

EL SALTO GENERACIONAL Y EL DISCURSO SOCIAL EN *EL GRADUADO*

Marcos DÍAZ MARTÍN

Doctorando en la Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid

marcosdiazmartin@gmail.com

BIBLID [(2172-9077)4,2012,140-166]

Fecha de aceptación definitiva: 23/04/2012

RESUMEN

El Graduado es una de las películas más representativas del movimiento cinematográfico denominado *New Hollywood* dado en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta por varios motivos: la gran audiencia y repercusión mediática que cosechó durante su exposición cinematográfica, la diversidad que originó en el terreno de la crítica especializada y el estatus icónico que desde entonces mantiene. Basándonos en la teoría del cine de temática contemporánea como representante más o menos fiel de los acontecimientos históricos y sociales que le rodean, en este artículo analizamos la suficiencia del filme de Mike Nichols como evidencia del cambio cultural y el salto generacional dado en la época y analizamos su carácter de película revolucionaria -haciendo hincapié tanto en su relación con la contracultura como en su controvertido final- desde el punto de vista ideológico y de la caracterización de los personajes.

Palabras clave: contracultura, Nichols, *New Hollywood*, sesenta, generacional.

ABSTRACT

The Graduate is one of the most representative films of late sixties and early seventies cinema movement *New Hollywood* in the United States for several reasons: the large audience and media impact during its showing, the disagreements in the specialized criticism and the iconic status it has since then. Based on the theory of films as representations of their contemporary historical and social events, in this paper we analyze the value of Mike Nichols film as evidence of the cultural change and generation gap of the period. We analyze its revolutionary character - paying attention both to its relation with counterculture and to its controversial ending- from the ideological and character description points of view

Key words: counterculture, Nichols, *New Hollywood*, sixties, generational.

1. Introducción y objetivos

El Graduado es una de las películas más representativas del movimiento cinematográfico que se dio en llamar *New Hollywood*. Su director, Mike Nichols, no es frecuentemente citado entre los más representativos de dicha generación, por no haber sido muy estrecha su relación con otros realizadores más claramente encuadrados en el grupo como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Arthur Penn o Friedkin.

Sin embargo, por su temática y características técnicas, el film merece por sí mismo ser tratado no solo como uno de los más importantes de la época, sino de la historia del cine americano del último medio siglo¹.

Producida por MGM/Embassy Pictures y basada en la novela homónima que Charles Webb publicó en 1963, *El Graduado* ha sido frecuentemente definida como una película generacional, inseparable tanto de su contexto temporal como de su carácter esencialmente juvenil.

La película, encuadrada dentro de las llamadas *youth oriented films* -en 1967, un estudio de la Motion Picture Association of America (MPAA) desveló que el 58% de las entradas de cine eran compradas por personas de entre dieciséis y treinta años (Krämer, 2005), por lo que la industria cinematográfica comprendió la importancia de destinar recursos a contentar a esa parte de la audiencia- es, efectivamente una cinta destinada principalmente al consumo juvenil, pero alejada de todas aquellas películas de fácil consumo para los jóvenes y vacías de contenido social. *El Graduado*, junto a otros films como *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), supuso un auténtico fenómeno en Estados Unidos, donde gran parte de los jóvenes se vieron reflejados en la indecisión de Benjamin, el protagonista, mientras gran parte de los adultos intentaban comprender qué era exactamente lo que motivaba la adhesión de tantos jóvenes a ese carácter indefinidamente inconformista.

¹ Tratando temas sociales (veremos que con más o menos vocación crítica) y huyendo del *happy ending*, *El Graduado* recaudó 205 millones de dólares -según las estadísticas, cuatro de cada diez estadounidenses vieron la cinta en su momento en una sala de cine (Wattenberg, 1976)-, habiéndose empleado tan solo tres para su elaboración (Comas, 2009), supuso el salto al estrellato definitivo de su protagonista, Dustin Hoffman, y, sobre todo, la consolidación de Mike Nichols como uno de los directores con más talento y proyección en Estados Unidos tras el estreno, un año antes, de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who is Afraid of Virginia Wolf?*, Nichols, 1966), un film igualmente interesante en su desmitificación de ciertos aspectos del ideario americano.

En este artículo trataremos de dar respuesta al concepto de *El Graduado* como evidencia del cambio social dado en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta y, más concretamente, a su validez como reflejo de un salto generacional concreto.

2. Metodología

El carácter metodológico de este artículo es analítico y comparativo, se realiza esencialmente a través del estudio de la propia fuente primaria -la película- y de recursos textuales previos. Dichos recursos son tanto aquellos que hacen referencia a la relación entre cine e historia, sobre los cuales exponemos a continuación una explicación, como lo que tratan el *New Hollywood* y la propia película.

La teoría del cine de temática contemporánea como *reflejo* de los acontecimientos históricos ha evolucionado de manera constante desde su inicio. “*De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*” (Kracauer, 1947)² está considerado el inicio de estos estudios y una suerte de pistoletazo de salida para la investigación relacional.

Las aportaciones de Marc Ferro y la escuela francesa representada por la revista *Annales* contribuyeron a asentar la idea de la película como documento que facilita un contraanálisis de la sociedad. Después de ellos otros autores franceses, como Marcel Oms y, en mayor medida, Pierre Sorlin, siguieron ahondando en el tema apoyándose en las teorías pioneras de Ferro. Ya en la década de los ochenta se produjo la irrupción de la escuela norteamericana, en la que se inscribe Robert Rosenstone, que aportó no solo una serie de aproximaciones metodológicas, sino una manera diferente de entender la relación cine-historia.

² La investigación sobre la relación, sin embargo, no experimentó un avance trascendental hasta que, ya en la década de los sesenta, coincidiendo con el periodo histórico que queremos analizar, los historiadores y sociólogos comprendieron masivamente que el cine escondía un documento sociológico de primer orden y que se podían agrupar las películas, como se hacía con obras de otra naturaleza, en función de las épocas en las que estas se enmarcaban, de tal forma que se podían establecer una serie de pautas históricas de los films, así como una serie de valores en sus personajes, según la era a la que pertenecían.

En los últimos años, la evolución de la investigación ha llevado a algunos autores, como Shlomo Sand o el propio Ferro, a dar lugar a una teoría del cine como una “historia de las mentalidades” (Sand, 2004). Ferro postula un aporte fundamental: que lo que no ha sucedido, es decir, las creencias, los pensamientos y las creaciones del hombre, son también historia, y merece ser estudiado y analizado (Ferro, 2008). También Perter Burke señala que los historiadores hace tiempo que no solamente se ocupan de la historia más academicista, sino que se adentran también en la historia de las mentalidades, la vida cotidiana y la cultura material (Burke, 2005).

