

Cine: Hacia una arqueología de las porterías

Gaston Bosio

Universitat de Barcelona

“Ya llamaré yo a la portera para que te de las llaves de la casa”

Hable con ella, Pedro Almodóvar.

“Y luego, al final, tienen que venir a mí, porque siempre tienes una llave”

Un portero barcelonés.

1. Introducción

En el marco de una investigación sobre porterías (1), frente al servicio de conserjerías, o frente a las nuevas formas de organización del inmueble –como el surgimiento de empresas de servicios o de mantenimiento, los contratos de vigilancia, la figura del agente de seguridad, o lisa y llanamente, la propagación del finiquito del contrato de porterías–, hubo que visitar repetidas veces un suceso de preguntas básicas: ¿Qué es una portería?, ¿Qué la distingue en tanto tal? o ¿Qué la distingue de otros servicios parecidos?, entre otras cuestiones.

Como las porterías tienen un siglo de existencia, los constreñimientos legales, políticos y económicos, así como su valoración social, han cambiado infaliblemente. Sin ninguna pretensión sociológica, la selección cinematográfica que acompaña este movimiento histórico persigue dos objetivos. En principio, sugerir sucintamente un breve recorrido con el objetivo de repasar algunos puntos relevantes en la historia de las porterías, como por ejemplo, el fuerte contenido de control social que tuvo en sus orígenes. Estas marcas históricas rescatan restos que distinguen la profesión y que sirven para explicar aspectos de las porterías observadas durante la investigación.(2) En segundo lugar, y

como propósito principal, este trabajo arqueológico sobre el cine viene a ilustrar y graficar la observación participante realizada.(3)

En esta dirección de trabajo, la disposición espacial, la vestimenta o el lenguaje, es decir, el cuerpo como un todo de representación simbólica, permite una lectura de los procesos sociales ([Delgado 1999: 63](#)). El cuerpo del portero Gerardo de *La hora de los valientes*, no es el cuerpo del portero Eulogio de *La gran familia* o las porterías de Almodóvar. Cada uno de ellos reproduce significantes sociales distintos, es decir, conforman un sistema complejo de significados ([Turner 1999: 50-51](#)). Por tanto, el cuerpo que irrumpe de esta selección cinematográfica, es un cuerpo que simboliza prácticas sociales ([Le Breton 2003: 125-135](#)), y es un instrumento útil para despuntar algunos aspectos del núcleo de porterías observadas.

Por lo tanto, el principal objetivo del texto es ilustrar a través del cine la observación participante realizada. Sin intentar responder a aquella pregunta sobre la naturaleza del oficio, pero con la curiosidad que emana de ella, el análisis que se desprende del trabajo de campo realizado puede llegar a desvelar algunas consideraciones explicativas de las porterías observadas. En este mismo movimiento, la reflexión quizá contribuya sin proponérselo, al cúmulo de especulaciones sobre aquella primera cuestión planteada.

2. Cuerpo de las porterías

2. 1. Momento fundacional: jerarquización y distribución espacial

En sus orígenes, la institución del criado-portero estaba fundada en una relación jerárquica individualizada, con una función de mediación, sobre un contexto de ensimismamiento espacial y físico. Camus en *Los santos inocentes* (4) coloca la morada del criado, justo en el limen, sobre el borde del tapial que separaba el casco de la estancia del resto del campo. Ésta será la ubicación simbólica que gobernará su posición como personaje liminal destinado a la intermediación, y es desde este lugar que el portero irrumpirá en la urbe, física y metafóricamente.

El criado está enclavado entre dos espacios simbólicos: el campo y el territorio cercado del cortijo. El lenguaje de Paco refiere una situación de relación jerárquica amo-criado (5), que transita hacia una relación laboral-contractual, es decir, profesionalizada (Muñoz 2004).(6)

La película de Mario Camus es un elemento precioso que referencia análogamente un escenario campestre-rural alejado de las grandes ciudades y que necesitaba de personal para mantener esas estructuras edilicias monumentales, origen presunto de esta institución de la modernidad. Como vemos, el criado forma parte de los restos arqueológicos de las porterías. Por lo tanto, la figura del portero estará inevitablemente asociada a la pertenencia a una *comunidad geográfica* (Graham 1994: 1-23). Lugar y portero van de la mano. Posición física, por otra parte, que definirá una de las actividades principales del servicio: la función de control.



(Imagen N°1: La Régula, la criada abre la puerta de la entrada. La casa de ellos está ubicada al margen derecho, formando parte del linde del cortijo)

Camus muestra que esta pertenencia es una pertenencia a un espacio liminal. Por tanto, esta ubicación será congénita a la institución. La ubicación de la raya (7) está metafóricamente lejos de la idea de progreso y simboliza el desequilibrio entre unos personajes y otros (Lee and Newby 1983: Ch. 4). La

escena que simboliza más claramente este quiebre es el encuentro entre la Marquesa y Asarías. Entonces “la Régula”, hermana de Asarías, ensaya explicaciones a la señora Marquesa y a su hija para que acepten a Asarías en el cortijo. El portero es la bisagra de conexión entre un mundo y otro, y además juega un rol de intermediación concreto. Es decir, en la génesis de las porterías, aparece con claridad esta disyuntiva que juega entre saber-poder y sumisión-servicio.

Conocer “la vida y los milagros de todos da una cierta capacidad de control, pero es al mismo tiempo una situación precaria que acentúa la dependencia con el otro” ([V.V.A.A. 2004: 50-80](#)). Paco tiene que lidiar con “el portero emergente” en el seno de su propia familia. En una escena se produce el siguiente diálogo entre el padre y su hija:

“Padre: doña Purita andaba anoche abrazándose con el Señor Iván.

Madre, ¡qué besos!

- Tú calla la boca, niña....¿Sabe alguien que los vistes juntos?

- ¡Quién lo iba a saber! Si eran más de las doce...

- De esto, ni una palabra... ¿me oyes? De estos asuntos de los Señoritos, tú: oír, ver y callar...”, le ordena Paco.

Esta problemática de la proximidad física está desarrollada con relativa agudeza en una película de Luis Buñuel titulada *Viridiana*.⁽⁸⁾ La *mise en scène* también transcurre en un cortijo del campo y los personajes logran un ensimismamiento físico total, a punto que Ramona, la criada, tiene un doble acercamiento a los dos dueños del cortijo y va más allá que los criados de *Los santos inocentes*. En la primera parte del filme tiene una relación de sumisión con Don Jaime que la lleva a ejercer de *voyerista*, con el objetivo de informar a su patrón. En la segunda parte, deja de mirar por las mirillas, para consumir una relación erótica-amorosa con el nuevo dueño del cortijo, simbolizando un total ensimismamiento físico.



(Imagen N°2: Ramona, la criada de Don Jaime, mira por la mirilla los movimientos de Viridana).

