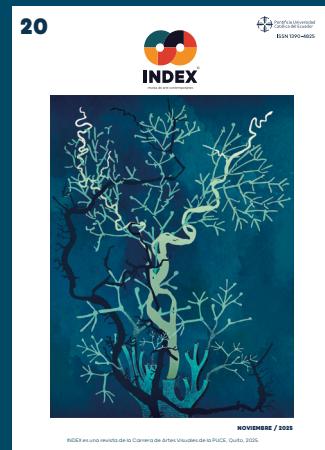


MIEDO, APATÍA Y CONTROL SOCIAL: ANÁLISIS DE LA PELÍCULA MI CENA CON ANDRÉ



Fear, apathy, and social control: An analysis of the film My Dinner with André

Tiffany Garzo Camón

Universidad Politécnica de Valencia

E-mail: 22tyros22@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7919-1985>

Fecha de recepción: 10/06/2025

Fecha de aceptación: 10/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: 10.26807/cav.v10i20.649v10i20.653

Garzo Camón, T. (2025). Miedo, apatía y control social: análisis de la película Mi cena con André. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 5-18. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/653>

Resumen

Esta investigación pretende realizar un análisis fílmico de *Mi cena con André* (Louis Malle, 1981) a partir de una lectura atenta tanto del diálogo como del dispositivo cinematográfico: composición, encuadres, ritmo, iluminación y sonido. Aplicando una metodología de close reading de escenas clave (se indican timestamps), se confrontan dichas lecturas con los marcos teóricos de Michel Foucault (disciplina/biopolítica), Gilles Deleuze (sociedades de control), Angela Davis (crítica al complejo carcelario-industrial) y Gilles Lipovetsky (vacío e hiperindividualismo). Se argumenta que la película, incluso en su economía de medios, articula visual y sonoramente las formas contemporáneas de normalización y vigilancia, mostrando cómo el miedo y la precariedad se incorporan como tecnologías de gobierno. Finalmente, se discuten posibilidades de resistencia que emergen en los intersticios micropolíticos del filme y se señalan límites interpretativos que conviene problematizar.

Palabras clave: biopolítica, disciplina, sociedad de control, vigilancia, precarización, subjetividad, hiperindividualismo.

Abstract

This research aims to conduct a film analysis of *My Dinner with André* (Louis Malle, 1981) based on a close reading of both the dialogue and the cinematic device: composition, framing, rhythm, lighting, and sound. Applying a close reading methodology of key scenes (timestamps are indicated), these readings are compared with the theoretical frameworks of Michel Foucault (discipline/biopolitics), Gilles Deleuze (societies of control), Angela Davis (critique of the prison-industrial complex), and Gilles Lipovetsky (emptiness and hyperindividualism). It is argued that the film, even in its economy of means, visually and sonically articulates contemporary forms of normalization and surveillance, showing how fear and precarity are incorporated as technologies of governance. Finally, it discusses possibilities of resistance that emerge in the film's micropolitical interstices and points out interpretive limits that should be problematized.

Keywords: biopolitics, discipline, control society, surveillance, precarization, subjectivity, hyperindividualism.

Biografía de la autora

Tiffany Garzo Camón (Sariñena, Huesca, España, 2001) es licenciada en Bellas Artes, completando el Máster de Producción Artística en la UPV en 2025. Su línea artística se mueve en la investigación dentro del arte y la performance. Trabaja sobre los nuevos medios digitales y su impacto en las sociedades actuales, desde el control de los mass media hasta los panópticos digitales generados en estos espacios de control. Ha publicado en la revista Artnodes su artículo “Ética y privacidad en la era digital desde la perspectiva de la creación de espacios seguros”. También ha participado en la residencia artística Liminállica V y ha recibido la Beca Columbiello entre otras cuestiones relevantes.

Introducción:

I don't know about you, Wally, but I just had to put myself into a kind of training program to learn how to be a human being. I mean, how do I feel about anything? I didn't know. What kind of things did I like? What kind of people did I really want to be with? And the only way that I could think of to find out was to just cut all the noise and stop performing all the time and just listen to what was inside of me. See, I think a time comes when you need to do that. Now, maybe in order to do that you have to go to the Sahara, and maybe you can do it at home. But you need to cut out the noise. (Minuto 1:42:44)¹