Es en este ámbito historiográfico donde tiene sentido el análisis del cine como documento, donde adquiere plenamente su identidad de fuente informativa válida; es este objetivo el que perseguimos en este artículo, aplicando los conceptos de esta teoría del cine como representación de las mentalidades.

Por tanto, conviene aclarar aquí a qué nos referimos cuando hablamos de representación. María del Mar Chinarro y José Carlos Rueda recuerdan que, ya desde el siglo XVII, *representación* contaba con un doble sentido complementario: el de imagen y el de memoria (Chinarro y Rueda, 2002). Por ello, cuando hablamos de la validez de la película como representación no lo hacemos desde el punto de vista de la exactitud histórica, sino desde el de una historia de las mentalidades y de la cultura popular que creemos que es precisamente la que hace del cine un buen indicador no solo de qué cosas ocurrieron, sino de cómo afectaron al sentir de una sociedad cautivada por el cine.

Así, nuestro enfoque socio-cultural lo es, en el fondo, de las representaciones, puesto que el espectador no asiste a la propia cultura de un tiempo, sino a una representación determinada de la misma, condicionada por diferentes elementos -como el poder ideológico, la estructura industrial y económica o el poder manipulador del medio-. Por todo ello en el artículo analizamos *El Graduado* desde los siguientes puntos de vista:

- La correspondencia más o menos fidedigna a su contexto temporal.
- La correspondencia del carácter de sus personajes con las principales manifestaciones de la cultura y la contracultura.

- Sus características innovadoras desde el punto de vista narrativo, formal y temático.

En relación a esos criterios, tenemos en cuenta dos aspectos fundamentales de *El Graduado*: su condición de película generacional -para lo cual prestaremos especial atención a la caracterización de sus personajes- y su naturaleza real de manifiesto contracultural.

3. El discurso generacional en *El Graduado*

Desde el principio, la historia de Benjamin es la de una generación, próxima a los veinte años, que en masa había tenido (al menos la clase media y alta) acceso a todas las facilidades para estudiar sin tener que preocuparse por otros asuntos que sus padres sí habían tenido que afrontar; es un retrato de la llamada *Sociedad de la Opulencia* en todo su esplendor, desde la perspectiva de quien no ha conocido otra.

El carácter eminentemente generacional de la cinta lo confiere el posicionamiento que el director “impone” al espectador; desde el inicio, y a costa de cierta caricaturización de sus padres y vecinos, Nichols impulsa a posicionarse junto a Benjamin, del lado del alienado, que de hecho es el único que, en su indeterminación, parece darse cuenta del sinsentido que supone la forma de vida que le rodea.

Desde el punto de vista de Benjamin, que como decimos es desde muy pronto el del espectador, todos los que están alrededor parecen estar cegados por una forma de vida sin mucho sentido, que en realidad no es otra que aquella por la que lucharon en el país durante tantos años después de la Segunda Guerra Mundial, la que se suponía era el colmo de las virtudes del sistema capitalista americano. Sus padres parecen no entender a Benjamin, precisamente porque no alcanzan a comprender qué le falta para ser feliz. Sencillamente, como señala Robin Dougherty en un artículo llamado *Here's to you, Mrs. Robinson*, parece que llegaron tarde a la época de la *Nueva Frontera* de John F. Kennedy (Dougherty, 1997).

También Geoff King afirma que *El Graduado* se inscribe directamente en la cultura de los sesenta de alienación juvenil, a través del mundo consumista de las clases acomodadas de la época (King, 2002). Coincidimos con King en lo inequívoco de su carácter coyuntural y en su representatividad de la época; de hecho, su temática, la alienación del protagonista y la identificación que como espectadores sentimos con él han llevado a la crítica a un consenso sobre su carácter generacional; pero la principal controversia, en su momento de estreno y aún hoy, se establece en torno a su validez como película contracultural y a si, con una determinada forma de presentación, alude a una ideología progresista o conservadora.

Comparando las críticas que de la película se hicieron en su estreno y las que posteriormente se han ido realizando, tanto en artículos como en libros dedicados al periodo que nos ocupa, se atisba una diferencia importante: aquellas, de manera general, hablan de una película muy apegada a su realidad; estas, en gran medida, hacen una crítica más severa de su mensaje, que en algunos casos se considera caduco, vacío o falsamente contracultural.

Así, en 1968, la revista *New Yorker* dedicaba en su número de julio de 1968 más de 30 páginas a un exhaustivo análisis de la película escrito por Jacob Brackman en que este aseguraba que, pese a sus faltas, “sea lo que sea auténtico o estrambótico en *El Graduado*, debe reflejar lo que es auténtico o estrambótico en nuestros sentimientos hacia sus temas, y quizá en la concepción actual de América sobre sí misma” (Brackman, 1968, p. 35). El solo hecho de que un artículo sobre la película supusiera treinta páginas en el número de dicha revista da una idea de cuál fue el impacto de la misma, no solo por su irrupción como una de las cintas más taquilleras de la historia del cine sino, sobre todo, por el impacto que suponía en cierta concepción del ideario americano más básico.

Si *El Graduado* se considera un película contracultural (o liberal, como señala Brackman) es tanto por lo que muestra de novedoso como por la actitud que desencadena en el espectador, que se sitúa a su lado y perdona tanto la transgresión sexual como los hechos de que no haga nada útil en casa o que dé al traste con una boda que, esa sí, cumple todos los preceptos de un matrimonio a la antigua usanza.

Y si se puede hablar de ella como conservadora es porque, cuando termina su metraje, el mensaje que queda es algo parecido a la inevitabilidad de seguir con el modelo anterior. Su mensaje liberal se convierte en desesperanza generacional a la vez que Ben acaba aceptando, sin darse cuenta, las reglas establecidas.

Sin embargo, y aún dando valor a la teoría del film como crítica amable o directamente conservadora, creemos que el hecho de tratar temas como el desencanto generacional, la vacuidad de todo un sistema de vida establecido o el adulterio supone una novedad en el panorama cinematográfico de la época; es más, parte de su valor añadido consiste en conseguir que como espectadores se den por buenas actitudes muy alejadas del discurso moral dominante.

4. La caracterización de los personajes como evidencia del cambio

Una de las principales críticas vertidas sobre *El Graduado* a la hora de aceptar su validez como documento histórico o representativo es la caracterización de sus personajes. Algunos autores argumentan que la película, a costa de resultar tan irónica en su representación del entorno, pierde parte de su credibilidad -un ejemplo es que los padres aparecen, como señala David Brinkley como hipócritas y autocomplacientes sin mucha más profundidad ideológica- (Brinkley, 1968).