Este portero que refleja el cine, *voyerista* y *omnipresente*, es preciosamente representado por la portera Alicia, que en una entrevista realizada meses antes de jubilarse relató y ejemplificó en presencia del investigador su exhaustivo conocimiento del inmueble y de los vecinos: *"Aunque no vuelva la vista para atrás, yo ya sé quién ha bajado y quién sube...A lo mejor yo misma estoy ahí, tomándome la leche, o una pastilla y digo: "ha bajado la señora Rita", digo yo pá mí. Se vuelve y me dice: "buen día señora Alicia". Es que son muchos años (Risas)"*. En definitiva, esta pertenencia a una comunidad geográfica, es decir, a un espacio concreto, lo ensimismará físicamente, arribándose a una forma de conocer muy típica de las porterías. Estamos en presencia de un *conocedor omnipresente*. El portero será capaz de distinguir ruidos, movimientos, formas de caminar, de abrir, cerrar puertas, voces, además de tener conocimiento exhaustivo de la vida de los miembros de la comunidad.

2. 2. El portero para-estatal

Para Camus el criado se mantiene en la esfera de lo informal. La irrupción del contrato situará a la institución bajo la órbita de los intereses públicos, orientando la tarea de los porteros hacia la función de control de los incipientes movimientos obreros y sindicales. Las porterías, al ser autorizadas a ejercer funciones registrales, operarán como verdaderas barreras de acceso, control y vigilancia en el espacio del inmueble ([Muñoz 2004](#)).⁽⁹⁾

En este sentido, *La hora de los valientes* es una película que muestra fidedignamente este portero.⁽¹⁰⁾ Gerardo, el portero, es enseñado en el ejercicio de sus funciones registrales. Mercero en una escena ilustra perfectamente este portero profesionalizado que opera como agente de control social. Una brigadilla sube a realizar un registro en el inmueble de Flora, acompañada por Gerardo que, en plena faena registral, tiene una especie de carpeta y la repasa presentando con nombre y apellido a cada uno de los habitantes del departamento:

- “Flora Martínez, la dueña de la pensión. Vive con Filomena Ruiz, una criada...”, le comenta Gerardo al jefe de la Brigada.



(Imagen N°3: El portero, con ropa de fajina, hoja de registro de habitantes del inmueble en la mano, entre el jefe de la brigada y Flora.)

Pero después de la caída de la República, nuestro portero realiza la misma faena, esta vez, respondiendo a la demanda de una guardia franquista. Por lo tanto, lo que muestra esta película son todos estos cambios jurídicos que reconocen la institución como tal, y que hablan de un portero para-estatal, verdadero agente de control social ([Scheerer-Hess 1997:102-104](#)). A partir de aquí, la función de control será –con otros matices, evidentemente–, una de las principales tareas del portero. La película de Mercero ayuda a comprender el fuerte contenido de control al que estuvo asociado el portero en sus orígenes y

que ha marcado la actividad hasta el día de hoy. Una de las informantes al ser consultada sobre esta actividad, dice:

"Hombre, claro, es una de mis funciones...si yo, viene una persona, que no he visto nunca, mi obligación es decirle: "oiga, por favor, ¿a qué piso va?". Pues, "voy a tal sitio", y yo vigilo, que por el peso del ascensor yo ya sé si va al tercero o al cuarto...por ejemplo, hay una señora que va pidiendo. A lo mejor, yo subo, y le digo: "oiga, no toque ningún sitio más, porque me han dicho que Usted va llamando..."

En el interior del inmueble del portero Gerardo se prefigura una comunidad, que en principio, gira en torno al sentido geográfico, es decir, al espacio común del inmueble ([Graham 1994: 1-23](#)). Esta comunidad estaría integrada por todos aquellos que viven en el inmueble y que por lo tanto, tienen referencias comunes: lugares de tránsito colectivos, gastos, intermediaciones forzadas y un portero ([Lee and Newby 1983: ch. 4](#); [Willmott 1986: ch. 6](#)). A partir de aquí, *localización y función* serán congénitas a la institución. La presencia de las porterías estará enclavada en el medio del flujo de interacción del espacio del inmueble con poderes públicamente reconocidos para intervenir y requerir información. Se reconoce su existencia, como un servicio privado, pero con una fuerte dependencia a las fuerzas públicas.

En definitiva, al estar instalado en el edificio entra en relación con los miembros de la comunidad. A modo de ejemplo, Gerardo, el portero de *La hora de los valientes*, participa en la boda de Manuel. Es invitado y forma parte del círculo de los protagonistas de la película. Es decir, está en contacto con aspectos de vida privada de las gentes con las que se relaciona, pero, por el otro costado, tiene necesariamente que estar sujeto a las disposiciones normativas y a las funciones del servicio. Esta actitud requiere, por lo tanto, que en sus relaciones e intermediaciones juegue con aspectos de cercanía y lejanía, aspectos privados y públicos, de confianza y desconfianza. Por lo tanto, este sujeto liminal debe lidiar como un orfebre, un sutil equilibrio. Mercero sugiere el meollo de los estereotipos que nos llegarán hasta la actualidad de servil, chivato, chafardero y poco fiable, y que escenarizan, en alguna medida, los problemas

que surgen de la intermediación entre vecinos y portero ([V.V.A.A. 2004: 50-285](#)).

- *“Alguien ha visto a Manuel meter en tu casa una fulana...*
- *¿Pero qué dices?, ¡hombre!. Si Manuel todavía no ha llegado.*
- *Sí, que ha llegado, Flora. ¡Alguien que yo me sé, los ha visto subir, y me ha informado como era su obligación!*
- *¡Gerardo, chivato!”, canta el niño sobre el fondo de la escena.*



(Imagen N°4: Gerardo, el portero para-estatal. Coloca un cartel con la bandera Republicana sobre la puerta del edificio. Con la caída de la República, arremete imperturbable con una bandera de España.)

Gerardo metaforiza el conflicto con su vecina a través de la “obligación profesional”. Por los momentos históricos en los que está asentado el filme, el portero debe sutilmente divagar entre el deseo imperativo del Estado, y el cúmulo de relaciones informales que se generan cotidianamente con los vecinos. Gerardo, en sus dos variantes, no sólo coloca pancartas republicanas y banderas franquistas, sino que cumple fehacientemente como autoridad registral, y por lo tanto, está forzado a negociar, intermediar y lidiar con la comunidad de vecinos que le es próxima.

2. 3. El portero como agente moral

Una vez consolidada la dictadura, el portero sufre una situación paradójica. Por un lado, existe cierta estabilidad del *métier*, pero, por otra parte, comienza a sobrevenir una incipiente desvalorización de la profesión. En *La gran familia*

(11), el vocabulario técnico-registral comienza a deformarse y a poblarse de neologismos.

