

Retratos furtivos: Microgestos, proxémica y escena institucional en las imágenes de Marisa Flórez durante la Transición

Ana González Casero

Universidad Rey Juan Carlos ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.106256>

Recibido: 28 de noviembre de 2025 / Aceptado: 2 de febrero de 2026

Resumen. Este artículo examina el retrato político en la obra de la fotoperiodista Marisa Flórez durante la Transición española, con especial atención a las imágenes tomadas en el Congreso de los Diputados y publicadas en la prensa de información general. Partiendo de la hipótesis de que la fotografía de actualidad puede producir retrato “en acto”, el trabajo analiza cómo Flórez individualiza a los protagonistas del cambio democrático sin recurrir a la pose, a través de microgestos, miradas, distancias y modos de ocupar el espacio institucional. En el parlamento —escena pública y a la vez trastienda de negociación— la política se vuelve legible como coreografía corporal: pasillos, corrillos y umbrales se revelan como lugares privilegiados donde la máscara pública se fisura y emerge una personalidad política. Metodológicamente, el estudio combina un enfoque cualitativo basado en análisis de casos (lectura formal/técnica, compositivo-gestual y contextual-discursiva, incluyendo la puesta en página y la función editorial) con un análisis cuantitativo descriptivo del corpus hemerográfico, orientado a cartografiar la presencia, distribución y visibilidad editorial de los retratos. A partir de esta doble aproximación, el artículo propone la noción de “retrato furtivo” para describir un régimen visual que no detiene la política para convertirla en presentación, sino que extrae del flujo del acontecimiento los signos mínimos que estabilizan el liderazgo. En ese marco, el carisma aparece como un efecto construido en la intersección entre presencia corporal, escena parlamentaria y circulación mediática.

Palabras clave: Transición, fotoperiodismo, medios de comunicación, retrato, políticos.

^{EN} Furtive Portraits: Microgestures, Proxemics, and the Institutional Scene in Marisa Flórez's Images during Spain's Transition

Abstract. This article explores political portraiture in the work of Spanish photojournalist Marisa Flórez during the democratic Transition, focusing on images produced in the Congress of Deputies and circulated in the general press. Building on the premise that news photography can generate portraiture “in action,” the study examines how Flórez individualises key political actors without pose, through micro-gestures, gazes, proxemics and ways of occupying institutional space. In parliament—both public stage and backstage of negotiation—politics becomes legible as a corporeal choreography: corridors, clusters and threshold spaces prove especially productive for revealing fissures in the public mask and for making political personality visible. Methodologically, the paper combines a qualitative case-based approach (formal/technical, compositional-gestural and contextual-discursive analysis, including page layout and editorial function) with a descriptive quantitative analysis of the hemerographic corpus aimed at mapping the presence, distribution and editorial visibility of portraits. On this basis, it advances the notion of the “furtive portrait” to describe a visual regime that does not suspend politics in order to stage presentation, but rather extracts from the event-flow the minimal signs through which leadership becomes socially recognisable. In this framework, charisma emerges not as an abstract attribute but as an effect produced at the intersection of bodily presence, parliamentary scene and media circulation.

Keywords: Transition, photojournalism, portrait, mass media, politician.

Sumario. 1. Una fotoperiodista en la Transición. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 3.1. Apoyo cuantitativo descriptivo: mapa de circulación del “retrato” y del “retrato furtivo” (1976–1979). 4. Imágenes para una Transición. 5. Análisis. 6. Conclusiones 7. Bibliografía

Cómo citar: González Casero, A. (2026). Retratos furtivos: Microgestos, proxémica y escena institucional en las imágenes de Marisa Flórez durante la Transición. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 49, 249-262. <https://dx.doi.org/10.5209/dcin.106256>.

1. Una fotoperiodista en la Transición

Marisa Flórez (León, 1948) se inicia en la fotografía de manera amateur y, a partir de los años setenta, orienta su formación mediante talleres y seminarios especializados. Su incorporación a la redacción del diario *Informaciones* la sitúa en un entorno profesional en el que la fotografía de prensa adquiere un papel creciente en la representación de la actualidad política y social. En paralelo, trabaja como fotógrafa fija en Televisión Española, participando en producciones como *Estudio Uno* bajo la dirección de Pilar Miró, lo que contribuye a consolidar su experiencia en distintos lenguajes audiovisuales.

En 1976, pocos meses después de la fundación de *El País*, Flórez se integra en su redacción. Su trabajo durante la Transición se centra en la cobertura de la actividad política y parlamentaria, con especial atención al Congreso de los Diputados, así como en la documentación de movilizaciones ciudadanas y escenas cotidianas de la nueva vida democrática. Con el tiempo asume responsabilidades editoriales como redactora jefa de fotografía y responsable de la edición gráfica, tanto en la edición impresa como en la versión digital del diario.

Su trayectoria ha sido reconocida con el Premio Nacional de Periodismo en 1981, por sus reportajes de 1979, y con el Premio de Fotografía Piedad Isla en 2015. Su archivo, objeto de diversas exposiciones y relecturas, constituye hoy un referente para el estudio de la cultura visual de la Transición y de la construcción mediática de sus protagonistas políticos.

2. Estado de la cuestión

El presente texto toma como materia de análisis la obra de la fotoperiodista Marisa Flórez. La peculiaridad de sus imágenes reside en la capacidad de descubrir un gesto revelador en medio de la sucesión vertiginosa de instantes que define la fotografía de prensa. El análisis se centra en un período concreto de su trabajo, la Transición española, un tiempo en el que los acontecimientos políticos se suceden sin pausa y la crónica mediática actúa como depósito de esa aceleración histórica.

En este escenario, la prensa ocupa un lugar clave en la consolidación democrática: surgen nuevos periódicos, otros se reconfiguran y la prensa del Movimiento inicia su declive. Los medios se convierten en herramientas de acción política y en cauce para la expresión de la opinión pública. La contribución de la comunicación al nuevo sistema político ha sido ampliamente estudiada, desde los análisis sobre las revistas gráficas de la época (Fontes y Menéndez, 2004) hasta los proyectos de investigación dedicados a la mecánica mediática durante la Transición, como el proyecto *Los medios audiovisuales en la*

Transición española (1975-1985). Las imágenes del cambio democrático del grupo de investigación Tecmerin (UC3M). Sin embargo, hay pocos estudios que focalicen su análisis en las imágenes fotográficas. En este ámbito, cabe destacar el proyecto de investigación *Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística*. Este proyecto ha contribuido a abrir una vía de investigación que centra su atención en las fotografías concretas y en las prácticas de autor de quienes las producen; el presente artículo se inscribe en esa estela para desarrollar un estudio de caso centrado en la figura de Marisa Flórez.