Mi cena con André fue una película realizada en 1981 por Louis Malle (figura 1). En esta película la sencilla trama se desenvuelve en una conversación de hora y media en un restaurante de Nueva York. Los protagonistas, Wally y André, aparecen como excompañeros y conocidos del teatro. En este sentido, André, tras muchos años sin retomar el contacto con Wally, decide invitarle a una cena para saber de él. La conversación comienza lentamente, con Wally realizando preguntas constantes, casi convirtiéndose más en una especie de

entrevista detectivesca donde sólo sabemos de la vida tan variada y difusa de André y sus experiencias rompiendo los límites de las artes vivas. Las reflexiones principales de la película analizan las formas de hacer teatro y lo que serían los inicios de las performances como medios experimentales de fusión entre vida y arte. En este contexto, André trata de explicarle a Wally las amplias diferencias de sensaciones que emergen junto a la autenticidad de esos nuevos medios. También se plantean en varias ocasiones cómo transmitir un mensaje verídico, que haga al espectador despertar. En un segundo plano, de forma subversiva, se tratan muchos temas en relación con la rutina, el automatismo, la falsedad de la vida y su aceptación diaria. Desde esta perspectiva, la conversación entre Wally y André también puede leerse como una confrontación con el absurdo, en el sentido “camusiano” del término. Al igual que Sísifo, condenado a repetir eternamente una tarea sin sentido, los individuos modernos parecen atrapados en la rutina, aceptando como inevitables las estructuras de control que regulan su existencia. Sin embargo, como sugiere Camus (1942), la verdadera libertad radica en reconocer el absurdo y, en lugar de sucumbir a la desesperación, abrazarlo conscientemente como un acto de resistencia. Tal vez en este sentido, las prácticas performáticas de las que André habla pueden asemejarse más a este aceptamiento y disfrute del pleno absurdo de la existencia, aunque en definitiva, André se plantea si verdaderamente debemos aceptarlo como tal, y si no es parte de un sistema que orquesta este absurdo vital.

1 “No sé tú, Wally, pero yo tuve que someterme a una especie de programa de entrenamiento para aprender a ser humano. Es decir, ¿cómo me siento con todo? No lo sabía. ¿Qué me gustaba? ¿Con qué tipo de personas quería estar? Y la única manera que se me ocurrió para descubrirlo fue simplemente acallar el ruido, dejar de actuar todo el tiempo y simplemente escuchar lo que llevaba dentro. Mira, creo que llega un momento en que necesitas hacer eso. Ahora bien, quizás para eso tengas que ir al Sahara, o quizás puedas hacerlo en casa. Pero necesitas acallar el ruido”.



Figura 1. Escena de portada de *Mi cena con André* mostrando a André y Wally en el restaurante, enfatizando a Wally como protagonista del plano.

Fuente:

<https://share.google/images/hcQz54m7q2USKyNkC>

Uno de los discursos también destacables en esta película es el del miedo como herramienta de control, y será este en torno al que se estructure esta investigación. El miedo, entendido no solo como una emoción sino como una estrategia de gobierno, constituye un eje estructurante de la modernidad. En *Mi cena con André*, el diálogo entre Wally y André ofrece una disección crítica de la rutina, la alienación y la arquitectura de poder que configura la vida urbana. A través del prisma de Foucault, Deleuze, Davis y Lipovetsky, este análisis expone la ciudad como un espacio de disciplinamiento en el que la vigilancia, el control económico y la normalización de la precariedad restringen la autonomía de los sujetos.

Mi cena con André (Louis Malle, 1981) es, a primera vista, un filme de recursos austeros: casi toda la acción se desarrolla alrededor de una cena en un restaurante neoyorquino. Esta simplicidad formal —un único espacio, dos actores y una conversación prolongada— ha llevado a considerarlo un ejemplo paradigmático de cómo el cine puede interrogar grandes cuestiones filosóficas sin depender de la

espectacularidad. El propósito de este artículo es mostrar que, más allá del contenido discursivo de los diálogos, la película articula mediante su dispositivo filmico (encuadres, ritmo, silencios, duración de los planos) una reflexión sobre el miedo, la apatía y los mecanismos de control social. Para ello, la investigación se apoya en una metodología de *close reading* filmico, entendida como análisis minucioso de escenas seleccionadas, integrando tanto lo dicho (los parlamentos de André y Wally) como lo mostrado (composición visual, iluminación, montaje).

Esta aproximación se sitúa en diálogo con referentes de teoría cinematográfica como André Bazin (1958), quien defendió el plano-secuencia y la puesta en escena como modos de intensificar la experiencia del tiempo; David Bordwell (1985), que analizó las estrategias narrativas en el cine de ficción; y Gilles Deleuze (1985), cuya noción de la “imagen-tiempo” resulta clave para pensar la duración y la repetición como formas de experiencia.