También John Simon escribió una dura crítica contra la credibilidad de la cinta justificada, esencialmente, en lo primario de la caracterización de los personajes; esto es, en la simplificación del carácter antagonista de padres e hijos (Simon, 1971).

Sin embargo, aún dando esto por cierto, consideramos que esa característica es un “mal menor” común en muchas películas y que no hace perder su valor documental. Creemos que esa determinación de los personajes no es condición suficiente para dudar de su credibilidad, puesto que la caracterización y la definición se produce en muchos filmes, quizá más en las norteamericanos, por oposición, por confrontación, algo que frecuentemente, es cierto, se hace cayendo en cierta caricaturización. Se trata, creemos, de un

elemento a salvar en el juicio del film, no un motivo suficiente en sí mismo para negar su valor documental.

Como Robert Coles, no creemos que esa simplificación en los personajes ni el hecho de mostrarse pasivos políticamente reste un ápice de interés al contexto social en que se desarrolla la película (Coles, 1968). Sin embargo, sí conviene analizar el carácter de sus protagonistas principales de cara a distinguir en ellos los principales mensajes de la cinta.

Como hemos señalado, la figura del protagonista se establece por contraposición a las de su entorno. El propio Benjamin, preguntado por su futuro, no sabe a qué se quiere dedicar, aunque si sabe una cosa, quiere ser diferente a sus padres; pero también diferente a su propia generación. Así, es antagonista de sus padres en cuanto a modelo familiar y de valores, sin embargo, lo es casi más de aquella juventud que le rodea y pelea por distintos ideales. Está casi tan disociado del entusiasmo de los segundos y su "*The revolution is about our lives*" como de su propia familia.

El carácter de Benjamin, en realidad, tiene mucho más que ver con la vida de su padres (acceso a una educación elitista y buena calidad de vida) que con los movimientos sociales que se daban a su alrededor, aunque manifiesta una característica, eso sí, muy relacionada con muchos de esos movimientos: cierta sensación de hastío que además es muy propia de las películas americanas de la época, pero encauzada por vías muy diferentes a las de algunas de ellas.

El protagonista podría enmarcarse dentro de esa "mayoría silenciosa" a la que Reagan apeló cuando ganó las elecciones, esa gran masa conservadora y tradicionalista que parecía escondida tras las revueltas pero que continuaba abarcando la mayor parte de la sociedad estadounidense de la época. Además, el movimiento contracultural surgió precisamente como respuesta de la clase media y baja ante la ideología dominante de la media y alta, a la que pertenece el protagonista. Su conflicto, pues, tiene mucho más que ver con lo local y lo familiar que con lo global y reivindicativo.

Benjamin no es contracultural, poco o nada tiene que ver ni con el movimiento *hippie* ni con esa nueva izquierda revolucionaria. De hecho, en el único momento en que se encuentra con personas enmarcadas en la primera

categoría, lo que hace es recriminarles su comportamiento, sacando a la luz cierta conciencia de clase media-alta adquirida en su educación. Tampoco tiene nada ver con la nueva izquierda reivindicativa (cuando le preguntan si es “uno de esos agitadores”, cerca de la universidad, se apresura a negarlo rápidamente).

Sin embargo, lo que sí se observa en Benjamin es cierta voluntad de diferenciación, aunque sin delimitación clara, que como espectadores identificamos gracias a la música del arranque de la cinta y a su aspecto, alejado de aquel joven atlético, rubio y apuesto que aparece en la novela original de Charles Webb.

El personaje de Benjamín es en sí una crítica a la idea del progreso; el hecho de contar con la mejor educación, de vivir con todas las necesidades cubiertas no hace que tenga una idea más clara de su futuro y, lo que es peor, no le libra de cometer actos contrarios a la moral dominante. Y, sin embargo, como espectadores perdonamos a Benjamin su poco carácter, su desliz sexual y, en realidad, todo lo que hace.

Benjamin no solo no es un héroe, sino que tampoco cumple el prototipo de antihéroe involuntario que responde a una situación injusta por el hecho de serlo o por otra persona; cuando Ben reacciona lo hace únicamente por su propio interés; no rompe su actitud nihilista sino cuando se encuentra sin salida, y una vez cumple su objetivo, no parece saber por qué lo hace o si ha ganado algo haciéndolo.

Como señala Korte Faulstich, a la doble moral de los padres se opone “el monótono dejar pasar del héroe, la negación, la huida con la amada y musicalmente la dulzura de lo popular” (Faulstich, 1997, p.34). Con esa idea corroboramos nuestra tesis de *El Graduado* como manifiesto generacional, pero no como documento contracultural; al menos no con el concepto contracultural al uso en la época; antes que contracultural sería anti cultural o *acultural*.

La rebelión –que surge de la improvisación y no de la ideología- de Benjamin se manifiesta a través de la sexualidad; su crecimiento, su verdadero paso a la madurez proviene de una liberación que igualmente podría haberse dado en

otro contexto, pero que lo hace, significativamente, en uno de los ámbitos más cambiantes en la década de los sesenta. La sexualidad es el único arma que consigue desencadenar la rebeldía desenfocada de Ben, que no es sino un compendio de desencanto juvenil, aislamiento fruto de la vida en los suburbios e inmadurez propia de la edad y la vida acomodada.

En ese entorno Benjamin no encuentra la manera de desarrollar su personalidad y se muestra deseoso de que su vida sea “diferente”, un deseo indeterminado de diferenciación, ese sí, muy propio de la década. Efectivamente, realmente, el único momento de la cinta en que vemos a Benjamin ser una persona decidida es cuando se dirige a impedir la boda de Elaine; antes, e incluso después, sus acciones están guiadas por la indeterminación. Así, tanto la aventura sexual con la Sra. Robinson como su enamoramiento de Elaine pueden representar cierta liberación, pero también una cierta distracción que lleva, por una parte, al mismo estado de indecisión (para algunos críticos simple inmadurez) del que procede o, por otro, suponer cierto aprendizaje hacia el mismo tipo de vida que llevan sus padres.

Porque cuando Benjamin actúa con determinación, esto es, cuando el héroe encuentra un motivo por el que luchar, no tiene nada que ver con ningún activismo político, ni siquiera por encontrar su futuro (lo más que hace en ese sentido es acomodarse en un estado de indeterminación e inmovilismo), lo hace por una mujer, por amor.

También es cierto que, ya desde el principio de la cinta, música e imagen confluyen a crear una imagen de Benjamin como alienado, alguien perdido en el mundo que le absorbe y en cual se siente a disgusto. Esa sensación se potencia en la primera cena en casa de sus padres; de manera similar a muchos jóvenes contestatarios de la época, no sabe hacia dónde encauzar su descontento y su vida, aunque sí tiene claro una cosa; no hacerlo en la misma dirección que sus padres. La conversación que mantiene con algunos de los amigos de estos (es especialmente sintomática aquella en que uno de ellos le sugiere dedicarse al negocio del plástico) refleja fielmente esa sensación.