Se persigue, en suma, tres objetivos principales: (1) analizar las fotografías de los líderes políticos de la Transición realizadas por Marisa Flórez, con especial atención a las imágenes producidas en el Congreso de los Diputados; (2) examinar de qué manera estas fotografías, concebidas como imágenes de actualidad, funcionan también como retratos en sentido pleno, capaces de fijar una identidad política y emocional; y (3) valorar la contribución de este corpus a la construcción de la memoria visual de la Transición. La aportación específica del trabajo radica en articular la lectura de estas imágenes en la intersección entre historia política y estudios de fotoperiodismo, poniendo en primer plano una propuesta autoral que ocupa un lugar clave en la iconografía visual de la Transición y permite repensar el retrato político desde la fotografía de prensa.

3. Metodología

Este estudio adopta un enfoque cualitativo basado en el análisis de casos. Partimos de la hipótesis de que las fotografías de Marisa Flórez a distintos actores políticos de la Transición reúnen los rasgos fundamentales del retrato —al inscribir en el encuadre el trazo esencial de una identidad— y, al mismo tiempo, condensan la efervescencia de un nuevo ciclo político más allá de la situación concreta que representan. Su circulación en la prensa las convierte en emblemas visuales de un país en transformación. El corpus cualitativo se compone de un conjunto acotado de imágenes de dirigentes políticos realizadas por Flórez y publicadas principalmente en la prensa de información general, con especial atención a *El País* y a su ecosistema de puesta en página (portadas, aperturas y páginas interiores). La selección responde a criterios de relevancia histórica (protagonistas y momentos clave), visibilidad mediática (presencia destacada en páginas o portadas) e intensidad expresiva (gestos y situaciones que desbordan la pose convencional), de modo que las fotografías funcionen como casos paradigmáticos

capaces de iluminar el retrato político como forma y como dispositivo cultural.

El procedimiento cualitativo combina tres niveles complementarios. En primer lugar, un análisis formal y técnico (encuadre, punto de vista, profundidad de campo, uso de la luz, nitidez y gestión del fuera de campo). En segundo lugar, un análisis compositivo y gestual (disposición de los cuerpos, jerarquías espaciales, miradas, posturas y ademanes, así como el papel del escenario institucional y sus umbrales: pasillos, bancadas, fondos humanos y elementos periféricos). En tercer lugar, un análisis contextual y discursivo que sitúa cada imagen en su marco sociopolítico y mediático, atendiendo a la fecha y al acontecimiento, a la puesta en página, a la relación con el texto y a la función informativa de la fotografía (apertura, síntesis, alegoría, dramatización). Esta lectura se articula con un doble enfoque temporal: sincrónico, al comparar la mirada de Flórez con otras miradas sobre acontecimientos próximos para poner a prueba hasta qué punto esas imágenes operan como retratos dentro de la fotografía de prensa; y diacrónico, al seguir la evolución de determinadas figuras políticas y la migración posterior de las fotografías en recontextualizaciones que reactivan su sentido.

Con el fin de reforzar la trazabilidad del corpus y justificar la selección de casos, el estudio incorpora de forma breve un apoyo cuantitativo descriptivo acotado entre septiembre de 1976 y diciembre de 1979. Este recorte se justifica por tratarse de un tramo de intensa actividad institucional y parlamentaria, particularmente adecuado para observar cómo el retrato puede surgir dentro de la fotografía de actualidad y cómo ciertos gestos se estabilizan como signos reconocibles en el espacio público. A partir de un registro hemerográfico de publicaciones se clasifican las apariciones por fecha y página, y, cuando es posible, por sección y tipo de noticia, con el objetivo de situar el análisis cualitativo dentro de un mapa de circulación que permita entender qué temas y escenarios concentran mayor visibilidad. En esa codificación se distinguen dos tipos de retrato que son centrales para el argumento del artículo: por un lado, el “retrato” en sentido estricto, asociado a imágenes en las que la identidad del sujeto se construye con una disponibilidad relativamente estable ante la cámara (frecuente en entrevistas, perfiles o contextos culturales); por otro, el “retrato furtivo”, entendido como captura no posada del sujeto en situación política o institucional —en interacción, tránsito o tensión—, donde la personalidad pública emerge como síntesis del instante: gesto, mirada, proxeímica y relación con otros cuerpos y con el espacio. Esta distinción no pretende aproximar el fotoperiodismo a la pose, sino precisar el modo en que, dentro de la fotografía diaria, el retrato puede producirse “en acto”: no como presentación controlada, sino como identificación súbita de rasgos de carácter dentro del flujo informativo, esto es, como capacidad para aislar en la vorágine aquellos signos mínimos que vuelven legible una identidad.

Aunque el apoyo cuantitativo se limita a 1976–1979, el análisis cualitativo incorpora deliberadamente una fotografía de Santiago Carrillo publicada en 1982 por su valor estético y su potencia como “coda” diacrónica: permite leer, de manera concentrada, un arco de trayectoria y desgaste, es decir, una transición entre centralidad y declive que no se

expresa tanto por la noticia concreta como por la forma en que el encuadre y el gesto sitúan al personaje en un nuevo régimen de visibilidad. Esta excepción no desdibuja el recorte cuantitativo, sino que lo complementa: mientras el tramo 1976–1979 fija el laboratorio parlamentario donde el retrato furtivo se vuelve especialmente productivo, el salto a 1982 funciona como cierre general que muestra cómo ese mismo lenguaje visual puede condensar el final de ciclo. Con este marco, el apartado de análisis se abre situando las imágenes en su doble condición de documento de actualidad y retrato en acto, explicando por qué el espacio institucional —y, en particular, el parlamento— opera como escena privilegiada: no se trata solo de “quién” aparece, sino de cómo el encuadre y el instante hacen visible una personalidad política en el momento en que el poder se representa, se negocia o se agota.

3.1. Apoyo cuantitativo descriptivo: mapa de circulación del “retrato” y del “retrato furtivo” (1976–1979)

En el conjunto del periodo ($n = 815$ publicaciones), se identifican 254 entradas retratísticas (31,2% del total). Dentro de ellas, el retrato furtivo ($n = 140$) representa 55,1% de los retratos, frente al retrato no furtivo ($n = 114$; 44,9%). Dicho de otro modo: el retrato furtivo supone 17,2% de todas las publicaciones del periodo, y el retrato no furtivo 14,0% (tabla 2). Esta relación es relevante porque sugiere que, en el ecosistema informativo analizado, el retrato político tiende a definirse cada vez menos por la pose y más por la captura de una identidad en situación, bajo la lógica del acontecimiento.