La articulación entre teoría social y análisis filmico permite que los marcos conceptuales de Michel Foucault (1975), Gilles Deleuze (1990), Angela Davis (2003) y Gilles Lipovetsky (1983) no sean simplemente ilustrados por los diálogos de los personajes, sino confrontados críticamente con el lenguaje del cine. De este modo, *Mi cena con André* se presenta no solo como un texto filosófico en forma de conversación, sino como una obra filmica que, en su austeridad material, problematiza la vida urbana contemporánea y los modos en que

se construye la subjetividad bajo estructuras de control.

Metodología

El presente trabajo aplica una metodología de *close reading* fílmico, entendida como la observación detallada de secuencias y escenas a través de tres niveles complementarios:

1. Nivel textual: se transcriben fragmentos relevantes del diálogo (con indicación de minuto y segundo), pues constituyen el núcleo filosófico de la película.
2. Nivel formal: se analizan los elementos audiovisuales que acompañan esos diálogos: encuadres, posición de la cámara, duración de los planos, ritmo del montaje, iluminación, gestualidad y silencios. Estos aspectos permiten mostrar cómo la película produce sentido más allá de lo verbal.
3. Nivel crítico-teórico: se ponen en diálogo los hallazgos con referentes conceptuales (Foucault, Deleuze, Davis, Lipovetsky), así como con teorías cinematográficas (Bazin, 1958; Bordwell, 1985; Deleuze, 1985) que explican la construcción de la escena y la experiencia del espectador.

Esta triple articulación evita tomar los diálogos como pruebas de teorías externas: se muestra, en cambio, cómo el lenguaje fílmico las confirma, matiza o incluso contradice. Así, se considera que el *filme* no es solo un vehículo de ideas, sino un objeto estético que construye reflexiones filosóficas a través de su forma cinematográfica.

La ciudad disciplinaria: mise-en-scène y discurso

En este contexto de mecanismos de control y disciplina en nuestro día a día, la conversación entre Wally y André problematiza la mecanización de la vida urbana y su impacto en la subjetividad. Wally, comentando una experiencia respecto a una conversación pasada, demuestra una sociedad de caretas y actuación permanente, mediante la cual sistematizamos los comportamientos para huir de todo tipo de respuesta revolucionaria u hostil, para no perturbar los modos de vida establecidos bajo la falsa idea de comodidad. Comenta: “[...] *Because somehow, in our social existence today we're only allowed to express our feelings weirdly and indirectly. If you express them directly everybody goes crazy*” (Minuto 55:12).²

La escena sucede en el mismo interior del restaurante que atraviesa el *filme*; la cámara suele permanecer estática o con movimientos mínimos, privilegiando planos medios y primeros planos sostenidos que constriñen el espacio hacia la mesa. Esta economía de encuadre —dos personajes en una geometría cerrada, apenas desplazamientos de cámara— produce una sensación de “célula” social: el restaurante funciona como un microespacio disciplinario. La iluminación es generalmente cálida pero contenida, sin grandes contrastes, lo que reduce el horizonte visual y focaliza la atención

2 “Porque, de alguna manera, en nuestra vida social actual solo se nos permite expresar nuestros sentimientos de forma extraña e indirecta. Si los expresas directamente, todo el mundo se vuelve loco”.

en los rostros y los gestos, hablándonos también de la domesticación del espacio. La duración de las tomas y la predilección por los planos largos obligan al espectador a habitar el tiempo social de los personajes; no hay cortes que promuevan la sensación de escape, sino una inmersión lenta que refleja la repetición y la rutina. Respecto a estos planos, rozando los planos-secuencia en muchas ocasiones, Bazin (1958) sostiene que estos permiten al espectador percibir la duración del tiempo de manera más auténtica, otorgando una sensación de continuidad que refuerza la inmersión en la experiencia cinematográfica. Así, la puesta en escena no solo captura el espacio físico del restaurante, sino que también intensifica la percepción del tiempo social y existencial que atraviesa a los personajes (figura 2).



Figura 2. Plano destacando a André, destacando la expresión facial como recurso para la transmisión de la interioridad y la experiencia subjetiva del tiempo. Fuente: <https://share.google/images/N1ldbHYa3ysaDnc81>

Desde la perspectiva foucaultiana (1975), las instituciones modernas producen cuerpos dóciles a través de rituales y prácticas normativas; en la película, la institución no aparece como edificio (escuela, prisión) sino como dispositivo social cotidiano: la conversación, la etiqueta pública, la mesa. El recurso fílmico de

mantener la cámara dentro de un encuadre limitado enfatiza cómo la disciplina opera como microtecnología —no necesita muros, crea límites en el tiempo y la interacción—. Complementando a Foucault, la lectura deleuziana (1990) sugiere que este encierro no es solamente vertical (sujeción por instituciones) sino también fluido y permanente: los planos largos y la sensación de repetición anticipan la idea de control como red que regula los comportamientos sin recurrir a coerción explícita.