Así, ¿es *El Graduado* un ataque a los convencionalismos de la clase acomodada estadounidense, o más bien podría ser una crítica a ese

inconformismo indeterminado de la época que a la fuerza tendría que terminar en nada?

Según Elaine Bapis, “La visión de *El Graduado* del discurso generacional hace de la alienación una condición de la edad y la solidaridad generacional un instrumento de cambio” (Bapis, 2008, p. 41). No coincidimos con Bapis en este punto, porque si *El Graduado* tiene que ver inexorablemente con la brecha generacional, no lo hace con un movimiento colectivo y sí, como hemos señalado, con una suerte de revelación individual, sean o no sus consecuencias fructíferas o determinantes para el cambio. Benjamin nunca se plantea de manera profunda una crítica solemne del modo de vida de sus padres, ni se rebela de manera consciente contra ellos; mucho menos se plantea actuar desde la solidaridad generacional.

Por otra parte, son varios los críticos y autores que se centran en la faceta psicológica del film en cuanto a la identidad de Benjamin y de la Sra. Robinson. Aunque quede fuera de nuestro análisis, por cuanto se desvía del interés representativo del film, sí cabe mencionar la tesis, repetida en autores como William Indick, de la representación del complejo de Edipo del primero, en tanto en cuanto busca el amor de su madre en la figura de la Sra. Robinson (Indick, 2004).

En cambio sí parece más interesante para nuestro estudio analizar parte del comportamiento de la Sra. Robinson. Su desesperación por buscar nuevas aventuras amorosas tiene mucho que ver con su sensación de juventud perdida enmarcada en el clásico sueño americano; ella misma asume que, aunque cuando era joven aspiraba a convertirse en artista, la realidad le ha llevado a convertirse en la típica ama de casa de clase media. Con ello, el de la Sra. Robinson es un papel fundamental, pues ayuda, tanto o más que el de Benjamin, a desarrollar toda una teoría del hastío de una forma de vida: la de la clase media y alta en los suburbios.

Sin embargo, no somos partidarios de contemplar su papel como ejemplo del movimiento de la liberación de la mujer a través del sexo, como algunos críticos han querido ver. La Sra. Robinson no sólo no participa del movimiento feminista, sino que asume que su aventura con Benjamin no es más que eso, y

no una verdadera acción consciente contra sus ataduras, que da casi por supuestas u obligatorias. Al final de la cinta, esta dice a su hija: “es demasiado tarde”, a lo que ella contesta: “no para mí”. La brecha generacional se hace así más patente, a pesar de que el final parezca reducir esa al mínimo, al terreno de la anécdota.

Con todo, su papel sí supone una crítica poco velada del anquilosamiento de la fórmula matrimonial, no ya solo de la contemporánea, sino de aquella que tradicionalmente relega a la mujer al papel secundario. La sexualidad, creemos, no es el tema central de la cinta, como algunos teóricos han subrayado; aunque su papel es incuestionable, y tiene que ver con los cambios en la percepción sexual en la época, no es sino la vía de escape, mejor, de expresión, de un descontento matrimonial basado en la relación machista en este.

Aunque nos sentimos más próximos a aquella teoría de la cinta como reflejo de la crisis de la masculinidad (relacionada con el advenimiento, no solo en *El Graduado*, sino en otras películas contemporáneas, del antihéroe sin motivación, y según un concepto de masculinidad forjado durante décadas en el cine clásico), hay quien ve en *El Graduado* una película abiertamente machista, misógina. Es el caso de Walter Metz, que afirma que “*El Graduado* expone los razonamientos del modernismo masculino según el cual los efectos enfermizos del consumismo son los resultados de la feminización” (Metz, 2004, p. 122).

Como otros factores en la película, el hecho de que el protagonista mantenga relaciones sexuales con una mujer adulta no responde a una cuestión reivindicativa ni ideológica, más bien responde a una casualidad. Creemos que el hecho de que la película se desarrolle en torno a la sexualidad no es lo más importante del filme; por supuesto, es importante en tanto en cuanto responde a un cierto cambio en la percepción del ciudadano medio, especialmente los jóvenes, pero no es el hecho central a discutir. En *El Graduado* la relación sexual -primeriza en un caso, prematrimonial en el otro- se establece sin la menor intención reivindicativa o ideológica, pero es *per se* un cambio fundamental en la moral sexual inmediatamente anterior.

También para Dougherty la película es pasivamente misógina y emocionalmente confusa. Pero, si su idea de la rebelión de la mujer y del cambio generacional es decepcionante, ¿lo es en sí la película, o gana por ello puntos como documento histórico, en el sentido de que refleja el fracaso de muchas de las teorías del cambio? La cuestión es dilucidar si la película es decepcionante por serlo su final, o si por ello es más fiel a la realidad, más crítica con esta.

El hecho de que la sexualidad no juegue un papel determinante en la cinta lo muestra el hecho de que, más allá de ella, la Sra. Robinson no da una muestra más de oposición al *status quo*; aunque descontenta, asume su rol de prototipo de mujer de clase media sin más. El sexo es la única muestra de rebeldía de una mujer que efectivamente se encuentra totalmente alejada de cualquier movimiento de liberación feminista.

El movimiento feminista se dio en la época más como rebeldía individual, casa a casa, que de manera global, por eso no encuentra en *El Graduado* una respuesta explícita más allá de un adulterio ocasional, que sí es representación de un estado de conciencia propio de una generación de mujeres condenada históricamente al papel secundario en la sociedad, pero no representativo de su respuesta.

De hecho, críticos como Tom S. Reck, que hizo una muy dura crítica del film por su vacío argumental y conservadurismo, ven en *El Graduado* un tratamiento puritano de la sexualidad (Reck, 2003). Y es incontestable que, si bien la primera relación se establece única y exclusivamente en torno al sexo, la segunda, que en realidad es la importante porque marca el final de la historia de Benjamin, y porque se da entre dos jóvenes de la generación del amor libre, se edifica muy lejos de aquel. Tan solo algún beso casto y en ningún momento se habla de ningún tipo de relación sexual.

Tampoco coincidimos en la visión de Metz de la Sra. Robinson como mero antagonista; nos parece incorrecto no valorar su representación de cierta realidad de los suburbios no solo de la época, sino una realidad arrastrada, o heredada, de una generación anterior.