Recordemos que *La gran familia* es una película que abarca el período que se produce a posteriori de fines del cincuenta y década del sesenta.(12) En este contexto, Eulogio quiere especializar y tecnificar su lenguaje frente a las nuevas profesiones liberales que encarnan los jóvenes de *La gran familia* (arquitectos, abogados, médicos, diplomáticos, técnicos, etc.), pero alcanza el ridículo. Todas sus expresiones están plagadas de neologismos irreconocibles:

- "... acaban de echarme una reprehensión, y todo porque el Señorito Crispulo ha hecho otro barbarismo. Ha preponderado los calcetines de la corresponsalía....Es un supositorio, pero muy aproximativo, o sea se, problemático... Perdonen el incomodismo, ha habido una disconfusión. Los que han traído la cesta se han preponderado...".

El portero, por tanto, es representado como una persona amable, casi insulsa, que saluda con respeto a todo el mundo. Apostado sobre la escalera leyendo el diario, al salir unos vecinos, se saca la gorra y saluda con un "buenas tardes". Se lo presenta como una persona agraciable, formalmente educada, pero analfabeta. Ya no encarna la violencia simbolizada por Gerardo.



(Imagen N°5: Eulogio, el portero de la Gran Familia, dialogando con los futuros profesionales del franquismo).

El salto de agente cuasi-público de control a profesión de servicio provoca un cambio en la valoración social de la profesión. Es sintomático que los personajes lo miren risueñamente. Fernando Palacios combina estos elementos de depreciación axiológica de las porterías, pero no olvida el aspecto de cercanía física y espacial. Eulogio sigue teniendo acceso a la vida privada de los vecinos. Este nuevo corrimiento lo ubica a las puertas del estigma del portero que “se mete en vida de los demás”. En esta línea, en *La gran familia* encontramos la génesis del complejo catálogo de estigmatizaciones que deshilará posteriormente el cine de Almodóvar. Eulogio emite ciertos juicios sobre la vida privada. Tal es el caso de los repetidos diálogos donde se queja del comportamiento de Crispulo –uno de los hijos de la *gran familia*–, por destrozar los ascensores o molestar al vecindario.

El proyecto de portero como agente moral, guardián de los valores del franquismo, es puesto en escena cuando emite un juicio sobre la vida privada de los personajes. Eulogio y el cartero son interrumpidos por la joven adolescente de la *gran familia* que espera correspondencia de su novio. El cartero se sorprende de la puntillosa obsesión de la joven enamorada que conoce los días exactos de reparto de carta, a lo que Eulogio comenta:

- “El amor y el ordenamiento no están reñidos”.

Sus sentencias son, entonces, el catálogo de un verdadero agente de la moralidad e instrumento para la expresividad del esteticismo franquista que encarna el filme: ausencia de valores políticos, pluriempleo, cristianismo, familia, casamiento y una idea de progreso. Al mismo tiempo, los ajustes jurídicos colocan la institución a las puertas del contrato privado, aunque continúan las políticas intervencionistas del Estado, forzando a los propietarios de inmuebles a contratar personal del cuerpo de ex-mutilados, es decir, ex-combatientes franquistas.⁽¹³⁾ Recordemos que Berlanga en *La escopeta nacional* ⁽¹⁴⁾, cuando el empresario catalán le propone sancionar un decreto-

ley para la venta forzosa de porteros automáticos, el Ministro falangista lo dirá expresamente:

- “¿Extinción de porteros, porterías, vigilantes... Eliminar justo los que nos son más fieles a nosotros, eliminarles así de un plumazo?”.

Por lo tanto, Eulogio, en tanto que agente moral del franquismo, se sitúa entre dos cuerpos de estigmatizaciones: el portero chivato y chafardero. Su núcleo de atención comienzan a ser los vecinos, desligándose progresivamente de las funciones públicas.⁽¹⁵⁾ Lo rescatable de la figura de Eulogio es que, a diferencia de Gerardo, ya no está pendiente del ingreso de las fuerzas públicas. Se vuelca a intermediar e interrelacionarse de forma exclusiva con la comunidad de vecinos. En este sentido, Eulogio experimenta un relativo sentido de inclusión de la institución, como bien cuenta María, una portera que comenzó a ejercer el *metier* por aquella época:

- “Es que antes era distinto ¿sabes? La gente se daba más, era como que había más vida, más familia... como más con los vecinos, nos pasábamos tardes enteras hablando con todos, como en familia.”

El portero de Palacios ilustra este sentido de más comunicación, más familia, porque dialoga con la *gran familia*, cuenta sus problemas y participa en la vida familiar. Con los vecinos de mayor edad, tanto Alicia como María, ambas tienen una relación completamente diferente. Alicia, por ejemplo, les baja las bolsas de basura, cosa que no hace con los vecinos nuevos. María, por otra parte, distingue claramente entre el trato de antes y el de los nuevos vecinos. Dice nuestra informante:

- “Amistad, amistad con esta gente (en referencia a los nuevos)... una amistad pasajera, no una amistad metida, amistad de meterte en tu casa. Amistad era unos señores que salíamos, que vivían aquí, que íbamos a su casa, que íbamos a todos los sitios, que íbamos los fines de semana a jugar al bingo con esta gente”.

Eulogio, como María o Alicia, dan cuenta de un tipo de relación con la comunidad de vecinos que ha sido rescatado en la investigación. El “meterse en la casa” es una frase que condensa excelentemente esta acción de meterse físicamente y emocionalmente, y que refleja una diferencia de trato entre la portera y los vecinos que acceden a ella, y los que no. En la observación se pudo ver repetidas veces cómo los vecinos de más confianza se “meten en la casa” de la portera, que es a la sazón, el despacho de la portería. A diferencia de otros, que se mantenían afuera, y demandaban la asistencia de la portera sin introducirse en el espacio de la portería.

2. 4. El portero como agente prestador de servicios

El filme *No desearas al vecino del quinto* (16) pone en escena el cuerpo del portero plurifuncional y permisivo, representado gráficamente cuando la mujer de Antón irrumpe en el inmueble totalmente ofuscada por la infidelidad de su marido, e increpa al portero Antonio para que le brinde la información:

- “¿Dígame si Antón Gutiérrez vive o no aquí?”, casi gritando pregunta la mujer... “Dígame si vive o no. ¡Hable!”, le grita. “¡Dígamelo!”, le vuelve a increpar.

- “Sí... en el séptimo”, contesta el portero inclinando la cabeza y los hombros.

Al mismo tiempo, el portero es un agente que trabaja fuera de horario y que comienza a realizar un cúmulo de tareas informales relacionadas con su servicio. En una de las escenas que sucede a altas horas de la noche, los personajes entran al edificio y Antón dice:

- “¡Le voy a dar yo..., un encargo a Antonio... anda bajad, bajad...!”, dirigiéndose a sus amistades. “¡Antonio...! ¡Anda!, súbenos seis paquetes de rubios...”.

Estas dos escenas ejemplarizan la merma del portero en tanto que agente de control, y el creciente ámbito informal de funciones. Ámbito, por cierto, muy amplio, y que va desde el favor a los vecinos, el pago de impuestos, el cuidado

de niños, hasta intervenciones mediadoras frente a los prestadores de servicio. María relata:

- “Por ejemplo si algún vecino se ha olvidado de pagar la luz –por eso se la cortan–, entonces vienen con la escalera. Lo traen todo, a mí solamente me dicen: ‘venimos a cortar la luz de tal piso’, ‘hombre, pues, no se la corte porque tiene niños’”



(Imagen N°6: La esposa de Antón increpa al portero. El portero permisivo del Landismo extiende sus funciones hacia ámbitos informales de intervención).