El comentario resuena con las sociedades disciplinarias, donde las instituciones modernas —escuelas, fábricas, hospitales y prisiones— operan como mecanismos de producción de subjetividades dóciles y funcionales (Foucault, 1975). Estos mecanismos ya no sólo ordenan y gestionan la vida de las personas, sino también sus formas de pensar que acaban encuadrándose en la continua búsqueda de la ficticia normalidad y eficiencia también de las relaciones personales.

De esta forma, el proceso en el sistema se da a modo de la generación de espacios reticulares que nos acompañan constantemente donde el espacio-tiempo permanece controlado y gestionado para su máxima eficiencia. En estos espacios, el individuo performa las actitudes convenientes para adaptarse al sistema, viviendo una vida que aparece preprogramada e insustituible. Ninguna otra realidad tiene espacio de existencia bajo estas premisas de control en la que nos instauramos. André habla de sus experiencias que podrían comprenderse como alejadas del sistema, pero no podemos evadir la evidencia de que su situación

económica le permite poder apartarse de estos modos de vida y experimentar otros al no tener la presión del mercado de producción y consumo. En estas experiencias de las que él habla, consigue alejarse de las premisas de la vida moderna y escapar a los bucles rutinarios con nuevos modos y posibilidades de convivencia y creación.

La escena citada muestra que la norma social se reproduce en la interacción cotidiana: la “modulación” de las emociones (decir las cosas de forma indirecta) es una técnica de autoprotección que, cinematográficamente, se materializa en el ritmo de la toma y la distancia entre personajes. Es decir, la película ilustra la tesis de la disciplina a través de su propio tiempo fílmico: la duración y el encuadre hacen perceptible la internalización de reglas que, si se rompieran, “harían enloquecer” a los demás.

Sería notable mencionar también a Deleuze (1990) quien, por su parte, estableció la noción de la sociedad de control, en la que las formas de vigilancia ya no dependen de espacios físicos cerrados, sino de sistemas fluidos que regulan la conducta a través de la deuda, la precarización y la hipervigilancia digital. En este sentido, *Mi cena con André* muestra la coexistencia de estas estructuras: la vida urbana emerge como un entramado de prácticas disciplinarias clásicas y nuevas tecnologías de control, evidenciando la transición de una sociedad de soberanía y disciplina a una sociedad de control. En esta sociedad, como ya comentamos, la huida es deseada pero impracticable.

Como consecuencia, los espacios urbanos se han vuelto poco apetecibles y los urbanitas sueñan sueños de escapada. La huída sólo es posible bajo formas vicarias. Por ejemplo, la conocida como fin de semana: cada tarde de viernes, las autopistas de salida de las ciudades son el escenario de una tumultuosa y masiva protesta contra las condiciones de la existencia urbana. O, también, la conocida como suburbanización, que ha atrapado a los usuarios de adosados unifamiliares en la ilusión de una evasión diaria. La fuga, al final, se demuestra imposible. (Girardet, p.24-25, 2001)

Economía, precariedad y encuadre: el cuerpo como evidencia

Uno de los temas fundamentales de la película es la manera en que la rutina económica opera como una forma de control social. Y es que ya no hace falta enviar a un individuo a la cárcel, basta con hipotecarlo o endeudarlo. Wally representa la aceptación de esta lógica al afirmar que la estabilidad financiera es un imperativo ineludible, mientras que André la denuncia como una forma de esclavitud moderna. Este intercambio ilustra cómo la economía no solo regula el acceso a bienes materiales, sino que también configura los modos de existencia. En este sentido, la economía junto a la clase social y su poder capital determina su capacidad en cuanto a la huida de dicho sistema. Se controla al individuo por medio de su trabajo, formación y posibilidades económicas, tratando de hacerle sumiso, pero justamente miserable para que no se

revele contra el sistema y sienta que aún forma parte de él.

Angela Davis (2003) sostiene que los mecanismos de control no operan de manera uniforme, sino que afectan desproporcionadamente a ciertas poblaciones. En *¿Son obsoletas las prisiones?*, Davis argumenta que el sistema carcelario y la precarización económica forman parte de una misma estructura de disciplinamiento que limita la movilidad y las oportunidades de los sectores más vulnerables. En este sentido, la interseccionalidad formaría un papel fundamental respecto a la desigualdad del individuo, condenando a ciertos grupos sociales al padecimiento máximo de la enfermedad del sistema.