Y sin embargo, el papel de Elaine si nos parece más prescindible en cuanto a su carácter y, como Metz, creemos que su principal función en la película es simbolizar el camino de Benjamin hacia la normalidad (Metz, 2004), si entendemos esta como continuismo. Además, como veremos en el siguiente punto de este artículo, finalmente su decisión de fugarse con Benjamín no supone la liberación de ninguno de los dos; más bien, como señala Jacob Brackman, “la victoria de Elaine, que podríamos ver como un paso preliminar en el camino de liberación de Benjamin, suplanta la verdadera cuestión de su liberación” (Brackman, 1968, p. 50).

Con todo, Nichols se encarga más de denunciar o mostrar una determinada situación en los roles de hombre y mujer más que de mostrar los supuestos de redefinición de esos papeles en contemporaneidad. Y creemos que lo que da verdadero valor representativo a *El Graduado* es que el simbolismo no se produce solo gracias a Benjamin (todo lo dicho se podría quedar en una explicación del desencanto generacional), sino, en igual manera, con la Sra. Robinson, igualmente representativa de la vida de la clase media en los suburbios.

5. El Graduado en su contexto social, ¿una película revolucionaria?

Como hemos señalado, el análisis de *El Graduado* -tanto el de su desarrollo como, más frecuentemente, el de su desenlace- ha dado lugar a controversia sobre su fidelidad tanto a su contexto histórico como al movimiento contracultural del que se suponía formaba parte.

Son muchos los autores que coinciden en que lo que dio en llamar contracultura en los años sesenta es el reflejo de un pensamiento, una sensación o una ideología bastante difusa. Creemos como ellos que, en ocasiones, ciertos modos de contracultura como el que nos ocupa se estructuran en torno a cierta confusión ideológica y a un posicionamiento no muy claro en cuanto a su justificación intelectual.

Rafael Dezcallar defiende que esta contracultura, o por lo menos sus principios, son tan antiguos como la propia cultura norteamericana y que esta “aparece

sobre todo como una protesta de individuos que ven su capacidad de decisión individual amenazada por el sistema social en el que viven” (Dezcallar, 1984).

Así, la contracultura en los sesenta tendría sus bases en algunos postulados concretos (y su origen, entre otros, en la generación *beat* en cuanto a la actitud, y en autores como Paul Goodman y Herbert Marcuse en el terreno de las ideas), pero la mayor parte de ellas tendrían que ver con cierto inconformismo natural hacia los poderes gobernantes, sean estos nacionales o familiares.

El Graduado tiene que ver con la definición de Dezcallar y también con aquella de Dominick Cavallo que habla de la contracultura como un individualismo entendido desde la perspectiva del autodesarrollo personal, de la propia definición del individuo frente a unos poderes ante los que sentía especial rechazo. En muchos casos, utilizando la terminología de Cavallo, el objetivo de los individuos era llegar a descubrir su propia esencia sin la influencia de todos los poderes que podían actuar en su desarrollo personal (Cavallo, 1999).

Thomas Elsaesser habla del cine de la época y de las películas de Nichols como un nuevo cine liberal, gran deudor del clásico pero diferenciado del mismo en el carácter y la moralidad de los personajes: éticos y motivados en el segundo, movidos por las circunstancias y el propio interés en el primero (Elsaesser, 1975). Elsaesser opina que la teoría de la desmotivación es fundamental para entender la ruptura respecto al cine clásico y añade que esa circunstancia define los cambios que adopta el *New Hollywood* a nivel formal.

Daríamos así a una época de pos individualismo, en el cual el individuo –aquí protagonista- se define o se crea por oposición ante un mundo hostil -la guerra en *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), cierto hastío generacional en *El Graduado* o la pobreza y la ciudad en *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)-. Según Elsaesser, los paisajes del *New Hollywood* muestran los estragos de una civilización opresora (Elsaesser, 2004) ante la que, claro, es fácil que surja un arquetipo de antihéroe involuntario, prototipo de valores de la época pero, sobre todo, un tipo de manifiesto individual contra el contexto social considerado hostil. Contexto, o circunstancias ante las que, por lo general, acaba sucumbiendo.

5. 1. La utilización de la narrativa al servicio de lo temático

Esos cambios temáticos estuvieron acompañados en las obras de finales de los sesenta y principios de los setenta por modificaciones en lo formal y puramente cinematográfico -en unos autores, como Robert Altman o Mike Nichols, de manera más acusada, en otros, como Francis Ford Coppola, menos- que lo diferenciaban del cine clásico. Incluso, autores como Michael Ryan y Douglas Kellner abogan por una teoría que relacione los cambios a nivel técnico con los acontecimientos históricos; esto es,

“Las técnicas de cámara neo expresionistas son utilizadas en muchas películas (*El Graduado* es una de ellas) para traducir un estado de desilusión con la vida burguesa, para connotar la prevalencia de la filosofía existencialista de lo efímero de la existencia y para evidenciar cinematográficamente los nuevos valores románticos de la época (“vive el momento”)” (Ryan y Kellner, 1988, p. 19).

En lo formal, la realización de *El Graduado* introduce algunas de las constantes que posteriormente podemos apreciar en otras películas del *New Hollywood*. Su realización tiene mucho que ver con la que se venía utilizando en la cinematografía europea. La cinta supone un encuentro entre la narrativa clásica norteamericana en cuanto a la estructura y planteamiento del film (en este caso de la comedia romántica) y las formas propias de la vanguardia europea. Sobre esa influencia, J. D. Whitehead opina que, aunque pueda presentar lazos de unión con la narrativa de la *Nouvelle Vague*, la de Nichols es una película más influenciada por las “distorsiones satíricas del expresionismo” (Whitehead, 2001: 72).

Nichols parece marcar distancia del cine clásico a través de una narrativa plagada de planos muy cortos o el movimiento constante de una cámara que acompaña a los personajes. En el visionado encontramos con frecuencia un montaje sincopado y rápido en las escenas de más alta tensión (la primera insinuación de la Sra. Robinson o el momento en que Elaine se entera de la relación, por ejemplo) y especialmente llamativas son las secuencias en que el

protagonista pasa, con un salto o cruzando una puerta, de un escenario a otro, de una piscina a una cama o de un hotel a la cocina de sus padres.

Es también llamativo, y es un rasgo que relaciona *El Graduado* con otras películas del movimiento en que se inscribe, el uso reiterativo del *zoom*, la utilización de planos picados y contrapicados sostenidos en el tiempo, la superposición de planos o la distorsión o saturación que pretender ser subjetivos respecto la visión del protagonista. Incluso podemos hablar de cierta estética parecida a la del *video-clip* cuando bajo los acordes de Simon y Garfunkel se resume la historia del *affair* de los protagonistas.

