sin embargo, esta saturación plantea una paradoja: aunque el espectador tiene acceso a

producciones culturalmente ricas, la velocidad del consumo y la desconexión del contenido puede limitar una apreciación profunda. Esto invita a reflexionar sobre la relación entre las prácticas de consumo contemporáneo y la experiencia estética en un contexto dominado por algoritmos y la economía de la atención.

Más allá de su adaptación al consumo masivo, el neobarroco tiene un potencial crítico para desestabilizar las jerarquías culturales tradicionales. Al integrar elementos populares y cultos, lo histórico con lo contemporáneo y lo local con lo global, esta estética puede articular nuevas formas de representación inclusiva. En el caso de *Los Bridgerton*, la hibridación estilística y la diversidad representada en los personajes cuestionan las normas sobre la fidelidad histórica y la autenticidad cultural, abriendo posibilidades para una reinterpretación crítica de la narrativa visual.

En un mundo donde la estética visual influye en los discursos sociales y políticos, el neobarroco puede ser más que un recurso estético: puede convertirse en un espacio para explorar narrativas que aborden la inclusión, la justicia social y la diversidad. En este sentido, el neobarroco no solo refleja las dinámicas del consumo contemporáneo, sino que también tiene el potencial de generar discursos transformadores.

En última instancia, este análisis invita a repensar las relaciones entre forma y contenido, entre estética y significado, y entre arte y mercado. En una época donde la imagen domina la experiencia cultural, el futuro de la estética dependerá de su capacidad para equilibrar la accesibilidad con la profundidad, ofreciendo experiencias que, aunque visualmente deslumbrantes, no renuncien al potencial transformador del arte.

## 5 · Referencias

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI de España Editores, 2007.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=z2CS073OLRwC&oi=fnd&p-g=PA1&dq=barthes+el+placer+del+texto&ots=8X2SRiT6W1&sig=1b-VTqvwCDc2XKdDTEwbMKuXRjjo#v=onepage&q=barthes&f=false>

Barthes, Roland. *S/Z: An Essay*. Traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, 1980.

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=JW6ASowhvkIC&oi=fnd&pg=PA1&dq=S/Z+Barthes&ots=X-uPcyFdcB&sig=jE2\\_oGpCkOSc9rR-vdw8kTps2u9A#v=onepage&q=S/Z&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=JW6ASowhvkIC&oi=fnd&pg=PA1&dq=S/Z+Barthes&ots=X-uPcyFdcB&sig=jE2_oGpCkOSc9rR-vdw8kTps2u9A#v=onepage&q=S/Z&f=false)

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Penguin Classics, 2006.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, 1999. Archive.org.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu Editores, 2002. Archive.org.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, 1989. Archive.org.

Dickens, Charles. *Cuento de Navidad*. Alianza Editorial, 1996.

Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press, 2000. Archive.org.

Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de Carmen Martínez Gimeno, Ediciones Cátedra, 1998.

[https://www.google.es/books/edition/La\\_loca\\_del\\_desván/WL7oMQ-p7DkC?hl=es&gbpv=1&dq=Gilbert,+Sandra+M.&printsec=frontcover](https://www.google.es/books/edition/La_loca_del_desván/WL7oMQ-p7DkC?hl=es&gbpv=1&dq=Gilbert,+Sandra+M.&printsec=frontcover)

Littau, Karin. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Traducción de Elena Marengo, Ediciones Manantial, 2008.

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=WtkVBAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Littau+teorías&ots=RFrVzYsrEG&sig=lk308YNfp--SZi-H\\_W\\_uv2YZsCmU#v=onepage&q=Littau](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=WtkVBAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Littau+teorías&ots=RFrVzYsrEG&sig=lk308YNfp--SZi-H_W_uv2YZsCmU#v=onepage&q=Littau)

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2002. [PDF](#).

Sófocles. *Antígona*. Ediciones Cátedra, 1997.