La evolución anual confirma ese desplazamiento (tabla 1). En 1976, el retrato furtivo es todavía minoritario dentro del conjunto de retratos (31,2%); a partir de 1977 pasa a constituir la modalidad dominante (51,5%) y sigue creciendo en 1978 (57,1%) y 1979 (60,2%). Aunque el peso total del “retrato” se mantiene relativamente estable en el periodo (28–35% según el año), la proporción interna se reconfigura: el retrato furtivo gana centralidad como forma de representación de la política en tiempo real.

Este patrón se entiende mejor al observar su anclaje editorial. A nivel de secciones (tabla 3), el retrato furtivo se concentra de manera abrumadora en el entorno institucional de la información política: “Congreso” reúne 62,9% de los retratos furtivos ($n = 88$) y “Política” 19,3% ($n = 27$). En conjunto, ocho de cada diez retratos furtivos se publican en ese eje Congreso/Política, lo que refuerza la idea de que esta modalidad opera como una forma específica de visualización del liderazgo dentro del dispositivo parlamentario. En contraste, el retrato no furtivo presenta otra distribución: se asocia especialmente a Cultura (28,9%; $n = 33$) y a marcos de presentación más próximos al perfil, la entrevista o la figura cultural (tabla 3). El contraste no es solo temático: indica dos regímenes de imagen distintos, uno orientado a la identidad en acto (furtivo) y otro a la identidad en presentación (no furtivo).

La variable espacial refuerza la lectura anterior (tabla 4). En 70,7% de los retratos furtivos ($n = 99$) aparece explicitado el marco parlamentario (Congreso/Senado/Cortes), con micro-escenarios espe-

cialmente productivos para la dramaturgia del gesto: “pasillos” (13 menciones) y “cabina” (2 menciones). Se trata de espacios intermedios donde la política se hace visible como circulación, espera, negociación o repliegue momentáneo: lugares propicios para que el personaje público “baje la guardia” y el retrato emerja sin la estabilización de la pose.

También resulta significativa la jerarquía de página (tabla 5). El retrato furtivo presenta una visibilidad editorial muy superior: 26,4% de los retratos furtivos aparecen en portada o página 1 ($n = 37$), frente a 4,4% en el retrato no furtivo ($n = 5$). Esta asimetría apoya la hipótesis de que el retrato furtivo no funciona como un complemento ornamental, sino como un recurso de alto rendimiento para titular la actualidad política: condensar conflicto, liderazgo y tensión en una sola imagen.

Por último, la recurrencia de actores en el retrato furtivo (tabla 6) muestra un patrón coherente con la construcción mediática del liderazgo durante la

Transición. Destacan Adolfo Suárez (38 menciones), Felipe González (29), Santiago Carrillo (18), Manuel Fraga (10) y Alfonso Guerra (9). Sin equiparar frecuencia a relevancia histórica, esta concentración resulta útil para justificar la selección cualitativa: el retrato furtivo se activa allí donde la prensa necesita fijar una fisonomía política —rostros, alianzas, antagonismos— en el mismo lugar donde el régimen democrático se está escenificando y negociando.

En conjunto, este mapa cuantitativo apoya una conclusión de alcance: el retrato furtivo no es una rareza dentro del archivo periodístico, sino una forma editorialmente estable de representar la política como práctica situada. Su concentración en el eje Congreso/Política, su anclaje espacial en los “entre-lugares” parlamentarios y su fuerte presencia en las zonas de máxima visibilidad del diario sugieren que el retrato furtivo actúa como tecnología de síntesis: fija, en un instante no posado, la identidad pública de quienes encarnan el cambio político.

Tabla 1. Distribución anual del corpus y presencia de retratos ($n = 815$)

Año	Publicaciones (n)	Retratos (n)	Retrato furtivo (n)	Retrato (n)	% retratos	% RF sobre retratos
1976	46	16	5	11	34.8	31.2
1977	204	66	34	32	32.4	51.5
1978	301	84	48	36	27.9	57.1
1979	264	88	53	35	33.3	60.2

Tabla 2. Retratos y retratos furtivos en el conjunto del periodo ($n = 815$)

Categoría	n	% sobre total	% sobre retratos
Retratos (R+RF)	254	31.2	100.0
Retrato furtivo (RF)	140	17.2	55.1
Retrato (R)	114	14.0	44.9

Tabla 3. Secciones asociadas a Retrato furtivo y Retrato ($n = 254$ retratos)

Sección	RF (n)	R (n)	Total	% RF dentro de sección
Congreso	88	0	88	100.0
No consignada	14	29	43	32.6
Política	27	10	37	73.0
Cultura	1	33	34	2.9
El País Semanal	1	9	10	10.0
Internacional	2	8	10	20.0
Local	2	7	9	22.2
Arte	0	7	7	0.0
Economía	2	5	7	28.6
Sociedad	2	4	6	33.3
Deportes	0	2	2	0.0
Nacional	1	0	1	100.0

Tabla 4. Espacios explícitos en los retratos (n = 254)

Espacio	RF (n)	R (n)	Total
No especificado	32	101	133
Parlamentario	99	1	100
Partidario/campaña	4	6	10
Institucional	1	5	6
Mediático	4	1	5

Tabla 5. Jerarquía de página en los retratos (Portada/p.1 vs. interior) (n = 254)

Ubicación	RF (n)	R (n)	Total
Portada o p. 1	37	5	42
Interior / no consta	103	109	212

Tabla 6. Actores más recurrentes en el retrato furtivo (RF) (n = 140)

Actor	Entradas (n)	% sobre RF
Adolfo Suárez	38	27.1
Felipe González	29	20.7
Santiago Carrillo	18	12.9
Manuel Fraga	10	7.1
Alfonso Guerra	9	6.4
Gutiérrez Mellado	7	5.0
El Rey	7	5.0
Tarradellas	4	2.9
Tierno Galván	4	2.9
Camacho	3	2.1