La utilización de la cámara subjetiva, cuyo uso es también frecuente, por ejemplo, en *Easy Rider* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), es especialmente significativa por cuanto aporta una mayor implicación con el protagonista. Un claro ejemplo es la escena en que, vestido de buzo, Benjamin se sumerge en la piscina. El hecho de situar la cámara “dentro” del traje tiene una intención clara: sentir como espectadores, con la mirada del protagonista y oyendo tan solo su respiración forzada, lo que él padece; una clara metáfora de su aislamiento en el ambiente familiar.

Es llamativo también que la realización, especialmente moderna en la primera parte la cinta, vira hacia la normalidad en la segunda mitad; esto es, la narrativa se ajusta al tipo de relato y se hace más convencional cuando el propio argumento gira hacia los cánones más clásicos de la comedia romántica al uso, para volver a hacer uso de un lenguaje más moderno en el último tramo de la película, cuando de nuevo aparece el uso del *zoom*, la cámara al hombro y el montaje rápido y ágil.

Destaca también el uso original de la banda sonora, cuya canción principal se repite tres veces durante la película. La música se convierte en más de una ocasión en un elemento narrativo fundamental al acompañar el movimiento de la acción (un ejemplo es el momento en que a Benjamin se le acaba la gasolina del coche al mismo tiempo que la música va decayendo).

5. 2. La relevancia histórica de *El Graduado*

Con todo, más que estos aspectos formales, ha sido objeto de debate la relevancia de la película en sí; aquellos autores que la acusan de intrascendente se apoyan en que no es sino la historia del tránsito hacia la normalidad y la vida adulta de un joven de clase acomodada y en que ese viaje es la acumulación de anécdotas juveniles. Un ejemplo de esta teoría son Stephen Farber y Estelle Changas, que aún reconociendo la calidad del film insisten en señalar todas aquellas cuestiones que hacen de él un documento amable -la ausencia del conflicto entre madre e hija, el tratamiento de la cuestión sexual, etc.- (Farber y Changas, 1968).

Junto a las críticas que la acusan de intrascendente -y más abundantemente- hay otras que la atribuyen la transmisión de un mensaje conservador tras un velo progresista. Para Metz, *El Graduado* es, desde el punto de vista de la ideología de género, conservadora hasta el extremo (también misógina y un canto a la alienación posmodernista).

Dougherty va más allá y habla de la película como un auténtico himno al conformismo cuyo mensaje principal es principalmente retrógrado (Dougherty, 1997). Nosotros, más que pensar en el film como un mensaje retrógrado, pensamos que es reflejo de su tiempo, que la cinta no es contracultural precisamente porque está dentro del sistema y que si su desenlace significa un mensaje retrógrado, o conformista, lo es como preludio de lo que luego pasó con gran parte de las reivindicaciones de la época.

Realmente, una historia de amor –o de iniciación sexual- entre un adolescente y una mujer adulta no es un tema novedoso, aunque sí lo es el hecho de ubicar esa historia dentro del sistema cinematográfico más comercial, que se convierta en un éxito rotundo y, sobre todo, que sea el paraguas bajo el que presenta toda una teoría de cierto movimiento social suburbial, de aparente agotamiento del materialismo y una suerte de manifiesto generacional.

El hecho de que Benjamin mantenga una relación con la Sra. Robinson antes de hacerlo con su hija no es sino una manera más de mostrar la necesidad del protagonista (de la juventud de la época, si queremos) de separarse de la

generación anterior (más allá de que luego ese discurso torne en un modo de vida muy similar a aquel).

El propio Brackman asevera que *El Graduado* propone varias tramas de las cuales solo es capaz de resolver la menos interesante, la amorosa, que en realidad responde a una estructura clásica de relación de pareja que llega a buen término después de atravesar varias dificultades (Brackman, 1968). La realidad es que la película parece evitar, o dejar de lado pronto, el tema que pone en cuestión al principio, la alienación de una generación sin motivación ideológica, y se encamina pronto hacia una temática más fácil de tratar, aunque no poco interesante, el entramado sexual generacional, pero creemos que, desde ese punto de vista, el de la película como viaje iniciático desde el punto de vista sexual, algunos críticos pierden de vista todo el contexto que la rodea. No es el caso de John Adamczyk, que afirma que

"los acontecimientos que tienen lugar en *El Graduado* demuestran claramente un fuerte sentido de la rebelión - la rebelión contra la clase alta, la rebelión contra la vieja generación, y la rebelión contra las convenciones estándar de la cultura americana durante los años sesenta" (Adamczyk, 2005).

Para Robert Beuka, *El Graduado* anuncia el inicio de la era de los hijos de los suburbios, plenamente consciente de su papel conflictivo en el entorno en que vive y que expresa su sentimiento de alienación a través de la transgresión de conceptos sociales y tabúes sexuales (Beuka, 2004).

Coincidimos en la esencia de la tesis de Beuka y Adamczyk en el sentido de que el contexto, la vida acomodada en los suburbios, condiciona su vida y su propio deseo de escapar de esta a través del aislamiento, pero no en que esa autodefinición personal venga de una situación consciente, al menos en el caso de *El Graduado*. Por tanto pensamos en la película como una muy válida reflexión sobre los roles masculino y femenino y su autoafirmación en el entorno de los suburbios, pero no que esa definición se produzca de manera voluntaria.

Igualmente ocurre con el análisis de Bapis, que afirma que la película se deshace del concepto de éxito de una generación anterior y "aclama a un

protagonista que encuentra en el hecho de no hacer nada una potente forma de resistencia” (Bapis, 2008, p. 41), igualmente válido en cuanto a su consideración generacional, pero también pendiente del concepto de resistencia consciente, que nosotros valoramos más como inconsciente, casi involuntaria. Por ello coincidimos más bien con el análisis de Robert Kolker, cuando afirma que *El Graduado* “es un himno a la rebelión paradójicamente pasiva de los sesenta” (Kolker, 2000, p. 350) y añadimos que es también una crítica, eso sí, comedida, a la reformada visión del *American Dream* encarnada por los hijos de aquella generación, la de sus padres, que se mudó masivamente a los suburbios en la década de los cincuenta y que los primeros veían ya, como el caso de Benjamin, como un escaparate vacío o, más bien, como un espacio confinado desde el que no era fácil abrirse al mundo.

Como señalan Leonard Quart y Albert Auster, “la razón de la alienación de Benjamin está proyectada en la esterilidad de la prosperidad de la clase media...precisamente en ese momento en que el sueño americano parecía en su punto álgido de realización materialista” (Quart y Auster, 2002, p. 90).