La ansiedad financiera de Wally, por ejemplo, es un testimonio de cómo la precarización contemporánea produce sujetos que se autogestionan dentro del marco de la explotación capitalista, encarnando la lógica de la autoexplotación y el control descentralizado. En esta autoexplotación el máximo avance impulsado por el sistema es la necesidad de continuar, a sabiendas de la situación real, de seguir autoexplotándose de forma voluntaria. Desde la perspectiva deleuziana, las estructuras económicas han reemplazado en gran medida a los dispositivos disciplinarios tradicionales.

La regulación del acceso al crédito, el endeudamiento y la inseguridad laboral funcionan como mecanismos de biopolítica, asegurando que los individuos internalicen

la lógica de la competencia y la auto-vigilancia sin necesidad de una coerción explícita.

Respecto a esta temática, André afirma: “*Our minds are just focused on these goals and plans which in themselves are not reality [...] And because people's concentration is on their goals, in their life they just live each moment by habit [...] Life becomes habitual*” (Minuto: 1:01:18).³

En el intercambio alrededor de esta afirmación, la cámara enfoca a Wally con mayor frecuencia en planos que resaltan gestos repetitivos —manos que se mueven, ojos que esquivan—, mientras que André aparece a ratos más fijo, con pausas que tensan el tiempo. La alternancia de planos medios y primeros planos acentúa la corporeidad de la ansiedad económica: la inquietud no se verbaliza solo en el discurso, sino que se inscribe en la manera en que el cuerpo ocupa el espacio de la mesa. Además, la ausencia de cortes rápidos y la presencia de silencios alargados tras las réplicas actúan como un contrapunto que deja emerger la precariedad como fondo tonal de la conversación.

En este aspecto, Deleuze (1985) propone la noción de “imagen-tiempo” como una forma de comprender cómo el cine puede representar la duración y la repetición, alejándose del montaje clásico orientado a la acción. En *Mi cena con André*, la repetición de gestos, pausas y silencios

³ “Nuestras mentes sólo se centran en estos objetivos y planes que en sí mismos no son la realidad [...] Y como la concentración de las personas está en sus objetivos, en su vida sólo viven cada momento por hábito [...] La vida se vuelve habitual”.

entre los personajes crea una experiencia temporal que refleja la monotonía y el peso existencial de la vida urbana, permitiendo que el espectador sienta la interioridad de los personajes de manera más directa.

Aquí la lectura se confronta con las ideas comentadas de Davis sobre la continuidad entre mecanismos económicos y modalidades carcelarias de gestión social: la película sugiere que la economía actúa como tecnología de gobierno al condicionar las posibilidades de huida o “experiencia” señaladas por André. Desde la óptica deleuziana, la regulación no necesariamente es visible; la deuda, la obligación y la rutina laboral funcionan como mecanismos de control que operan sobre los ritmos de la vida cotidiana.

El valor del análisis fílmico reside en mostrar cómo la precariedad, más que quedar en el plano declarativo, se vuelve tangible: la edición, la duración y la focalización corporal hacen que el espectador perciba la economía como estructura que limita los cuerpos y la imaginación. De igual forma, es importante no transformar el diálogo en prueba incuestionable: el paso crítico es mostrar cómo la puesta en escena confirma, complejiza o contradice la lectura económica.

En algunos pasajes, la cámara empatiza con la posición de André (pausas lentas, atención a sus gestos, etc.), en otros cede espacio a la perspectiva acomodada de Wally. Esta tensión interpretativa merece ser explicitada.

Hiperindividualismo, aburrimiento y formas de resistencia

“Okay. Yes. You are bored. We’re all bored now. But has it ever occurred to you, Wally, that the process that creates this boredom that we see in the world now, may very well be a self-perpetuating, unconscious form of brainwashing created by a world totalitarian government based on money, and that all of this is much more dangerous than one thing? And it’s not just a question of individual survival, Wally, but that somebody who’s bored is asleep, and somebody who’s asleep will not say no?” (Minuto 1:19:29)⁴

El pasaje en el que André articula la idea del “aburrimiento como anestesia” se ve reforzado por su modulación vocal, pausas y la manera en que la cámara lo aísla en ciertos encuadres. A pesar del diálogo expansivo, la puesta en escena no recurre a imágenes exteriores espectaculares: la sensación de vacío se construye mediante la economía visual —poca variedad de locación, repetición de encuadres— y el tempo conversacional que obliga al espectador a confrontar la monotonía. André propone la desconexión como vía, y el filme ilustra los matices de esa propuesta: cuando André relata experiencias de

4 “Vale. Sí. Estás aburrido. Todos estamos aburridos ahora. Pero, ¿se te ha ocurrido alguna vez, Wally, que el proceso que crea este aburrimiento que vemos en el mundo actual bien podría ser una forma inconsciente y autoperpetuante del lavado de cerebro, creado por un gobierno totalitario mundial basado en el dinero, y que todo esto es mucho más peligroso que una sola idea? Y no se trata solo de supervivencia individual, Wally, sino de que quien está aburrido está dormido, y quien está dormido no dirá que no.”

