

[Nota]

La pragmática de la comunicación no verbal de Raphael

ESTRELLA FERNÁNDEZ JIMÉNEZ
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
Sevilla, España ✉

Resumen: Raphael ha sido y es uno de los cantantes más destacados de la historia de España. Es conocido mundialmente por la temática de sus canciones (el amor y el desamor), por su timbre de voz y por su singular manera de interpretar. Sobre esta última característica se centra este estudio: su comunicación no verbal. Perseguimos el objetivo de averiguar qué elementos hacen peculiar su manera de interpretar en los escenarios y dilucidar cómo esto ha ayudado a su conexión con el público a lo largo de su carrera tan dilatada. La metodología seguida es la observación de actuaciones en directo y el análisis de los elementos pertinentes para una definición estilística, así como la realización de una entrevista en profundidad al cantante. Además, hacemos una adaptación de los tres pilares de la retórica aristotélica de la comunicación y un amplio análisis de los componentes y patrones de la comunicación no verbal que propone Miles Patterson. Dada la inexistencia de estudios analíticos previos, presentamos una visión global que permitió detectar un «manierismo *raphaelista*» y un perenne intento de conexión con el público, claves del éxito del cantante a lo largo del tiempo, pese a las dificultades actuales de la industria discográfica.

Palabras clave: Cantante – Comunicación – Interpretación – Expresión.

[Note]

The Pragmatics of Raphael's Nonverbal Communication

Summary: Raphael has been, and is, one of the most outstanding singers in the history of Spain. He is known worldwide for the themes of his songs (love and heartbreak), for his voice and for his unique way of interpreting. This study focuses on this last feature: in his nonverbal communication. We pursue the goal of finding out which elements make his way of interpreting on the stage so peculiar and explain how this has helped his connection with the public throughout his long career. The methodology followed is the observation of live performances and the analysis of the relevant elements which can be extracted for a stylistic definition, as well as the realization of an in-depth interview with the singer. In addition, we make an adaptation of the three pillars of the Aristotelian rhetoric of communication and a broad analysis of the components and patterns of nonverbal communication proposed by Miles Patterson. Given the lack of previous analytical studies, we present a global vision that allowed to detect a "Raphaelist mannerism" and a perennial attempt to connect with the public, keys to the success of the singer over time, despite the current difficulties of the record industry.

Keywords: Singer – Communication – Interpretation – Expression

Mi meta es dejar huella, dejar huella de un estilo,
de una forma de hacer, de una forma de interpretar y que dentro
de cuarenta años se vuelva a hacer una película sobre mi vida,
sobre esos cuarenta años que aún me faltan por recorrer.
(Raphael, en *Rafael en Raphael*, Isasi 1975).

Introducción

Raphael es un cantante mundialmente conocido, con más de 55 años de carrera profesional¹ que cimienta su trabajo en el contenido de sus canciones, las características de su voz y la comunicación no verbal: la palabra, el paralenguaje y la kinésica (Poyatos 1994:194).

En este trabajo analizamos la comunicación no verbal. Tomamos la carrera general del artista sin detenernos en cada una de las etapas que componen la trayectoria interpretativa. Comenzó en los años sesenta con una manera de hacer más lírica, posteriormente comenzó a despuntar haciendo incluso coreografías, hasta que en la década de los ochenta y noventa dio paso al histrionismo más característico de Raphael. Un trasplante de hígado a los 60 años constituyó un punto de inflexión en su manera de actuar² volviéndola más «calma».

Dedicamos el artículo al abordaje de lo no verbal ya que «No se “ve” lo mismo cuando se oye; no se “oye” lo mismo cuando se ve» (Chion 1990 (1993):11). Y en el caso de Raphael es capital su gestualidad, su quinésica y su proxémica para transmitir sus canciones.³ El tema es relevante para los estudios de comunicación e interpretación, puesto que arroja luz sobre la importancia que

¹ Con un museo dedicado a él en su lugar de nacimiento, Linares (Provincia de Jaén, Andalucía).

²«—Estrella: ¿Qué diferencia la expresión del Raphael de ahora al de hace 30 años? —Raphael: Estoy mucho más sereno, más mandando, pero mandando bien, sin exageraciones» (Raphael 2016).