Alicia, por su parte, es más exhaustiva a la hora de enumerar su catálogo de actividades informales:

- “...y vienen y me dicen: ‘No es horario Alicia pero, lo siento, les dejo las llaves’..., a veces que cuidas un bebé, que cuidas a una persona, llevas a los niños al colegio... Mire una vez, un señor vino, a las once de la noche, y le contaron que una de sus hijas, la más pequeña de las dos, son tres, se encontraron que le dijeron: ‘mamá hemos cenado, pero no tenemos agua’. Entonces, pues no hubo más remedio y pensaron: ‘pues voy a llamar a la señora Alicia, bajo, le toco y le digo: oiga, deme la llave que me ha cortado alguien el agua’... Claro que sé de qué va. Yo tengo mi llave diaria de aquí”.

Antonio pone en juego este portero, que está disponible a altas horas de la noche, para realizar actividades que sobrepasan sus funciones legales y contractuales. Por lo tanto, el objetivo político del filme parece claro. En el programa político del Landismo la institución se va consolidando como un servicio. (17) La compleja red de intervención formal e informal otorga un rol

importante para con los vecinos: cobro de impuestos, pago de alquileres, recolección de basura, limpieza del inmueble, intervención informal frente a corte de servicios por falta de pago, reparación de objetos domésticos, cuidado de niños, etc. Al mismo tiempo, estas concesiones, favores, preferencias de parte del portero a sus vecinos comenzarán a ser un distintivo del oficio. Por tanto, mientras la institución representa algún tipo de funcionalidad –en tanto que idea de reconocimiento y de sentido–, su existencia en el tejido urbano estará garantizada ([Augé 2002: 39](#)).

2. 5. La portera chafardera

El salto del Landismo al modernismo Almodovariano dará cuenta de una nueva tendencia estética, económica y política ([18](#)), provocando la reducción progresiva del poder de mediación e intervención informal del portero:

- “Ha cambiado la basura, que del ochenta y pico la baja ellos. Luego ha cambiado, por ejemplo lo de pagar los recibos. Porque ahora todo el mundo paga por el banco...antes firmaba todas las cartas de los vecinos. ¡Todas!... Pero hace unos años para acá que los vecinos no quieren que firme las multas. También ha cambiado lo de la luz y el agua. Ahora cuando vienen y les pido algo... no..., más bien no, más bien dicen: ‘nosotros tenemos una orden de cortar esta luz, y la tenemos que cortar’, ‘hombre’, ‘lo siento, no puedo’. En el rellano están las cajas de luz, alimentan los pisos, entonces la cortan desde el rellano”.

Esta disminución en sus funciones es un golpe que ha sido asestado por nuestras informantes y la comunidad de vecinos. Alicia dijo:

- “...es que se quejan, y dicen que no hacemos nada...que para cuándo me jubilo... me preguntan... es que quieren vender el apartamento...”.

En la misma línea de análisis, Pedro Almodóvar incorpora otro elemento de análisis que grafica esta depreciación, y que radica en la representación que devuelve la institución de las porterías contrastando marcadamente con el sentido de modernidad ([Le Breton 2003: 138; 229-263](#)). Se pasó a una

sociedad donde casi todo es vendible o comprable (Godelier 1998: 292). Frente al silencio y la asepsia del individualismo, los porteros estaban obligados a decir la verdad y transmitirlo todo:

- *“Yo solo estoy obligada a decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad”*, repite Chuss, la portera de “Mujeres al borde de un ataque de nervios”. (19)

Este lenguaje de intermediación con los vecinos está acompañado de una gestualidad que refuerza el estigma de metidas, incultas, brutas, dependientes de la televisión y viejas (Le Breton 2004: 61-83). Almodóvar pone en evidencia una discursiva demodé, y en plena decadencia, y entiende que el chafarderismo es una cuestión de género. Las porteras son mujeres, entradas en edad, y todas “muy metidas y curiosas”. Es decir, el director las eternizará como “chafarderas”, anacrónicas y decadentes. (20)



(Imagen N°7: Catálogo gestual de las porterías. En la imagen de la izquierda, el Señor Iván le pide que no diga nada, y la portera le responde: “solo puedo decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”. A la derecha, la portera de ‘Hable con ella’ le cuenta a Marco que Benigno no le ha dicho: “ni pio”).

La gestualidad es un todo que incluye, no solamente movimientos corporales que acompañan su discurso, sino, posiciones del cuerpo, forma de vestirse, lenguaje, forma en la que dispone de los espacios, decoración, miradas, giros, cuerpos avejentados, etc. En definitiva, la chafardera viene de la mano de una política de la gestualidad que es una verdadera técnica corporal (Mauss 1997: 363-386). Por eso, ante la pregunta sobre qué es chafardear, María comentó:

- *"Y... meterse en la vida de los demás. Por ejemplo miraban por la mirilla de la puerta para ver quién llegaba, a qué hora, con quién..."*.
- *"¿Pero Mary, chafardear es mirar solamente?"*.
- *"No. Chafardear es todo. Mirar, hablar, meterse, todo..."*.

La portera chafardera continúa la traza iniciada por el Landismo. Su cuerpo envejece y los márgenes entre un mundo cultural y otro, se profundizan cada día más. Las diferencias culturales y estéticas, entre unos y otros son insalvables. El diálogo entre la portera y el periodista de *Hable con ella* (21) es un ejemplo maniqueísta, pero ejemplo al fin, del propósito estético del almodovarismo:

- *"El pobrecillo, ¿ni ha tenido suerte ni en la cárcel. Que poquita publicidad se le ha hecho! Aquí no ha venido ni una mala televisión, ni un mal paparazzi, con tanto programas basura que hay y ninguno se ha dignado a venir...no sé...a hacerme una entrevista a mí, por ejemplo..., es muy triste como están los masa-media en este país..."*
- *"Sí... en eso tiene razón..."*, le contesta Marco.

La forma de expresión, estereotipada, refiere una forma de vida privada despreciable a los ojos del realizador. Nada más lejos que el anonimato que pregona la modernidad y el propio Almodóvar. La figura del portero está en las antípodas de este proyecto, anclada a su portería en la puerta de entrada, espiando el ingreso de todas las personas y metiéndose en la vida de los demás. De hecho, la portera tiene otras preocupaciones y otra velocidad que la diferencia de los personajes almodovarianos:

- *"Éste es un trabajo tranquilo... sin muchas complicaciones. Yo me tomo el tiempo para ir haciendo las cosas por la mañana, y a eso de las doce, ya me voy para el mercadillo para hacer las compras, luego ya subo y abro como a eso de las cinco... y estoy aquí todo el tiempo, sabes, viendo la tele... cuidando que no dejen las bicicletas en el hall..., charlando con las vecinas, o esperando visitas..."*.