4. Imágenes para una Transición

Los medios de comunicación sufrieron una transformación sustancial en el tránsito de un estado autoritario a un sistema de libertades. La apertura informativa fue gradual, encontramos su antecedente en la ley de Prensa e imprenta de 1966 (más conocida como Ley Fraga) desarrollada durante el franquismo. Una reforma que significó ciertas posibilidades de apertura y a su vez estaba plagada de controles y consecuencias represivas. Entre 1974 y 1975 como señala Bischoff (citado en Farias Batlle, 1999), la prensa adoptó distintas líneas programáticas; por un lado, la prensa del Movimiento daba continuidad al franquismo; otras cabeceras abogaban por una reforma estructural del régimen y una apertura política, pero sin enfrentarse a él. Por último, revistas semanales como *Cambio 16* o *Triunfo* se oponían a la pervivencia del sistema autoritario. Tras la muerte de Franco, la prensa se convirtió en un instrumento privilegiado a favor de la libertad de expresión y cumplía la función de un “Parlamento de papel” generando un clima de libertad y ofreciendo un es-

cenario para la participación democrática (Fontes y Menéndez, 2004).¹

El registro gráfico adquirió un protagonismo inédito en las distintas rotativas. La imagen cumplía una función esencial, esta es, impulsar la asunción de una cultura democrática en una sociedad que salía de una dictadura caracterizada por el inmovilismo político e iconográfico. En este contexto surge una nueva generación de fotoreporteros que testimonian la lucha común por las libertades democráticas y retratan los acontecimientos más significativos del período. Con el tiempo, esas imágenes, llegarían a conformar una “memoria gráfica de la Transición” (Tranche, 2016, p. 19).

Las fotografías realizadas a los actores políticos del momento tuvieron especial importancia, dado que los liderazgos que atraviesan esos años aparecen marcados por una inestabilidad constitutiva: unos pasan de la clandestinidad a la oficialidad; otros deben reconvertir un capital simbólico heredado del franquismo o del exilio para hacerlo operativo en un marco democrático. El carisma, en ese contexto, no es una esencia fija, sino una cualidad precaria, so-

¹ La prensa contribuyó en la nueva vida política impulsando el cambio, aunque sorteando los obstáculos de la ley de prensa (censura de contenidos o secuestro administrativo de publicaciones) ya que hasta el Decreto-Ley de 1 de abril de 1977 sobre “libertad de expresión” los medios siguieron funcionando con la Ley de Prensa de 1966, finalmente en la Constitución de 1978 se reconoció como derecho fundamental la libertad de expresión.

metida a prueba, a nuevas expectativas y a dispositivos de visibilidad inéditos (Tranche, 2025). Marisa Flórez supo mirar y acercarlos a la sociedad. Su labor se desarrolló en un contexto concreto, el parlamento que era el centro de la acción política por la ingente tarea legislativa que se debía llevar a cabo. A través de la estrecha convivencia con los políticos, la fotógrafa llegaba a conocerlos y siempre atenta, detectaba aquellos elementos reveladores de su carácter. De este modo, recoge las expresiones privadas, no las que mostrarían ante la cámara, es decir, las fotografías trascendían su valor informativo para convertirse en auténticos estudios psicológicos. El aspecto más sugerente de esta operación era edificar un “retrato” a partir del instante (Tranche, 2026). Aquí podemos retomar los conceptos de *corte* y *pose* de Bergson, que Deleuze revisó en *La imagen movimiento*. La reconstrucción del movimiento en la dialéctica antigua era entendida como “un orden de las poses o de los instantes privilegiados” (Deleuze, 2015, p. 17), la dialéctica moderna “reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, (...) de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad”, es decir de *cortes* que se suceden de forma mecánica. “La fotografía instantánea no capta a una figura en un momento único, sino que la describe en un punto singular que pertenece a un movimiento” (Deleuze, 2015, p. 19). En un retrato el sujeto posa, encarna sus potencialidades en una “forma trascendente”, en cambio, la fotógrafa desvela la esencia del personaje en un punto cualquiera de la sucesión de instantes.

Conviene precisar que Flórez trabajó también el retrato en su sentido convencional, cuando el marco periodístico así lo requería—la entrevista, el encargo, la situación pactada— y, por tanto, conoce bien la economía de la pose. En ese régimen, el sujeto ofrece una representación de sí: “se fabrica un cuerpo” (Barthes, 2006, p. 37) y esa construcción responde a una “intención de lectura”, porque “la inmovilidad de la contemplación del presente” se imputa “a la toma pasada” y esa detención “es la que constituye la pose” (Barthes, 2006, p. 123). El retrato de posado requiere coagular el tiempo, acomodarse en una posición y preparar una “máscara”; como señala Gombrich (1966), “el rostro inmóvil debe parecer un punto nodular de los muchos movimientos expresivos posibles (...) se busca la expresión que supone todas las demás”. En este marco, el retrato posee una condición anfibiológica: el gesto se orienta al fotógrafo en el instante de la toma y, simultáneamente, queda dispuesto para el espectador futuro, que reactiva esa detención como lectura de identidad (Tranche, 2026).

Pero en el Congreso opera en otro territorio, el del hallazgo, porque revela lo que queda oculto en la dinámica y no en la estasis. Su cámara preserva el instante en que se quiebra esa “máscara”; entonces “queda el aire (el alma) una sombra luminosa que acompaña al tiempo” (Barthes, 2006, p. 164). En esa fisura temporal, la pose se desestabiliza y la fotógrafa coge al vuelo el “alma” del personaje: enfoca lo imperceptible, aquello que no se ofrece como representación. La proxémica, esas distancias que ordenan la interacción y que en el parlamento se cargan de significado, se convierte así en material retratístico; del mismo modo, la mímica y la gestualidad de-

jan de ser simple residuo de lo cotidiano para adquirir valor de signo. En suma, el retrato no comparece aquí como propósito explícito, sino como efecto del corte: una aparición súbita del temperamento que la cámara fija sin haberlo convocado.

El Congreso durante la Transición ofrece un espacio privilegiado para comprender esta lógica. Como institución recién reinscrita en el marco democrático, concentra una densidad de actividad que desborda la sesión: debate, espera, negociaciones laterales, corrillos, confidencias y retornos súbitos a la solemnidad de la tribuna. Esa mezcla de escena pública y trastienda política vuelve especialmente elocuente el cuerpo: el liderazgo se manifiesta tanto en la palabra como en una coreografía de miradas, manos, posturas y distancias que organiza jerarquías, afinidades y tensiones sin necesidad de explicitarlas (Tranche, 2025).

En ese escenario, la mediación fotográfica no se limita a ilustrar la noticia, sino que inaugura un modo de ver centrado en gestos y situaciones: mientras la crónica escrita acompaña la agenda legislativa, la cámara trabaja sobre el espesor visible de la escena, como si el parlamento fuera una galería de personajes siempre expuestos a ser recortados por el encuadre. La mirada se desplaza entonces hacia lo aparentemente secundario —una pausa, una torsión, un intercambio fugaz— porque ahí se condensan modos de estar y de imponerse: la autoridad se hace legible en la manera de ocupar el espacio, de administrar la atención o de sostener la presión del acontecimiento (Tranche, 2025).