³«—Estrella: ¿Qué peso tiene la comunicación no verbal en Raphael? Teniendo en cuenta que en una entrevista del año pasado [2015] dijiste “Yo no canto con mímica, canto interpretando lo que digo. Si me ataran las manos no sabría cantar, no sabría expresar”. —Raphael: Yo creo que tiene un peso enorme, enorme, enorme. Porque no es lo mismo un Raphael escuchado simplemente que viéndolo, para nada. Creo que es muy complementario el uno del otro, pero es muy necesario sobre todo el verlo, muy necesario. Lo de atarme las manos, sí, es una exageración, pero es eso. Fíjate que yo no he podido nunca tocar un instrumento y lo he intentado cuando era jovencillo, tocar por lo menos la guitarra... No puedo, en cuanto me ponen un instrumento en las manos y voy a cantar, no. O hago una cosa o hago otra. Las dos cosas a la vez no puedo» (Raphael 2016).

lo no verbal tiene en el mundo del espectáculo, en el pasado y más aún en la actualidad. Parecía que la industria discográfica había centrado todo su potencial en la venta de discos, pero la disminución de las mismas con la aparición de las descargas ilegales, las actuaciones en directo han vuelto a poner en valor la conexión de los cantantes con su auditorio. Sin embargo la conexión de Raphael con el público no ha cesado ni durante la época de grandes ventas, ni actualmente con la revalorización de los conciertos. Lo que analizamos en este artículo,⁴ es justamente esa conexión, tanto en los conciertos en directo, como en el intento de superar la frialdad del medio televisivo. La frialdad de la «reproductividad telemática» (Brea 2009:4). Se está revalorizando el directo en una sociedad hipertrofiada con la comunicación en red y mediada.

En la actualidad existen libros que abordan la figura de Raphael de manera divulgativa, a modo de memorias, autobiografías (*¿Y mañana qué?*, 1998) o descripción de momentos trascendentales en la vida del cantante (*Quiero vivir*, 2005). Los estudios académicos son escasos, "Raphael is different 'cancion melodic' under late Francoism" (2013) de Daniel Party; "Raphael and Spanish Popular Song: A master entertainer and/or music for maids" (2012) y "At the crossroads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain" (2013) ambos de Duncan Wheeler. Son trabajos centrados en el impacto que supuso la figura de Raphael durante la Transición española, mencionando ciertamente su característica gestualidad, pero sin profundizar en ella.

Los estudios sobre comunicación no verbal sí son más prolíficos, podemos mencionar entre otros, *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción* (Poyatos 1994); *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (Knapp1980); *El rostro de las emociones. Signos que revelan significado más allá de las palabras* (Ekman 2012) o el trabajo que usamos para el análisis: *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal* (Patterson 2011).⁵

⁴ Otros muchos cantantes han seguido con conexión, pero vemos en este artista, Raphael, un paradigma de conexión —más allá de la voz y las letras—, en la interpretación.

⁵ Usamos este último modelo puesto que lo encontramos funcional, práctico y bien esquematizado, con lo cual es pertinente a los objetivos del artículo. Remitiremos esporádicamente a Knapp puesto que en la obra citada hace una síntesis de los estudios sobre comunicación no verbal desde la perspectiva más sociológica. Su análisis es más pormenorizado por eso lo incluimos dentro del de Patterson que actuará como marco contenedor

Metodología

La metodología seguida en este estudio ha sido la observación de actuaciones del cantante retransmitidas por televisión y disponibles en internet, la asistencia a un concierto, así como el análisis bibliográfico de publicaciones e investigaciones atinentes al tema estudiado. Se han revisado también múltiples entrevistas televisivas y radiofónicas realizadas a Raphael. En estas declaraciones se tiene en consideración la subjetividad pretendida o no del protagonista: son opiniones, pero ayudan a entender mejor nuestro objeto de estudio. Además, se procedió a realizar una entrevista en profundidad al intérprete.⁶ De manera que se trata de una metodología cualitativa basada en la observación.

Destacamos que varias cuestiones que aquí se van a mostrar son aplicables a otros cantantes o grupos musicales, ya que como ha de tenerse presente, es la simbiosis entre la comunicación verbal y no verbal lo que define a cada persona y no los elementos aislados.