Como la portera de Benigno que, ante la entrada de Marco, se queda largo rato esperando y mirando detrás de la cortina de su puerta para ver qué quiere hacer el periodista, María se pasa las tardes tejiendo con el televisor prendido. De esta manera, deja la puerta abierta y puede de reojo mirar qué pasa en el hall de entrada. En definitiva, progresivamente deja de pertenecer al grupo, en tanto, identidad cultural compartida ([Graham 1994: Ch. 1](#)). La institución, comienza a estar atada solamente a los principios de pertenencia geográfica y un mínimo grado de funcionalidad ([Lee and Newby 1983: Ch. 4](#)).



(Imagen N°8: El cuerpo de la portera chafardera: planta baja, en la entrada del edificio, con la puerta siempre abierta).

2. 6. La Comunidad sin portero

Todo este proceso de deflación y de contracción simbólica es acompañado por la reducción del espacio físico. En el cine de Almodóvar, Becky del Páramo compra la vivienda que fue de sus padres cuando éstos trabajaban de porteros ([22](#)). En un momento el trabajo de porterías fue de la mano de la provisión de la vivienda. Pero a medida que se avanza en la línea del tiempo, los porteros comienzan a ser expulsados progresivamente de la estructura del edificio. Por lo tanto, de una situación de ocupación física y de ensimismamiento corporal con los vecinos del inmueble, se pasa a una situación de expulsión en tres variantes: finalización del contrato de porterías, reemplazo por un contrato de conserjería, o servicio de seguridad privado.

Una de las informantes ha sufrido este ir y venir por la estructura del edificio. María, cuando entró, vivía en partes separadas. Una parte de su casa, que hace las veces de despacho, está en la planta baja. Allí tiene la cocina y un baño. La otra parte de su casa quedaba en el entresuelo. Con los años, debió alquilar en el mismo edificio y abandonó como depósito las habitaciones. La propietaria no quiso proveerle una vivienda y además, una vez jubilada nuestra informante, terminará el contrato de portería. En el edificio de Alicia han esperado a su jubilación para vender el departamento que habitaba y han contratado un servicio de conserjería.

Para Alex de la Iglesia el espacio físico de las porterías desaparece literalmente, por tanto, desaparece el portero, y arrastra tras de sí, toda tentativa de lenguaje. El director introduce dos manifestaciones antagónicas del proyecto de disminución espacial de las porterías: el agente de seguridad y la comunidad sin portero.



(Imagen N°9: Expulsión del portero: Becky del Páramo adquiere el departamento que antiguamente fue la portería en la que trabajaron sus padres).

Controla el orden en un espacio, pero no realiza tarea alguna en el edificio. El agente de seguridad es presentado como un agente moral de la modernidad: eficiencia, seguridad y no intermediación.(23) Esta parodia llega a su ápice cuando uno de los personajes de *El día de la bestia* (24), Santiago Segura, entra en el hall y saluda al agente con un inaudible “Fuck you...!”. La torpeza y

la desprolijidad que encarna el personaje hacen que vaya llenando el tapiz de patatas fritas sin lograr inmutar al agente. Esta asepsia se traslada a todo su accionar: no necesita de la palabra. Es un agente que debe conservar la dinámica de los espacios de la sobremodernidad ([Augé 2002: 104-110](#)).



(Imagen N°10: El agente de seguridad de Alex de la Iglesia: estereotipado con el pelo rapado, el traje cuasi-policial y una mirada que no requiere el soporte de la palabra)

Este programa continúa con *La comunidad* sin portero ([25](#)), brindando un testimonio de las nuevas formas de organización del inmueble. En definitiva, el portero de Alex de la Iglesia es el no portero. Con su cine desaparece el espacio físico de las porterías. Se termina el programa que comenzaba a sugerir el cine almodovariano: ausencia de intermediarios en los espacios de circulación comunes ([Graham 1994: 3-7](#)). Irrumpe el agente de seguridad que reemplaza al portero, pero a diferencia de éste último, no vive en el inmueble, le está prohibido por ley realizar tareas de limpieza, no reparte la correspondencia, y debido a su régimen de trabajo por turnos rotativos, no tiene la proximidad física que tiene el portero. Por lo tanto no conoce como el portero.

- "La propia Guardia Urbana a veces lo dice, desde que hay menos porteros hay más abandono en las calles. Lo que pasa es que el portero conoce de una forma... conoce al vecindario [...] cuando ya lleva un tiempo, ya conoce a la gente del barrio...".([26](#))

Por lo tanto, tanto el agente de seguridad como Julia simbolizan la prescindibilidad del sentido de comunidad circunscrito a un sentido geográfico ([Delanty 2003: 20-21](#)). A través del cine de Alex de la Iglesia se arriba a una simbolización de la “comunidad negativa”, es decir, la comunidad de aquellos que no tienen comunidad ([Blanchot 2001: 83](#)).

3. A modo de conclusión.

Las porterías de Alicia y María están marcadas por esta multiplicidad de elementos en términos de *liminalidad, sentido territorial, ensimismamiento físico, control y vigilancia, profesión de servicio, chafardería y gestualidad, devaluación de la profesión o aparición de otras formas de organización del inmueble.*

La pertenencia a una comunidad geográfica de forma continua y la posición liminal del portero parecen presentarse como las circunstancias distintivas que, a primera vista, permitirían una primera aproximación al análisis de las porterías de las informantes. Como vimos, tanto el criado de Camus como Gerardo y las porterías de Almodóvar tienen sus porterías-viviendas en las plantas bajas de los inmuebles respectivos. Por lo tanto, la portería-vivienda es un espacio que define una apropiación geográfica particular, la cual podría marcar una primera línea de diferencia con otras profesiones, fundamentalmente el contrato de conserjería.

Este vivir de forma permanente en el ámbito del inmueble les permite arribar a un conocimiento exhaustivo del lugar, del tránsito y de las gentes. Como testimonian María y Alicia, la posición de ensimismamiento físico con la comunidad de vecinos, les permite una forma de conocer diferente: conocen, saben, escuchan y sienten, sin siquiera mirar. Estas porterías encarnan a un *conocedor omnipresente* hacia todos los espacios. Por ejemplo, de cara a la comunidad cuando reconoce:

- *“Siento los pasos, los que bajan por las escaleras, los que entran y salen. Los que salen ahora, Usted no me dice adiós, no me dice buen*

día, me es igual, porque yo en el pisar ya sé quién es. ¿Entiende lo que le quiero decir?” (Risas).

Pero también, este conocimiento no sólo se limita a la comunidad de vecinos, sino que se extiende a todas las áreas de influencia del inmueble:

- “En el verano, aquí en el hall, hace mucho calor. Entonces, con Manolo (su marido), sacamos las sillas a la vereda, y nos pasamos toda la tarde afuera con las niñas (sus nietas)... además conversamos con los vecinos... es que nos conocemos todos acá en el barrio...”.