De ahí que el carisma, lejos de funcionar como un atributo abstracto, aparezca como un efecto producido en la intersección entre presencia corporal, escena institucional y circulación visual. Carismas “en transición” —todavía en construcción o en proceso de reconversión— dependen de esa visibilidad para estabilizarse, probarse y, en última instancia, reconocerse socialmente: no solo importan las cualidades del líder, sino su capacidad de hacerse imagen, y la capacidad de la imagen para darle forma pública. En ese punto, el “retrato” del instante en Flórez no compite con el relato informativo: lo afina. Su corte no detiene la política para convertirla en pose; extrae, en pleno discurrir, la configuración mínima que vuelve inteligible un liderazgo.

El estudio de la praxis fotográfica de Flórez nos permite hacer una reflexión sobre la intersección entre fotoperiodismo y retrato, entre la realidad tangible y la experiencia subjetiva del instante, y deducimos que su fotografía informativa manifiesta una capacidad expresiva y alegórica. La fotoperiodista pone el acento en una expresión aislada, en un signo y se consagra a la figura humana imbuida en el vórtice político. Al abordar el detalle y los pequeños pormenores saca a la luz lo auténtico de la personalidad. El instante registrado es el preciso, pues un segundo antes o después de su captura la imagen ya no expresaría lo mismo. Su fotografía está interesada en la acción, su modo de ver es rápido e intuitivo regido por la inmediatez de la fotografía de prensa. Para la observación de esta realidad utilizaba como objetivos el de 70-200 y el 85 mm, así como también el de 300. El primero de ellos un zoom que parte de un teleobjetivo corto (70 mm) para llegar a uno muy largo (200 mm). La característica de estos objetivos

es que permiten obtener la fotografía a cierta distancia del motivo. La configuración del congreso de los diputados condicionaba la elección técnica, dado que los fotógrafos se ubicaban en los laterales de las tribunas durante el pleno. A partir del objetivo de 300 se procura un efecto: aislar el objeto de su entorno. Además, la imagen obtenida se caracteriza por el aplanamiento de la perspectiva (Atitar, 2018; Pascual Llabería, 2021; Flórez, 2018). Su mirada instrumentada por la máquina le permite retratar furtivamente e inmortalizar a los políticos en plena acción. Ese discurso visual se define por un refinamiento fotográfico capaz de dotar de fisonomía a una época.

5. Análisis

5.1. La Pasionaria y el poeta

El 15 de junio de 1977 se celebraron las primeras elecciones libres en España tras cuarenta años de dictadura. El 13 de julio se constituyeron las nuevas Cortes democráticas; uno de los trámites que tuvo lugar fue la constitución de la mesa interina. El sistema que organizaría esta designación requería de la formación de una mesa provisional basada en criterios de edad para su composición, Dolores Ibárruri y Rafael Alberti ocuparían las vicepresidencias. La imagen de ambas figuras del exilio en el Congreso portaba una gran carga simbólica. Su retorno suponía la legitimidad del proyecto político que se asentaba en el juramento de Juan Carlos de Borbón a los principios fundamentales del Movimiento. El discurso de reconciliación era la raíz del relato de la Transición y el regreso de los exiliados suponía la integración del pasado en el devenir político (Benet, 2016). Marisa Flórez capturó el instante que condensaba el aura mítica del retorno de los ancianos comunistas. Rafael Alberti y Dolores Ibárruri, la Pasionaria, agarrados del brazo, bajaban las escaleras del Congreso, a su alrededor los diputados observaban expectantes. Ese apunte contextual, los rostros girados, fue posible por la elección del formato horizontal y el uso del gran angular. El personaje principal es la dirigente comunista, el poeta es el soporte emocional. La Pasionaria era la figura carismática del PCE y un punto de referencia de la lucha antifranquista, a su vez concitaba referencias a un pasado bélico. Como señala Benet (2016, p. 80):

Pasionaria era, ante todo, pasado vivo impuesto en el presente. Un referente de enorme potencia simbólica que podía ser puesto a servicio del proceso político en marcha [...] Se trataba, en suma, de reciclar toda esa fuerza carismática para conseguir nuevos fines, los que debían servir para construir un relato de la Transición.

Alberti personificaba el papel del intelectual, desasido de cualquier retórica asentada en la contienda

ofrece “una visión más calmada y serena” del comunismo (Benet, 2016, p. 87). El vínculo que se establecía entre ambos personajes conseguía atemperar las reminiscencias a la Guerra Civil de Pasionaria, incluso la llegada de Alberti y su cobertura mediática sirvieron para preparar el regreso de la dirigente del PCE (Benet, 2016). La imagen de Alberti y Pasionaria, unidos descendiendo por el hemiciclo, vertebraba un relato, el retorno del exilio. De ese lugar simbólico parecen llegar en la fotografía de Flórez, tomada en contrapicado. Ibárruri ataviada con los elementos icónicos que su figura evocaba (el negro riguroso de su vestimenta, su peinado, una portentosa figura) muestra a su vez las huellas del paso de un tiempo marcado por su exilio en la URSS. Alberti, unos pasos atrás, la sostiene con su mano.

[...] El magnetismo de Pasionaria partía de su físico y de sus sobrios aderezos para apuntar a un difuso campo semántico que traspasaba el nivel de la política y remitía en confusa amalgama a lo ético, lo político, lo religioso y lo humano. [...] En resumen, la idea de Pasionaria como madre sufriente y acogedora fue uno de los clichés más asociados a su figura (Benet, 2016, p. 82).

La fotografía de Alberti y Pasionaria no fue publicada en su momento sino dos décadas después, el 29 de octubre de 1999 en la sección cultural de *El País* con motivo del fallecimiento de Rafael Alberti (Figura 1). La imagen se utiliza para conformar un álbum vivencial del poeta, reproducida a cuatro columnas se acompaña de un texto de Manuel Vázquez Montalbán *Vanguardia poética y Vanguardia política*, donde se recuerda el compromiso político de Alberti. Otro escrito de Enrique Franco sobre “la antología musical” de Alberti y un dibujo que Picasso le dedicó completan la página. Es decir, la imagen ha migrado para evocar a una de las figuras capturadas por la cámara de Flórez en un momento crucial, la vuelta del exilio. La imagen ha sido reproducida en otras ocasiones para conmemorar los hitos de Transición y valorar este período. En el Extra *El País* 1976-2001 del 4 de mayo de 2001 se elabora una historia gráfica de los 25 años de democracia. La fotografía de Flórez es elegida como “símbolo” del regreso de los vencidos. En la edición del 15 de junio de 2002, la imagen es un recordatorio visual de los 25 años de las elecciones del 77. Se reproduce a cinco columnas y el titular resalta el significado de ese acontecimiento: “Las nuevas Cortes unieron a políticos enemigos”. En la edición del 15 de junio de 2007 se incluye la fotografía para componer una memoria gráfica del período de Transición en su trigésimo aniversario. El reportaje incluye análisis escritos por diversas personalidades (periodistas, historiadores, etc.) e imágenes emblemáticas que persisten en el tiempo por su poder de representación.