“desplazamiento” sus gestos se abren, la duración de su toma cambia y el ritmo se altera, lo que cinematográficamente marca la diferencia entre estar “dentro” o “fuera” del sistema. Según Bordwell (1985), las estrategias narrativas en el cine de ficción pueden organizar la experiencia del espectador a través de patrones de causalidad y coherencia temporal. La aparente simplicidad del diálogo y la secuenciación lineal de la cena ocultan una compleja arquitectura narrativa, donde cada pregunta y respuesta construye tensiones temáticas sobre la rutina, el miedo y la alienación, obligando al espectador a reconstruir el significado de la interacción.

La hipótesis de Lipovetsky (1983) sobre el hiperindividualismo y la “era del vacío” encuentra en el filme una representación tanto ideológica como estética. Sin embargo, la película plantea una tensión: la solución de André (experiencias auténticas, retirada, lentificación, etc.) tiene carácter profundamente individual y en buena parte depende de condiciones materiales (privilegio económico del narrador). Es por tanto que esta propuesta también debe ser repensada políticamente, es decir, ¿puede la transformación individual devenir en cambio estructural o se queda en una alternativa de clase? El análisis fílmico ayuda a sostener esta pregunta al mostrar cómo la cámara privilegia la experiencia individual de André, convirtiéndola en un ideal estético que no es inmediatamente replicable por quienes sufren la precariedad.

Lipovetsky argumenta respecto a esto que las sociedades contemporáneas

han transitado hacia una era de hiperindividualismo, donde los valores colectivos han sido reemplazados por una búsqueda incesante de satisfacción personal vacía de significado. Este vacío se refleja principalmente en una sensación de aburrimiento, adormecimiento y sumisión que refleja la sensación de desorientación que Lipovetsky identifica en el sujeto posmoderno. En este sentido esa “deserción” a la que André puede acceder, se convierte en una posibilidad reducida de acción individualista, y que peligra de convertirse en un acto fetichizante de la escapada.

Autores contemporáneos han actualizado esta intuición. Byung-Chul Han (2010) describe cómo el sujeto posmoderno ya no es explotado por un amo externo, sino que se autoexplota en nombre de la eficiencia y el rendimiento, generando cansancio y depresión. Jonathan Crary (2013) señala que el capitalismo 24/7 elimina los intervalos de descanso, colonizando cada instante de la vida. Y Zuboff (2019) muestra que el hiperindividualismo es funcional al capitalismo de vigilancia, que fragmenta y mercantiliza la experiencia personal como dato. La película, aunque anterior a estos desarrollos, anticipa la lógica: el aburrimiento que André denuncia se presenta como un mecanismo de adormecimiento político que impide el “no”. El hiperindividualismo, lejos de ser un refugio, se convierte en condición de la dominación.

Si tratamos de enfocar estas soluciones desde lo colectivo, nos encontramos con la idea de ciudad. Sin embargo, la ciudad,

lejos de ser un espacio de convivencia y comunidad, se transforma en un escenario de fragmentación y aislamiento. Lipovetsky explica que el capitalismo tardío fomenta una cultura del vacío donde la superficialidad y el consumo sustituyen cualquier forma de construcción identitaria sólida. Esta alienación se ve reflejada en la conversación de André y Wally, donde la imposibilidad de escapar de la rutina económica y social se presenta como un hecho ineludible, especialmente para aquel que no posee los medios económicos ni sociales.

Esta imposibilidad no es preocupante tan solo por sus formas, sino por la reacción indiferente del individuo agotado, anémico y apático. En esta película, en general, se observa una posición extremadamente preocupada por parte de André y su necesidad de "despertar", de acabar con el sistema, de decir que ya no nos será posible el placer real, y la condena a la que el sistema frívolo y enfermo nos expone. Sin embargo, la posición de Wally, antes que fatalista, es incluso optimista, aceptando la situación actual y disfrutándola. Uno de los principales problemas que André destaca es ese, esa apatía, ese conformismo, esa situación en la que, en palabras de Lipovetsky "ya es posible vivir sin objetivo ni sentido" (p. 46) y que "la modernidad, el futuro, ya no entusiasman a nadie" (p. 49). Al mirar el individuo tan solo hacia uno mismo y hacia su impulso narcisista de conseguir sus metas y deseos vitales que no son más que una parte ideal de la realidad de la vida adormecida, el individuo se desprende de su responsabilidad social y de todo motor o impulso al cambio y

mejoría global. Ahora tan solo nos importa lo *nuestro*, que normalmente se da como una ilusión consumista de nuestros deseos más materiales. Por otra parte, aunque el individuo busque el alejamiento del sistema o su renuncia, la participación individual potenciada por los privilegios solo nos ilustra una brecha todavía mayor, y es que, la participación en este sistema es obligatoria para la amplia mayoría.