Esta forma de conocer implica el desarrollo de una gestualidad corporal y física que, en ciertos casos, implica una apropiación muy particular de los espacios ([Le Breton 2004: 48](#)). El portero, en consecuencia, se apropia del lugar de entrada, y esta apropiación es compleja en el sentido de que, no sólo forma parte de un espacio que se siente como propio, sino que es un espacio que está impregnado por el estilo de la portera. Alicia, hablando del mostrador de entrada de su portería, dice

- “Lo friego cada día y cuántas veces. Porque hay obras diferentes, unos hacen el baño, la pieza, la cocina, considero que es mi casa... también unas plantas de plástico que las puse yo... son de plástico, pero mi dinero me han costado... (risas)... si no quieren poner un duro. Si hace treinta y seis años que no pintan la escalera” (Risas).

María también se apropió de la entrada y enumeró las modificaciones que hizo su marido:

“...y esto todo, lo pintó mi marido. Estaba a la miseria, no lo arreglaban y dijimos ‘bueno, total, no cuesta nada’. Lo mismo que estas plantas y las luces. Todas las fuimos cambiando nosotros. Esto no estaba así...”.

El hall, entonces, en tanto que lugar de ingreso irremediable a la estructura del edificio, está doblemente connotado. Tiene una dinámica impresa por el estilo del portero y, por lo tanto, remite simbólicamente a una de sus principales

funciones: el control. La película de Mercero da cuenta del fuerte contenido de actividad de control y vigilancia con el cual fueron concebidas las porterías en las primeras regulaciones legales. Recordemos que el hijo de Flora lo tilda de “chivato”. Esta función de control al acceso del inmueble se constituirá hasta el presente como una de las características distintivas que gobernará el servicio hasta la actualidad. Como dijo Alicia:

- *“Mi obligación es decirle: ‘oiga, por favor, ¿a qué piso va?’”*.

Pero control y conocimiento del inmueble van de la mano. La misma informante brindó testimonio de este conocimiento omnipresente mezclado con las funciones de control:

- *“Alguien me dice, ‘pues voy a tal sitio’, y yo vigilo, que por el peso del ascensor yo ya sé si va al tercero o al cuarto...”*.

El segundo de los elementos, y que viene a sumarse al primero, es la posición marginal del portero. Como vimos en *Los santos inocentes*, el criado está enclavado simbólicamente en el limen. A la manera de las funciones registrales de Gerardo, el portero reconoce al “transeúnte en tanto que persona circunstancialmente sin edificio” que quiere aventurarse en el espacio del inmueble ([Horta 2003: 187-197](#)). Esta posición marcaría doblemente al portero. Es decir, sería un personaje liminar entre los extranjeros que quieren acceso a la comunidad que vive en el inmueble, pero al mismo tiempo, como Gerardo, Eulogio, Antonio o Chuss, sería un intermediador entre los vecinos ([Horta 2003: 187-197](#)).

A causa de esta posición, el discurso de las porterías está plagado de figuras metafóricas que connotan liminalidad, intermediación, negociación o conflicto. Recordemos que el portero de Mercero, de cara al conflicto con Flora, metaforiza su posición como una *obligación profesional*. En la misma línea, se han recopilado un conjunto de metáforas que lo definen como: *azafata de aviación* ([27](#)), *diplomático* ([28](#)) o *psicólogo* ([29](#)); pero quizás, la figura más significativa, es *mundología*.

- *“Es algo que no se estudia en ningún lugar, que se aprende sobre la marcha. Saber tratar a cada persona diferente, como a esa persona le gusta estar tratada. Tener mano derecha o mano izquierda, depende como se llama ¿no? Pues es eso. Si a una persona mayor le gusta que se la trate de usted y tal y cual y a otra le gusta tener más confianza y tal saber... encontrar la manera de coger la manera que se queden todos contentos”. (30)*

Este equilibrio que requiere la profesión es verbalizado también por María, que cuenta que una vez fue citada a declarar en un juicio por desalojo y, frente a la incomodidad que representaba estar entre el locatario y la propietaria del edificio, dijo:

- *“Yo no iba, sino a favor de la dueña. Bueno, yo no iba ni a favor de uno, ni a favor de otro. Yo solamente tuve que decir lo que veía. Yo delante de él dije la verdad, y como que era verdad lo que yo estaba diciendo.... él aquí venía a trabajar. Luego se marchó de aquí porque lo echaron... pues yo al contrario, pelearme con la gente no me gusta, entonces paso de todo”.*

En consecuencia, y producto de la intermediación con la comunidad de vecinos, surgirán, al margen de sus obligaciones contractuales, un cúmulo de actividades, digamos, informales. El catálogo de demandas de los vecinos es bastante vasto y atípico y dependerá del estilo de ejercicio de cada portería. En la observación participante pudo verse desde pedidos de revistas, cuidados de niños, encargos de compra o pedidos de favores a cualquier hora del día. Por lo tanto, más allá de las obligaciones contractuales habituales de Gerardo, Eulogio, Antonio o Chuss controlando la entrada al edificio, limpiando las escaleras, distribuyendo llaves de departamentos, repartiendo cartas o haciendo obras de reparación de electricidad o de mantenimiento del edificio en general, el portero Antonio deberá salir a comprar cigarrillos a altas horas de la noche para Antón; o Manolo, esposo de María, deberá proveer de bombillas a una vecina porque ésta se olvidó de comprarlas y tiene una urgencia.

Por lo tanto, en tanto que personaje que intermedia con la comunidad de vecinos, tanto el cúmulo de sus actividades formales e informales como el mismo ejercicio de la portería, estarán impresos por su estilo personal. El testimonio más gráfico de este ejercicio personalísimo ha sido relatado por María y su esposo. Desde que llegó a la portería en los años sesenta, ella está permanentemente acompañada por su loro venezolano, Paco. Un día, un funcionario de la compañía eléctrica vino como de costumbre a mirar el contador de la luz. Antes de entrar al edificio, pica el interfono y avisa a las personas que viene a medir el gasto de electricidad. Manolo, el esposo de María, relata:

- *"Vino el hombre que viene a mirar la luz, y picó a la puerta y el loro dijo: '¿Dónde va?'.*

- *Dice el hombre: 'A mirar la luz'.*

- *Dice el loro: '¿Otra vez?'.*

- *'¡Hombre, otra vez..., si no la he mirado todavía!'.*

Entonces el loro empezó a reírse: 'ha, ha, ha'.

- *'¿Oiga, se va a reír? ¡¡¡Ya no la voy a mirar, así que de mí no se ríe nadie!!!'*

Se enfadó el hombre y se fue. Y una vecina de arriba lo vio y le dijo:

'Abajo hay un chaval, un mal educado, que le he dicho que voy a mirar la luz y me ha dicho: '¿dónde va?', y le he dicho: 'a mirar la luz', y entonces empieza a reírse, sabe'.

Y le dice la mujer: '¡No! Si es un loro'.