Con todo, y como la crítica Ivone Marguiles, pensamos en *El Graduado* como “una crítica izquierdista afable de la promesa dorada de la sociedad capitalista” (Beuka, 2004, p. 136). En realidad, creemos, lo que hace *El Graduado* es poner de manifiesto los límites, el alcance de los cambios a finales de los sesenta. El final es para nosotros el mejor ejemplo de cómo los cambios iniciados (modificación del rol de la mujer, rebeldía juvenil, etc.) sí tuvieron incidencia, pero siempre limitados por la realidad de una coyuntura ajena a ellos, cuando no directamente opuesta.

El Graduado, en realidad, tiene más que ver con una película inglesa del mismo año como *Dos en la Carretera* (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967) que con otras a las que tradicionalmente se asocia como *Easy Rider* o *Bonnie y Clyde*. La de Nichols es, como aquella, una crítica desenmascarada pero amable; como películas ambas suponen una reflexión sobre temas contemporáneos (la validez del concepto tradicional del matrimonio una y de la vida del americano medio la otra); son punzantes con aquello que tratan, pero no hirientes; se podría decir que incluso muestran aprecio, o respeto, por las instituciones (matrimonio, familia) que en teoría atacan.

Esta teoría de la cinta como crítica afable sitúa a *El Graduado* dentro del llamado *New Hollywood*, pero en nuestra opinión lejos de la contracultura, pues pertenece a la cultura misma; su crítica es, más que en otras cintas emblemáticas de la época, desde dentro. Pertenece a cierto género de crítica dentro del sistema; su protagonista no solo no es un *outsider*, sino que reniega de ellos. Es un cinta crítica, sí, pero no cuestiona realmente los cimientos de los principios más básicos. Entre otros aspectos, el éxito de audiencia, crítica y público hablan de una película novedosa en forma y fondo, pero no revolucionaria.

Para resultar un film contracultural a *El Graduado* le falta, al menos, tratar más que de refilón alguno de los temas que sí estaban presentes en otros films de la época. En la película no sabemos nada de Vietnam, y poco de las revueltas estudiantiles, políticas o por los derechos civiles.

En palabras de Brackman, *El Graduado* expone la cuestión de la alienación con una facilidad familiar (Brackman, 1968); pensamos que ese carácter de revolución a pequeña escala es el que hace de la cinta algo propenso a la controversia; permite ver a aquellos que la consideran una cinta revolucionaria la reacción de la juventud ante la opulencia vacía de la época y a otros la simple rebeldía juvenil propia de una historia de maduración juvenil.

El entorno de autocomplacencia capitalista es fundamental en la película, tanto para referenciar al personaje como sus acciones que, como señalábamos en el anterior epígrafe, responden a la determinación por oposición horizontal, esto es, entre una clase similar. Así, *El Graduado* responde a esa necesidad de rebeldía dentro del propio sistema establecido, pero no sale de él por muchos elementos novedosos (sin duda son muchos e importantes) que identifiquemos en su visionado.

El Graduado expone, no sin cierta inocencia, parte de un sentimiento de culpabilidad ante el propio materialismo y forma de vida capitalista, más concretamente la de los suburbios. Una generación, como señala el crítico Hollis Alpert, sospechosa de la misma opulencia en la que les ha tocado vivir (Alpert, 1968), con la diferencia de no haber conocido otra.

Benjamin ejemplifica cierta condena de una manera de vida que, aunque a sabiendas es desmesurada, atrae al protagonista como un imán. Su propia condena es la de su generación. Tanto la industria cinematográfica como la sociedad hicieron suyas algunas de las propuestas y precisamente por eso acabaron engulléndolas y quitándolas gran parte de su significado original. Lo que en la película de Nichols parece la rebelión total de Benjamin no acaba sino en la autocomplacencia (acaso en entender su autor antes que nadie los límites de los que hablamos) de un movimiento difuso.

Así, cintas como *El Graduado*, en su concepto de crítica afable, pueden ser incluso lo contrario a la contracultura, en el sentido de que legitiman el *status quo* al presentar los problemas de este como males menores, que no condicionan el final de la historia; más bien, la teoría y la ideología dominante triunfan a pesar de esos inconvenientes que, finalmente, son salvados con intención de que la tradición triunfe. No es tanto que traicionen su carácter revolucionario como que este siempre ha estado muy limitado por ser películas, en el fondo, propias del *mainstream*, aunque dentro de la parte más contestataria de este.

Es esa indeterminación la que le aporta su carácter histórico pero sobre todo nacional; es ante todo -más allá de asumir algunas propuestas estéticas principalmente europeas- una película americana. Y creemos que en su propia indefinición como film (a medio camino entre testimonio generacional, película contracultural, renovación estética y documento histórico) se encuentra el valor mayor de *El Graduado*, reflejo de una época de indecisión, de crítica decidida pero no verdaderamente dañina para el sistema, de revolución formal más que verdaderamente conceptual. Es casi un tratado de lo que supone una época de indefinición, incertidumbre y, sobre todo, transición.

Con todo, *El Graduado* introduce muchos elementos de análisis a destacar, pero quizá el principal es el desencadenamiento de un final triste a través de una estructura más o menos clásica de final feliz; esto es, el desenlace corresponde a cierto arquetipo clásico en que el protagonista consigue, al final de la película, su propósito, en este caso a la chica, pero su final desafía al tiempo al concepto de *happy ending* con una escena final, la del autobús, que

tiene mucho que ver con el espíritu de decepción o desencanto de final de la década, cuando parece que todo ha cambiado para quedar igual.

De esta manera, por mucho que especulemos sobre su final, la realidad es que todo lo importante queda abierto. Detrás de una historia amorosa resuelta con dificultades, el conflicto personal de Benjamin queda inconcluso; mucho más el generacional. Queda aplazado, arrinconado por una trama, la sexual, que sin ser en realidad la principal, prácticamente la hace desaparecer.

Así, aunque abierto a más interpretaciones, el final supone el enfrentamiento entre la dicotomía continuismo / rupturismo en toda su extensión. La rebeldía entendida como el escape de la vida norteamericana media acaba en una escena que sugiere que el protagonista acaba de empezar una igual.

Una interpretación, quizá la más condescendiente con el valor revolucionario del film, afirma que “el nivel metonímico de la idealización metafórica del éxito burgués se da plenamente al final, cuando la pareja coge un autobús hacia la libertad y dejan atrás la riqueza de sus padres” (Ryan y Keller, 1988, p.21). Estos mismos autores creen que la cinta, con ese final, supone una crítica al matrimonio como tal, y por tanto sí se trata de una película radical en su planteamiento.

Sin embargo, y como ya hemos expresado no compartimos esta teoría, y creemos más bien que el final arroja un mensaje bastante claro: la lucha contra el sistema, en este caso metaforizada desde la familia, suele acabar dentro de él; el deseo de intentar cambiar las reglas -al menos aquellas más enraizadas en la sociedad estadounidense- suele dejar como resultado la integración en ellas.