Figura 3. Plano abierto del restaurante, mostrando la puesta en escena y el espacio compartido como elementos que refuerzan la reflexión sobre la rutina urbana y la disciplina social. Fuente: <https://share.google/images/zmChhQMRVWeLl2tnn>

Las posibles soluciones según André

A pesar del tono pesimista de su análisis, André sugiere posibles formas de resistencia a los mecanismos de control contemporáneos. Una de las problemáticas que él señala es el triunfo de la ciencia por encima del imaginario y su sistematización, inmediatez y eficiencia:

You know, there's a sort of self-satisfied elitist paranoia that grows up, a feeling of them and us that is very unsettling. But I mean, the thing is, Wally, I think it's the exaggerated worship of science that has led us

into this situation. I mean, science has been held up to us as a magical force that would somehow solve everything. But it destroys everything. (Minuto 1:35:00)⁵

La intensidad de la crítica se refuerza en la puesta en escena: el encuadre se acerca más al rostro de André, con una luz que enfatiza sus facciones y que contrasta con la pasividad corporal de Wally. El ritmo del montaje se ralentiza; los silencios posteriores al parlamento producen un efecto de densidad dramática que acentúa la idea de límite. Cinematográficamente, el filme traduce en imágenes la urgencia de interrogar las narrativas de progreso y racionalidad moderna. La denuncia de André conecta con la crítica de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1944/1998), donde advierten que la razón, en lugar de liberar al ser humano, fue instrumentalizada hasta convertirse en mecanismo de dominación. El ideal ilustrado de emancipación mediante el conocimiento científico se ha degradado en lógica instrumental, subordinada a la eficiencia, el cálculo y la producción. La queja de André encarna esa paradoja: la ciencia, en vez de ser un horizonte de libertad, se ha transformado en un aparato que sofoca la imaginación y uniformiza la experiencia vital. Esta línea conecta con críticas más recientes a la racionalidad neoliberal y a la colonización de la vida por estructuras de vigilancia. Shoshana

Zuboff (2019) sostiene que el capitalismo de vigilancia instrumentaliza la información personal en beneficio de corporaciones, llevando al extremo la lógica de la razón calculadora. Jonathan Crary (2013) advierte que la temporalidad 24/7 borra la posibilidad de descanso, imaginación y experiencia alternativa. Ambos autores extienden la intuición de André: la racionalidad contemporánea ya no libera, sino que organiza la vida en función de productividad, control y consumo continuo.

Las "soluciones" que André vislumbra —recuperar experiencias auténticas, escapar de la rutina automatizada, reactivar la imaginación— se sitúan en tensión con este diagnóstico. Por un lado, implican una resistencia micropolítica que recuerda a la noción foucaultiana de espacios alternativos donde surgen nuevas subjetividades. Por otro, suponen un repliegue individual que deja sin resolver la dimensión estructural del problema: ¿cómo generar cambio colectivo cuando la razón misma se ha vuelto instrumento de dominación? La película no ofrece respuesta definitiva, pero su dispositivo fílmico —la clausura del restaurante, la insistencia en el plano fijo, la monotonía de la cena— deja entrever que toda propuesta de huida está atrapada en un marco que repite la misma lógica que pretende superar. El filme plantea así una paradoja crítica: reconocer el fracaso de la Ilustración y de la razón instrumental no basta; la resistencia debe inventar nuevas formas de imaginación política y estética que no se reduzcan a la experiencia individual privilegiada de André.

5 "Sabes, crece una especie de paranoia elitista y autocoplaciente, un sentimiento de ellos y de nosotros que es muy inquietante. Pero, bueno, Wally, creo que es la adoración exagerada a la ciencia lo que nos ha llevado a esta situación. Nos han presentado la ciencia como una fuerza mágica que de alguna manera lo resolvería todo. Pero lo destruye todo".

Conclusión

Mi cena con André ofrece un espacio privilegiado para interrogar los mecanismos de control que configuran la vida contemporánea. El análisis fílmico de sus encuadres, silencios y ritmo muestra que el miedo, la apatía y la precarización no son solo temas de diálogo, sino realidades encarnadas en la forma misma de la película. En este sentido, el *filme* da cuerpo a la transición que Foucault describe entre sociedades disciplinarias y lo que Deleuze conceptualiza como sociedades de control, mientras que las aportaciones de Davis y Lipovetsky permiten situar la precarización y el hiperindividualismo como efectos actuales de esas dinámicas.