- *'¡No, qué va a ser eso! Es un chaval, un mal educado, porque ha empezado a reírse'.*

Entonces, le dijo la señora: 've abajo, que abajo vive la portera, que le enseñará la luz'.

Bajó y entonces subió arriba y cuando vio el loro dijo: '¡Me cago en la madre que lo parió al loro, ¿será posible?' (Risas)."

Paco, el loro, tiene incorporado el lenguaje y las formas de María. Esta escena donde el loro "puede hacer las veces de portero", ilustra la magnífica

interpretación de parte de Paco de la actividad del portero. El loro está impregnado por el rol de su amo y, por otra parte, el animal contribuye a donar un estilo propio a la gestualidad de la portería ([Le Breton 2004: ch. 2](#)). El poder hacer las veces de portero requiere que la puerta de la portería esté abierta. De esta manera, el loro puede escuchar el ingreso de las personas. Es un elemento risueño, divertido y pintoresco, que denota no sólo el carácter de María, sino también, un estilo que es festejado por algunos vecinos del inmueble que entablan conversación con el animal o preguntan por él, pero que es completamente ignorado y hasta rechazado por otros. Por tanto, la portería es ignorada como tal. Como explica la misma informante: *“Adiós y Buenas”*. En el revés del movimiento, Paco termina simbolizando un elemento más de depreciación de las funciones de la portera y de su integración con la comunidad de vecinos.

- “Antes había más comunicación, más vida, más familia. Pues bueno todo bien, como más comunicación con los vecinos, más... íbamos a los pisos de los que han fallecido, íbamos a los pisos y echábamos la parte del domingo, del sábado como familia... Ahora la gente va más a lo suyo como más despreocupados: ‘adiós y buenas’ y a lo suyo. Si tienen que dar un recado me lo dan. Del ochenta y pico para acá”.

Por lo tanto, estos nuevos vecinos dan cuenta de cierto corrimiento en la valoración de la figura del portero.⁽³¹⁾ Parecería ser que el portero está ensimismado espacial, física y moralmente con una comunidad que ambiciona lo contrario: *“ahora la gente va más a lo suyo”*, según la fórmula de María ([Cohen 2003: 69](#); [Blanchot 2001: 28-30](#)). En otras palabras, si las porterías son sometidas a los efectos de la desterritorialización de la comunidad ([Delanty 2003: Ch. 7-8](#)) es razonable que sufran algunas consecuencias.

En consecuencia, a la luz de esta arqueología de los cuerpos del portero que irrumpen en el cine, y que han servido para ejemplarizar parte de la observación, deberían leerse toda la problemática que aluden *Tacones lejanos*, *El día de la bestia* o *La comunidad*, como son: el contrato de conserjería, el

agente de seguridad, la expulsión del portero del ámbito del inmueble, e inclusive, la misma figura del portero de hoy.

BIBLIOGRAFIA

AUGE, Marc (2002), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

BLANCHOT, Maurice (2001), *La communauté Inavouable*, Paris: Les éditions de minuit.

BORDIEU, Pierre (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, en collaboration avec L. Wacquant, Paris: Seuil.

COHEN, Anthony (2003), *The Symbolic construction of Community*, New York: Routledge.

COHEN, Stanley (1988), *Visiones de Control Social*, Barcelona: PPU, El Sistema Penal.

DELANTY, Gerard (2003), *Community*, London: Routledge.

DELGADO, Manuel (1999), *El animal público*, Barcelona: Anagrama.

GIDDENS, Anthony (1998), *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

----- (1988), *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GODELIER, Maurice (1998), *El enigma del don*, Barcelona: Paidós Básica.

GRAHAM, Crow et Allan (1994), *Community Life. An introduction to local social relations*, England: Pearson education limited.

HORTA, Gerard (2003), "El porter davant l'abisme", *Arxiu de Ciències Socials*, núm 9, XII-2003, Valencia, Editorial Afers-Universitat de València, pp. 187-197.

- LE BRETON, David (2004), *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris: Petite Bibliotheque Payot.
- LE BRETON, David (2003), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris: Quadrige/PUF.
- LEE AND NEWBY, H. (1983), *The problem of Sociology*, London: Hutchinson.
- MARTÍNEZ, María Luisa (2002), "Los santos inocentes como novela del devenir", *Acta lit.* [[online](#)], no.27 [citado 30 Noviembre 2003], pp.109-126.
- MAUSS, Marcel (1997), *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France.
- MUÑOZ, Flora (2004), "Porteries, porters i porteres a Barcelona entre mitjans de s. XIX i el últim terç del s. XIX", manuscrito inédito, febrero de 2004.
- SCHEREER, Sebastian-Hess, Henner (1997), Social Control: A Defence and Reconstruction, en Roberto Bergalli and Colin Sumner (Eds.) *Social Control and Political Order*, London, California, New York: SAGE.
- TURNER, Victor (1999), *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI.
- V.V.A.A. (2004), *Les porteries a Barcelona. Entre Espai públic i privat*, financiado por el Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) de la Generalitat de Catalunya, coordinado por Joan Bestard, julio 2004, Barcelona.
- WILLMOTT, P. (1986), *Social Networks, Informal Care and Public Policy*, London: Policy Studies Institute.

NOTES

1 - *Les porteries a Barcelona. Entre Espai públic i privat*, financiado por el Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) de la Generalitat de Catalunya, y tiene el apoyo del Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB). El programa forma parte de una investigación comparativa con diferentes países de Europa (Francia, Inglaterra, Noruega e Italia),

desarrollada durante los años 2002-2004 bajo la coordinación del Dr. Joan Bestard.

2 - El trabajo de observación participante está centrado sobre dos porterías del barrio de Sant Antoni de Barcelona, ubicadas a dos calles de distancia la una de la otra. Todos los testimonios pertenecen a las porteras María y Alicia, salvo los señalados expresamente. Se utilizan asimismo algunas fuentes informativas del grupo de investigación. Las entrevistas grabadas fueron realizadas el 6 de febrero del 2002 y los días 19/2 y 20/2 del 2003 ([V.V.A.A. 2004: 50-285](#)).

3 - En cuanto al criterio de selección, hubo dos órdenes de preocupaciones. Primeramente se planteó un dilema en torno a la cuestión de una recopilación total –tarea de por sí, presuntamente impracticable–, o de una selección discriminatoria de películas. En segundo lugar, algunos miembros del grupo de investigación sostuvieron que debía privilegiarse una producción fílmica de orden más localista. En base a estas preocupaciones es dable remarcar que: a) en una recopilación total se correría el riesgo de privilegiar la ficción en desmedro de la observación participante, b) la selección de películas de origen españolas, y no catalanas, es una herramienta que ilustra de manera figurativa la línea de constreñimientos históricos, políticos y jurídicos sobre los que navegó la figura del portero ([Giddens 1988: 204-207](#)), c) por lo tanto, el criterio de selección privilegia la observación participante; en este sentido, las escenas de las películas tienen como propósito enfatizar, poner de relieve y mostrar dicha información ([Delgado 1999: 77](#)).