La versión que publica el diario *ABC* (Figura 2), es una secuencia fotográfica de Sanz Bermejo que evocaba el ambiente cordial de la reunión. En la nota al pie de página se recalca la historia del en-

Pero lo que Flórez captó es más elocuente: Felipe González da lumbre a Suárez. La fotografía supo aislar el gesto preciso que reformuló la significación de esa imagen porque se manifiesta un giro en la relación de fuerzas entre ambos políticos. La imagen no fue publicada para ilustrar el encuentro en ninguno de los diarios del momento. La fotografía es un plano general de una estancia en penumbra con una zona iluminada donde se ubican los personajes; estos acometen una acción cotidiana encender unos cigarrillos. Pero es Felipe González quien da fuego a Suárez, a pesar de que es este último el “anfitrión”, con lo que se produce un intercambio de papeles. Una lectura que se evidencia en el lenguaje corporal de ambos, Suárez tiene que forzar su posición para ir hacia González, éste último parece dominar el espacio y marcar la pauta conductual. La mirada de González queda sobreelevada, observando como un animal salvaje a su presa. No en vano, en el 82 lograría el vuelco electoral que le llevaría a la presidencia inaugurando un nuevo ciclo político. La trascendencia de la escena es su carácter premonitorio.

Con sutileza evidencia la fragilidad de los liderazgos,
porque siempre hay una nueva figura al acecho.



Figura 2. ABC, 28 de junio de 1977, portada. Foto: Sanz Bermejo.



Figura 3. El País, 28 de junio de 1977, portada. Foto: Cifra.

5.3. La soledad de Suárez

Adolfo Suárez había ganado las elecciones generales celebradas el 1 de marzo de 1979, lo que parecía validar la gestión realizada durante su primer mandato. Sin embargo, conforme se asentaba en el poder se abrían distintos frentes entorno a su figura. Dentro de la UCD crecían las deslealtades. La formación del nuevo gobierno había lacerado la relación entre las distintas facciones del partido y el giro ideológico alejaba del centro a la formación hacia posiciones más conservadoras. El liderazgo de Suárez comenzaba a cuestionarse y los suyos conspiraban contra él. La crisis gubernamental se derivaba de una serie de decisiones erráticas a nivel nacional, pero también por su desabrida política internacional, generado todo ello por una concepción personalista del poder.

La imagen de Adolfo Suárez solo en la bancada azul del gobierno aquel 25 de septiembre de 1979 es un signo que condensa esta coyuntura política. Es la imagen de un líder erosionado que no contaba ni tan siquiera con el apoyo de los suyos. La fotografía tenía una serie de características técnicas que servían para reforzar la idea de aislamiento. Flórez eligió un formato panorámico que dirigía el foco de atención a los asientos desocupados, a su prolongada vacuidad enfrentada a un único rostro absorto.

Suárez cauteriza de manera abrupta la composición, deteniendo el inconmensurable vacío. La imagen adolece de un desequilibrio que sirve para expresar la soledad del líder (Tranche, 2016). La fotografía fue publicada el 26 de septiembre de 1979, en la portada de *El País*, ocupando longitudinalmente las cinco columnas (Figura 4). El encuadre compositivo y puesta en página se aúnan para reforzar la potencia del espacio vacío que pesa sobre el protagonista. La imagen adquiere relevancia en la confección de esta primera página porque resume el contexto político. El pie de foto apuntala la idea de aislamiento del presidente y expresa que es algo más que una mera circunstancia: "Al iniciarse ayer la sesión parlamentaria, el presidente Suárez estuvo solo en la bancada azul". Asimismo el titular: "Suárez aplaza su viaje a América y no da explicaciones" incide en la compleja situación a la que Suárez hacía frente. El seísmo político queda contenido en un cuerpo extrañado por una inmensa soledad. La mirada perdida del presidente tiene tanto peso como los cuerpos ausentes, pues pese a la diferencia métrica es en ese rostro pensativo donde queda depositada la lectura final: "la pérdida de poder de Suárez frente a las luchas internas y la descomposición de su partido" y registra "el oscurecimiento progresivo de su carisma" (Tranche, 2016, p. 326).



Figura 4. *El País*, 26 de septiembre 1979, portada. Foto: Marisa Flórez.

Marisa Flórez fotografió a Adolfo Suárez en distintas ocasiones durante el período de la Transición. La imagen fue el instrumento que permitió acercar a estas figuras a la sociedad, así como perfilar sus cualidades esenciales, es decir, los medios participaron en "la construcción carismática" de Carrillo, Suárez, Pasionaria, ... Las fotografías que Flórez tomó de Suárez contribuyeron a materializar su magnetismo. El rastreo de esa labor nos lleva a 1977, a la sesión de Constitución de las primeras Cortes democráticas tras la dictadura. Un Suárez, elegido presidente se mostraba exultante y seguro de sí mismo. Sabedor

del uso público de su imagen consagró la jornada a asentar la idea de reconciliación y su disponibilidad al entendimiento con sus adversarios (Fuentes, 2016). Uno de esos momentos, Pasionaria y Suárez estrechándose la mano en las inmediaciones del hemiciclo (Figura 5) se convierte en la imagen alegórica del relato de consenso que los actores del proceso político pretendían arraigar en el imaginario colectivo. Muchos fotógrafos registraron ese instante y la imagen fue repetida en las portadas de distintos medios (*ABC*, *Mundo Obrero*, *Ya*).



Figura 5. *El País*, 14 de julio 1977, página 10. Foto: Marisa Flórez

El País ubicó la fotografía tomada por Marisa Flórez en páginas interiores, destacada como apertura de la noticia. Un saludo cordial entre figuras antitéticas, se inviste de densidad simbólica (Figura 5). La imagen condensa y sintetiza la idea reconciliación que enarboló el proceso de Transición. Ambos se dan la mano de forma cordial, hay un detalle que muestra la fotografía de Flórez, unos elementos periféricos, las manos de otros personajes fuera del encuadre. Esas manos anónimas guían a Pasionaria y Suárez hacia el punto de encuentro, al lugar donde es posible el acuerdo. Ambos sonríen, Pasionaria con timidez, Suárez de forma abierta; conscientes de la importancia del momento, algunos gestos delatan nerviosismo. La mano semicerrada a medio camino del bolsillo en Suárez indica cierta inquietud, como si no pudiera dominar su lenguaje corporal por la trascendencia y el simbolismo de la escena (Fuentes, 2016). Pasionaria inclina la cabeza, más contenida y sobria, su mirada se dirige a las manos entrelazadas. El enjambre de fotógrafos compone el fondo significante de la imagen porque materializa la expectación producida ante la relevancia de un gesto: un saludo que sella la reconciliación entre adversarios.