Las aportaciones de Bazin, Bordwell o Deleuze subrayan que el realismo cinematográfico no se reduce a la reproducción literal de la realidad, sino que reside en la capacidad de la cámara para respetar la continuidad y la autonomía de los acontecimientos. En el *filme*, la cámara permanece estable durante gran parte del diálogo, lo que enfatiza la autonomía de la interacción entre André y Wally y evita que la edición intervenga en la percepción de la verdad emocional de la escena. Asimismo, también se resalta cómo la construcción narrativa puede utilizar la elipsis y la repetición para generar múltiples capas de significado.

La manera en que Malle organiza la conversación —alternando momentos de introspección y humor— ejemplifica cómo un guion aparentemente lineal

puede producir un efecto de densidad interpretativa, donde cada frase actúa como un nodo de reflexión sobre la existencia.

En cuanto al contenido, finalmente nos encontramos con la propuesta de André de recuperar experiencias auténticas y escapar de la automatización de la vida, que aparece como gesto de resistencia micropolítica. Sin embargo, la película señala los límites de tal estrategia: se tratan de soluciones individuales, ligadas a cierto privilegio económico, que difícilmente se traducen en alternativas colectivas. El propio discurso de André, al criticar la fe ciega en la ciencia, recuerda la paradoja que Adorno y Horkheimer describieron en la *Dialéctica de la Ilustración*: la razón, pensada como motor de emancipación, puede convertirse en instrumento de dominación. Esta observación no constituye el eje del *filme*, pero sirve para subrayar que la imaginación política y estética no puede apoyarse exclusivamente en los relatos de progreso.

Un aspecto decisivo es que todas estas reflexiones surgen en un *filme* de producción mínima: un único espacio, dos actores, una conversación sostenida y escasos recursos técnicos. Esta austeridad formal, lejos de ser un límite, se convierte en una demostración de cómo el cine puede, sin grandes presupuestos ni artificios visuales, problematizar cuestiones filosóficas y políticas de enorme complejidad. La simplicidad material del dispositivo refuerza el mensaje: la crítica social no depende del espectáculo, sino de la capacidad del cine para intensificar la experiencia del tiempo, del espacio y de la palabra. De la

misma forma, es un gran ejemplo de *filmes* capacitados para transmitir un discurso cohesionado y alejado de la esfera del espectáculo.

En definitiva, *Mi cena con André* no se limita a reproducir un diagnóstico pesimista, sino que abre la pregunta por la posibilidad de nuevas formas de vida. La clausura espacial del restaurante y la monotonía de la cena nos recuerdan que las salidas no son sencillas, pero la propia existencia del diálogo —su intensidad, su insistencia en cuestionar lo obvio— funciona como ejercicio de resistencia.

La película interpela al espectador contemporáneo: ¿cómo enfrentar los dispositivos de control cuando estos se han naturalizado en la cotidaneidad? ¿Qué lugar queda para la imaginación crítica? ¿Cómo convertir las intuiciones individuales de escape en proyectos colectivos capaces de desafiar la apatía social y el vacío existencial? Y, quizás lo más inquietante, ¿somos realmente conscientes de la magnitud del control al que estamos sometidos o, como sugiere André, simplemente nos hemos habituado a nuestra propia prisión?

But at that time I hadn't learned what it would be like to let yourself react to another human being. And if you can't react to another person then there's no possibility of action or interaction. And if there isn't, I don't really know what the word love means, except duty, obligation, sentimentality, fear...

(Minuto 1:42:07)⁶

⁶ “Pero en ese momento no había aprendido lo que sería permitirte reaccionar ante otro ser humano. Y si no puedes reaccionar ante otra persona, no hay

Referencias

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Trotta.
- Bazin, A. (1958). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Camus, A. (2000). *El mito de Sísifo* (J. O'Brien, Trad.). Penguin Classics.
- Crary, J. (2013). *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. Verso.
- Davis, A. (1983). *Women, race & class*. Vintage Books.
- Davis, A. (2003). *¿Son obsoletas las prisiones?* Seven Stories Press.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Deleuze, G. (1990). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *October*, 59, 3–7.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Gallimard.
- Girardet, H. (2001). *Creando ciudades sostenibles*. Ediciones Tilde.
- Han, B.-C. (2010). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Gallimard.
- Malle, L. (Director). (1981). *Mi cena con André* [Película]. New Yorker Films. <https://m.ok.ru/video/6733682903636>
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism*. PublicAffairs.

posibilidad de acción ni interacción. Y si no la hay, no sé realmente qué significa la palabra amor, salvo deber, obligación, sentimentalismo, miedo...”