4 - *Los santos inocentes*, basada en la novela homónima de Miguel Delibes, fue rodada por Mario Camus con guión del propio Mario Camus, Manolo Matji y Antonio Larreta, Suelvia Films, España, 1984.

5 - Véase Martínez 2002 y [Web](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700009&script=sci_arttext&tlng=es): http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700009&script=sci_arttext&tlng=es, ISSN 0717-6848, pp. 126-129.

6 - De hecho, el primer rastro o signo de las porterías aparece recién, en el artículo 9 del Real Decreto del 6 de noviembre de 1877 y el reglamento del 15

de noviembre de 1878, donde los porteros son citados por primera vez en el ordenamiento positivo español. Las leyes hablaban de “nombramientos” y “vacantes”, pero no hace referencia alguna a contrato laboral, idea por cierto, incorporada en el derecho positivo español entrada la primera mitad del siglo ([V.V.A.A. 2004: 8-50](#)).

7 - Casa precaria de paja y adobe ubicada en el medio del campo, lejos del cortijo, sin servicios de luz, ni agua, donde vivían Paco y su familia, antes de ser trasladados a la casa de los criados junto al linde del cortijo.

8 - *Viridiana* dirigida por Luis Buñuel, guión de Luis Buñuel y Julio Alejandro de Castro, Gustavo Alatríste P.C., España, 1961.

9 - La norma establecía la obligación de dar cuenta a la Comisaría del Distrito, Inspección de Vigilancia o Alcaldía de cualquier “noticia o sospecha fundada” de delitos, la obligación de “facilitar a los agentes de la autoridad cuantas noticias les interesaren relativas a los habitantes del edificio”, y la obligación de llevar adelante un registro de los habitantes del inmueble ([V.V.A.A. 2004: 8-50](#)).

10 - *La hora de los valientes*, film de Antonio Mercero, guión de Antonio Mercero y Horacio Valcárcel, Enrique Cerezo PC, España 1998.

11 - *La gran familia*, de Fernando Palacios. Guión Rafael J. Salvia, Pedro Maso, Antonio Vich., 1962, Pedro Maso producciones cinematográficas. España.

12 - El gobierno franquista había instaurado un sistema de incentivos para la promoción del cine, calificando las películas para facilitar o restringir su circulación en las salas de exposición. *La gran familia* obtuvo la mejor calificación, síntoma, en definitiva, del interés y la importancia política que tuvo el film. El filme es una apología de una familia numerosa tipo y se adscribe a todos los valores deseados por el imaginario franquista.

13 - Durante la dictadura, se modificaron las normativas de las porterías y se sancionó las leyes para conformar el “Benemérito Cuerpo de Mutilados de

Guerra por la Patria”, donde se estableció una pauta porcentual a disposición de la Junta Inspector de Mutilados para cubrir las vacantes de porterías con miembros de la misma ([V.V.A.A. 2004: 8-50](#)).

14 - *La escopeta nacional*, dirigida por Luis G. Berlanga. Guión: Luis García Berlanga y Rafael Azcona. Compañía Internacional Cinematográfica SA, España, 1978.

15 - Las regulaciones legales de la época son un síntoma de este nuevo viraje. Nacen las primeras disposiciones en materia laboral ([V.V.A.A. 2004: 8-50](#)).

16 - *No desearás el vecino del quinto*, película dirigida por Ramón Fernández, con guión de Juan José Alonso Millán y Sandro Contienza, Coproducción Española-Italiana, Atlántida Films SA., y Fida Cinematográfica, 1970.

17 - El Landismo refiere el nombre de Alfredo Landa y ha quedado como una manifestación estética que comienza en la década de los setenta y finaliza en el año 78.

18 - Los criterios de eficiencia económica del sector privado se trasladaron a la gestión pública y estatal. Se privatizaron empresas públicas y las que quedaron bajo la órbita estatal comenzaron a operar con políticas de gestión y comercialización de empresas privadas (Bourdieu 1992: 87).

19 - *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, escrita y dirigida por Pedro Almodóvar, 1988, El Deseo S.A., España.

20 - La profesión desde sus inicios estuvo monopolizada por los hombres, y el ingreso de las mujeres a las porterías ha sido progresivo y paulatino. En la actualidad, según las fuentes de CCOO, el porcentaje de porteros y porteras en Barcelona es más o menos parecido ([V.V.A.A. 2004: 51-80](#)).

21 - *Hable con ella*, guión y dirección de Pedro Almodóvar, El Deseo S.A., 2002, España.

22 - *Tacones lejanos*, escrito y dirigido por Pedro Almodóvar, coproducción CIBY 2000-El Deseo S.A.-TF1 Films production, España, 2000.

23 - Las diferencias con el servicio de porterías, son claras: a) el agente de seguridad depende de una empresa privada, b) se le prohíbe taxativamente hacer tareas de limpieza, recolección de correspondencia, etc. c) las agencias trabajan con turnos rotativos, lo cual impide una proximidad exhaustiva con la comunidad de vecinos. Véase Ley 23/1992 de 30 de julio, de Seguridad Privada (*BOE núm. 186, de 4 de agosto*) y modificatorias.

24 - *El día de la bestia*, dirigida por Alex de la Iglesia, guión de Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, España 1995.

25 - *La Comunidad*, dirigida por Alex de la Iglesia. Guión de Jorge Guerrica y Alex de la Iglesia, España 2001.

26 - Entrevista realizada por Nadja Monnet y Flora Muñoz al Sr. Rueda, Presidente de CCOO/Catalunya, Via Laietana 16, 6 de julio de 2001, ciudad de Barcelona ([V.V.A.A. 2004 : 50-286](#)).

27 - Entrevista realizada por Nadja Monnet y Flora Muñoz al Sr. Rueda, Presidente de CCOO/Catalunya, Via Laietana 16, 6 de julio de 2001, Barcelona ([V.V.A.A. 2004: 50-286](#)).

28 - Entrevista realizada por Gabriela de la Peña a un portero de la calle Dr. Trias i Pujol, Pedralbes, los días 31 enero 2002, 7 de febrero de 2002 y 9 de mayo de 2002 ([V.V.A.A. 2004: 50-286](#)).

29 - Entrevista realizada por Pablo Romero Noguera, los días 26 de octubre, 9 de noviembre y 16 septiembre de 2002, Barrio de Sarriá-Sant Gervasi ([V.V.A.A. 2004: 50-286](#)).

30 - Entrevista realizada por Nadja Monnet el 16/4/03, calle Urgell ([V.V.A.A. 2004: 50-286](#)).

31 - Según el Colegio de Administradores la población de EFU roza tres mil, cuando en los años sesenta arribaba a nueve mil. Entrevista realizada por Nadja Monnet y Flora Muñoz al Sr. Pérez, Presidente de la Asociación de EFU de Barcelona y Provincia, el 8 de mayo de 2002 ([V.V.A.A. 2004](#)).