5.4. González, última llamada

Felipe González abrió una polémica político-ideológica al considerar que el término marxismo debía eliminarse en la definición del partido para acercarse a posturas socialdemócratas europeas, lo que supuso una confrontación interna y una crisis identitaria unos días antes de la celebración del XXVIII Congreso del PSOE a mediados de mayo del 79. La valoración de la gestión de la ejecutiva era otro de los puntos a abordar en las distintas sesiones del congreso, González logró sortear el voto de castigo, no sin duras críticas y su gestión fue ratificada con el 68% de los votos. La controversia generada por la supresión de la inspiración marxista del PSOE provocó encendidos debates y finalmente la tesis de Felipe González fue rechazada aprobándose un tex-

to que reafirmaba el carácter de partido de masas, marxista, democrático y federal. Felipe González renunció a presentarse a la reelección en la dirección; tampoco hubo acuerdo para elegir una nueva directiva y una comisión gestora presidida por José Federico de Carvajal se hizo cargo hasta la celebración de un congreso extraordinario. A pesar de la derrota, la figura de Felipe González quedó reforzada y en el Congreso Extraordinario celebrado en septiembre volvió a ser elegido secretario general, además se zanjó el debate ideológico al asumirse los postulados socialdemócratas que González defendía.

La fotografía de Marisa Flórez se ubica en ese *impasse* político en el que González había abandonado la secretaría. La mitología marxista del partido estaba en proceso de extinción porque la corriente moderada representada por González y Guerra quería asegurar un PSOE como alternativa al poder. El espejismo del XXVIII Congreso donde se reafirmó los principios marxistas, trasladado al tablero de juego del Congreso de diputados terminó por desvanecerse. Una de las figuras del sector crítico, Gómez Llorente presentó su dimisión como vicepresidente segundo en el parlamento. Felipe González fue confirmado como presidente del Grupo Parlamentario socialista. La idea queda plasmada en la portada de *El País* del 24 de mayo de 1979 (Figura 6), la fotografía de Flórez muestra a un Felipe González seguro de sí mismo, titular y subtexto contraponen las dos corrientes surgidas en el seno del PSOE y su papel en las Cortes, dando como vencedor a González que mantiene sus responsabilidades políticas. Deteniéndonos en la imagen, Flórez hace un retrato de Felipe González que permeabiliza a ojos del observador su poderosa personalidad política. El campo abarcado por el ojo mecánico de la cámara está constreñido por los límites físicos de una cabina de teléfono ubicada en el Congreso. Encerrado en ese reducto físico la figura del líder del PSOE adquiere otras dimensiones. Flórez prescinde del entorno y centra su composición en el personaje que así enmarcado logra potencia e incluso grandiosidad.

González domina el lenguaje corporal y su postura, en cierto sentido, denota arrogancia. El gesto captado caracteriza metafóricamente su actitud, cierta tensión reflejada en su rostro al apretar los labios. Pero al mismo tiempo, irradia modernidad, es una promesa de futuro. Lo espacial y lo gráfico colaboran

en la creación de una metáfora visual sobre Felipe González, su liderazgo se solidifica. El cercamiento plástico refuerza su status de líder, las líneas visuales se concentran en González y su corporeidad colma el reducto espacial.



Figura 6. El País, 24 de mayo de 1979, portada. Foto: Marisa Flórez

5.5. Santiago Carrillo en la “fragua de Pegaso”

El 28 de octubre de 1982 se celebraron elecciones generales en España. Fueron unos comicios críticos porque tuvieron lugar tras el Golpe de Estado del 81. Este hecho evidenció que la democracia aún no había adquirido el grado de institucionalización suficiente como para darla por consolidada. El conjunto de la sociedad adolecía de un desencanto generado por la crisis económica, la sensación de continuismo con el régimen, los tímidos avances sociales, la ofensiva terrorista... factores que sucedieron a la etapa de consenso con la que se estructuró el texto constitucional (Juliá, 2017). Los partidos políticos que habían liderado el proceso de transición estaban inmersos en “un ejercicio de autodestrucción” (Juliá, 2017, p. 532), salvo el partido socialista que había salido fortalecido como alternativa de gobierno con la moción de censura contra el presidente Adolfo Suárez el 18 de mayo de 1980. La descomposición del centro que acabó dando lugar a la formación de cinco partidos y las luchas internas del PCE propiciaron que los socialistas fueran la única formación que atrajera votos de tan diversas corrientes. El PCE perdió un gran número de escaños viendo reducido su espacio político a 4 diputados, lo que produjo la dimisión de Santiago Carrillo. Antes de las elecciones,

los comunistas habían sufrido distintas escisiones en el seno del partido por las disensiones internas. En julio del 81, durante el X Congreso del PCE, se erigieron dos tendencias contrarias a la dirección de Carrillo (leninistas y renovadores). En el País Vasco, el Partido Comunista de Euskadi se integró en la coalición Euskadiko Ezkerra, Carrillo desautorizó esta decisión y expulsó del PCE a la federación vasca, lo que abrió otra herida en el partido al cuestionarse su federalismo. El PCE se enfrentaba al proceso electoral con gran incertidumbre, las encuestas señalaban que el voto de izquierdas se concentraría en el PSOE. La denuncia de la consolidación de un sistema bipartidista, fue uno de los caballos de batalla del líder comunista. No en vano los socialistas obtuvieron el 48,11 % de los votos y 202 escaños y Alianza Popular se convirtió en el principal partido de la oposición con 107 escaños. La pugna contra el voto útil y la supervivencia del partido guio la campaña comunista; para ello hizo prevalecer sus señas de identidad como fuerza organizativa de la clase trabajadora.