6. Conclusiones y discusión

Dados los supuestos iniciales, consideramos *El Graduado* una película representativa del periodo histórico en que se estrenó. Como explicábamos en el primer apartado de este artículo, ello no significa que sea un espejo de todo lo que le rodeaba en 1967, pero sí una “historia de la mentalidad” de cierto sector de la población estadounidense.

En cuanto a su correspondencia con su contexto temporal, y como en su propia época, en *El Graduado* hay dos aspectos fundamentales: las peticiones de una mejor sociedad se ven eclipsadas ante la propia motivación individual, narcisista, si se quiere; y los cambios –puede que como consecuencia de la primera- no son estables ni concretos y derivan en la misma sensación de continuismo que a un nivel mayor se dio en los terrenos político y social. Como señala Bradford W. Wright, “como la cultura de las décadas siguientes demostraría, el activismo de los sesenta no podía competir por mucho tiempo con las fuerzas narcisistas liberadas en su mismo momento histórico” (Wright, 2001, p.229).

Así, la cinta es, por oposición, el triunfo de unos conceptos sobre otros; lo cual tiene mucho que ver con su contexto histórico: el narcisismo sobre la voluntad colectiva y las reivindicaciones en masa y, sobre todo, el sistema establecido sobre la mayor parte de las manifestaciones contrarias a él.

En cuanto la evolución de los personajes, de alguna manera de la película podemos extraer el fracaso de una línea de pensamiento: Estados Unidos había estado luchando tras la Segunda Guerra Mundial por construir un país lleno de oportunidades -la Sociedad de la Opulencia-; sin embargo, la primera generación (por edad, Benjamin pudo haber nacido coincidiendo con el final de esta) que puede disfrutar plenamente de todas esas facilidades y que no conoce otra forma de vida, resulta que no solo no hace nada para perpetuarla conscientemente, sino que no la entiende o no la comparte.

El resultado es, en lo histórico, una interesante mezcla entre los convencionalismos de la etapa inmediatamente anterior y las pulsiones de cambios inminentes pero limitados. En lo cinematográfico, como señala Hollis Alpert, *El Graduado* alinea el viejo y el nuevo *Hollywood* (Alpert, 1968). Coincidimos con él; *El Graduado* muestra cierta crítica social ligera y novedades técnicas, pero nunca deja de lado cierto sentido de la moralidad. En ella, la ruptura de ciertos tabúes no supone una enmienda a la totalidad.

7. Bibliografía

Adamczyk, John (2005): "Rebellion in the 1960s and "The Graduate". Disponible en: <http://www.unc.edu/~adamczyk/johnadamczyk.html> [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2011].

Alpert, Hollis (1968): "The Graduate Makes Out". En *The Saturday Review*, nº de julio.

Bapis, Elaine M. (2008): *Camera and action: American film as agent of social change, 1965-1975*. Carolina del Norte: Mcfarland Publishers.

Beuka, Robert (2004): "The Perils of Suburban Masculinity". En Beuka, Robert: *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

Brackman, Jacob (1968): "Onward and Upward with the Arts: 'The Graduate'". En *The New Yorker*, Julio de 1968, nº 27.

Brinkley, David (1968): "What's wrong with "The Graduate". En *Ladies Home Journal*, Vol. LXXV, 4.

Burke, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Cavallo, Dominick (1999): *A fiction of the past: the sixties in American history*. Nueva York: Palgrave.

Chinarro, M^a del Mar y Rueda, José Carlos (coords.) (2002): *Creando cine, creando historia: la representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense.

Coles, Robert (1968): "Bonnie And Clyde And The Graduate: Hollywood's New Social Criticism". En *Society*, Vol. 5, nº 6.

Comas, Ángel (2009): *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano (1964-1983)*. Madrid: T&B Editores.

Dezcallar, Rafael (1984): "Contracultura y tradición cultural". En *Nueva Época*, enero-febrero de 1984, nº. 37. Disponible en

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26765> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2011].

Dougherty, Robin (1997): "Here's to You, Mrs. Robinson". En *Salon*, nº 13. Disponible en

<http://www.salon.com/feb97/graduate970221.html?CP=SAL&DN=110> [Fecha de consulta: 25 de diciembre de 2011].

Elsaesser, Thomas (1975): "The Pathos of Failure: American Films in the 70's". En *Monogram*, nº 6.

Elsaesser, Thomas (2004): "The Last -or first- Picture Show?". En Horwath, Alexander, Elsaesser, Thomas y King, Noel (eds.): *The last great American picture show: new Hollywood cinema in the 1970*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Farber, Stephen y Changas, Estelle (1968): "The Graduate". En *Film Quarterly*, Vol. 21, nº 3.

Faulstich, Korte (1997): *Cien años de Cine: 1961-1976. Entre Tradición y Nueva Orientación*. Madrid: Siglo XXI de Editores.

Ferro, Marc (1988): *Cinema and history*. Michigan: Wayne State University Press.

Indick, William (2004): *Movies and the mind: theories of the great psychoanalysts applied to film*. Carolina del Norte: Mcfarland Company.

King, Geoff (2002): *New Hollywood cinema: an introduction*. Londres: IB Tauris & Co.

Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Krämer, Peter (2005): *The new Hollywood: from Bonnie and Clyde to Star Wars*. Londres: Wallflower Press.

Kolker, Robert (2000): *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: Oxford University Press.

Metz, Walter (2004). *Engaging film criticism: film history and contemporary American cinema*. Nueva York: Peter Publishing.

Quart, Leonard y Auster, Albert (2002): *American film and society since 1945*. Westport: Greenwood Publishing Group.

Reck, Tom S. (2003): 'The graduate' reclassified". En *Commonweal*. Disponible en: <http://web.blomand.net/~denmac/review4.html> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2011].

Rosenstone, Robert (2006): *History on film/film and history*. Londres: Pearson Education.

Ryan, Michael y Kellner, Douglas (1988): *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington: Indiana University Press.

Sand, Shlomo (2004): *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Ediciones Crítica.

Simon, John (1971): "The Graduate". En Simon, John: *Movies into film. Film criticism 1967-1970*. Nueva York: Dial Press.

Simon, John (1971): *Private Screenings*. Berkley: Berkley Pub. Corp.

Sorlin, Pierre (1985): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Méjico DF: Fondo de Cultura Económica.

Wattenberg, Ben I. (ed.) (1976): *The Statistical History of the United States. From Colonial Times to the Present*. Nueva York: Basic Book.

Webb, Charles (2002): *The Graduate*. Nueva York: Washington Square Press.

Whitehead, J. W. (2001): *Appraising the Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Carolina del Norte: Mcfarland & Company.

Wright, Bradford (2001): *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.