El 29 de septiembre de 1982 Santiago Carrillo pidió el voto en la fábrica de la Empresa Nacional de Autocamiones donde se producían los míticos camiones Pegaso. Durante la visita a la factoría,

Marisa Flórez fotografió a Carrillo con los trabajadores de la forja. Ese instante atrapado tiene entidad como documento informativo y a su vez valor estético. En la fotografía, Flórez capturó una variedad de actitudes y gestos de los personajes retratados, las figuras están ligadas en el espacio alrededor de Carrillo. El lugar tiene una consistencia telúrica por la gama de grises y el motivo del fuego para la forja de metales aporta un juego de sombras y luces casi de naturaleza pictórica, la luz toma, de este modo, un valor estructural. La densidad espacial se manifiesta en la articulación de distintos planos, en primer término, las herramientas propias de los oficios mecánicos, en un segundo término los personajes y el fogón al fondo, existe una interrelación coherente en la multiplicidad de ingredientes. Los elementos compositivos seccionan geométricamente la escena procurando un sistema de con-

ducción hacia la figura principal: Carrillo que, en un gesto de camaradería, toca de forma afectuosa el hombro de unos de los trabajadores. La imagen posee una apariencia atemporal, obreros reunidos en torno a un dirigente comunista. A su vez tiene una formulación más precisa pues en esa campaña electoral el PCE se aferraba a su identidad frente al pragmatismo del PSOE que intentaba conquistar a un electorado amplio. La foto fue reproducida en la portada de *El País* el 30 de septiembre de 1982, ubicada bajo la mancheta ocupaba tres de las cinco columnas (Figura 7). No había un titular que acompañara la imagen, pero el pie de foto explicaba de modo conciso las circunstancias de la visita de Carrillo a la fábrica. De este modo se otorga a la imagen un carácter emblemático que va más allá de la ilustración de la noticia porque apuntaba al patrimonio simbólico del partido comunista.



Figura 7. El País 30 de septiembre de 1982, portada. Foto: Marisa Flórez

6. Conclusiones

El recorrido por la obra de Marisa Flórez durante la Transición permite afirmar que sus fotografías de dirigentes políticos desbordan la lógica estricta de la imagen de actualidad. En un contexto de aceleración histórica y de intensa mediatización de la vida pública, Flórez construye retratos que, sin abandonar el tiempo del acontecimiento, captan el instante en que se resquebraja la escenografía del poder y emerge una cierta vulnerabilidad del personaje. La atención al gesto, a las miradas cruzadas y a la posición de los cuerpos en el espacio parlamentario convierte esas escenas en estudios precisos sobre la relación entre rol institucional e identidad personal.

El análisis del corpus seleccionado muestra que estas imágenes contribuyen de manera decisiva a fijar la fisonomía visual de la Transición. Sus fotografías no solo documentan episodios clave y figuras centrales del proceso democrático, sino que organizan un repertorio de posturas, distancias y gestos que ha pasado a formar parte de la memoria colectiva sobre aquel tiempo. De este modo, los "retratos furtivos" de Flórez activan una doble función: por un lado, producen información política sobre el desarrollo del nuevo régimen; por otro, registran modos de estar en escena que muestran tensiones, dudas y negociaciones internas de quienes lo encarnan.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio confirma la utilidad de abordar la fotografía de prensa desde una lectura que combine análisis formal, atención a los gestos y contextualización mediática. Trabajar con un conjunto acotado de imágenes, en diálogo con otras miradas sobre los mismos acontecimientos, permite observar cómo se construye la singularidad de una propuesta autoral dentro de un ecosistema visual compartido. Este artículo subraya la pertinencia de seguir interrogando los archivos de fotoperiodismo no solo como depósitos documentales, sino como espacios donde se sedimentan y reactivan las memorias públicas.

Por último, el caso de Marisa Flórez abre líneas de investigación futuras. El examen comparado con otros fotógrafos y fotógrafas de la época, la ampliación del corpus a contextos no estrictamente parlamentarios o el estudio de la relectura posterior de estas imágenes en exposiciones, suplementos conmemorativos y proyectos editoriales permitirían afinar aún más el lugar que ocupa su obra en la cultura visual de la democracia española. En conjunto, las fotografías analizadas muestran hasta qué punto el fotoperiodismo puede funcionar como un dispositivo privilegiado para pensar cómo se inscriben los cambios de un régimen en los rostros y los cuerpos de quienes lo protagonizan.

7. Referencias bibliográficas

- Atitar, M. (2018, 7 de enero). Marisa Flórez: "La prensa trata la fotografía como hace 40 años" [Entrevista]. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/20180107/marisa-florez-prensa-trata-fotografia-hace-anos/274973066_0.html.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benet, V. J., Berthier, N., Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (eds.) (2016). *Carisma e imagen política: Líderes y medios de comunicación en la Transición*. Tirant Humanidades.
- Benet Ferrando, V. J. (2016). El reciclaje del carisma en la Transición: El caso de Dolores Ibárruri. En V. J. Benet, N. Berthier, R. Tranche y V. Sánchez-Biosca (eds.), *Carisma e imagen política: Líderes y medios de comunicación en la Transición* (pp. 199-226). Tirant Humanidades.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Farías Batlle, P. (1999). La prensa y las transiciones políticas a la democracia. *Comunicar*, 13, 71-77. <https://doi.org/10.3916/C13-1999-11>.
- Flórez, M. (2018). *Franco ha muerto*. Colección Pantone Fotografía.
- Fontes, I. y Menéndez, M. (2004). *El parlamento de papel: Las revistas españolas en la transición democrática* (vols. 1-2). Asociación de la Prensa de Madrid.
- Fuentes Aragonés, J. F. (2016). Adolfo Suárez: telegenia, carisma y democracia. En V. J. Benet, N. Berthier, R. Tranche y V. Sánchez-Biosca (eds.), *Carisma e imagen política: Líderes y medios de comunicación en la Transición* (pp. 171-198). Tirant Humanidades.
- Gombrich, E. H. (1966). La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte. En M. Mandelbaum (ed.), *Arte, percepción y realidad* (pp. 15-67). Paidós.
- Juliá, S. (2017). *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*. Galaxia Gutenberg.
- Pascual Llabería, M. (2021). *El fotoperiodismo de transición a través de la fotografía de Marisa Flórez en "El País" (1976-1979)* [Trabajo de Fin de Máster, Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, UAM/UCM/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. LaDigitaldelReina (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).
- Tranche, R. R. (2016). La memoria gráfica de la Transición: Una noche para un líder: 28 de octubre de 1982. En V. J. Benet Ferrando y J. Ramírez Serrano (eds.), *Carisma e imagen política: Líderes y medios de comunicación en la Transición* (pp. 257-285). Tirant Humanidades.
- Tranche, R. R. (2025). *Instantes para la historia de la Transición*. Cátedra.
- Tranche, R. R. (2026). *Las Transiciones de Manel Armengol (fotografías 1972-1980)*. Sílex.