El corpus a analizar en esta investigación va desde la nomenclatura elegida por el artista, la comunicación no verbal en sus inicios y en la actualidad. Como la observación activa y directa en conciertos ha sido limitada, basamos nuestro corpus en la observación de un volumen importante de actuaciones grabadas de conciertos y de galas televisivas, disponibles en internet. Por razón de ser un trabajo globalizador no se cuenta con un corpus concreto ya que el análisis pretende que sea útil en cualquier situación de actuación en directo del cantante. Pero encontramos en uno de sus últimos trabajos, *Sinfónico*, todos los elementos que aquí se explican puesto que se trata de un trabajo recopilatorio de toda su carrera (hasta 2016). Quedan descartados pues, el análisis de los videoclips promocionales y el análisis de la comunicación no verbal en películas.

Partimos de la hipótesis de que hay una apreciación generalizada de la importancia de la comunicación no verbal en Raphael, pero no suficientemente analizada. Con este artículo evidenciamos que esa importancia está fundamentada y que no es un tema meramente baladí o jocoso como suele considerarse. Los movimientos rompedores e histriónicos le han aportado, y aportan, seguidores fieles en el transcurso de los años gracias al empeño de

⁶La entrevista se produjo el 20 de septiembre de 2016, vía telefónica y fue grabada. Funcionalmente serán transcritos algunos fragmentos de la misma para matizar cuestiones puntuales.

conexión y transmisión. La comunicación no verbal ha contribuido junto a su voz al éxito y a ser su seña de identidad.

Análisis preliminar

Presencia de lo no verbal en su nombre

Lo primero que debemos tener en consideración para analizar la pragmática de la comunicación de Raphael es su propio nombre artístico. Raphael con «ph» responde a la aspiración del cantante a ser conocido sin necesidad de su apellido, Martos. Su nombre completo es Miguel Rafael Martos Sánchez. La idea de reemplazar la «f» por la «ph» devino al reparar en el nombre de la discográfica Philips cambio que podría otorgarle a su nombre una pronunciación internacional. Tras discutirlo con su mánager, Francisco Gordillo, decidieron usar ese nombre «Raphael».

Es decir, la técnica de creación de un nombre para una marca, *namings*, resultó ser muy efectiva. «El nombre es síntesis, reflexión, estrategia, núcleo, precisión, conclusión» (Beltrán 2011:151). Así, Rafael Martos pasa a denominarse Raphael creando una diferenciación y una imagen de marca personal. Imagen visual, ya que suena igual que su nombre original. El uso de la «ph» lo acompaña desde entonces. De hecho, una de sus recientes giras ha sido llamada «*Sinfónico*», al sustituir la *f* por *ph*, una vez más marcó —señaló con signos distintivos— una palabra para que fuera representativa de él.

Polémica del anti-crooner

Al estudiar la comunicación no verbal de Raphael es inevitable hacer alusión a las controversias sobre su manera de actuar, sin precedentes masculinos en España y menos, durante la dictadura franquista. Calificativos como amanerado, afeminado o ambiguo⁷ han rodeado siempre al cantante, sobre todo durante los primeros años de su carrera. Es un tema insoslayable en esta investigación,

⁷ Relacionando la interpretación de Raphael con la semiótica teatral encontramos que «En el dominio del arte, y en especial del arte teatral, la polivalencia y la ambigüedad semiológicas son fenómenos completamente habituales, inevitables y, hasta en cierto punto, deseables. Es evidente que los signos teatrales son algo bien diferentes de las señales de tráfico: no se puede exigir ni desear que aquellos sean unívocos. Pretender que el arte teatral se reduzca a una transmisión de informaciones sin equívocos supondría empobrecerlo notablemente» (Kowzan 1997:160). Encontramos así, algo que siempre se ha usado de manera peyorativa hacia su persona, resulta práctico a nivel expresivo, al menos en su caso.

ya que tiene relación directa con la comunicación no verbal. Rescatamos un diálogo mantenido en 1984 entre Raphael y el presentador mexicano de televisión Ricardo Rocha.⁸ El diálogo viene a colación de que para Raphael era más difícil conseguir que un hombre se levantara y le gritara «bravo» a que lo hiciera una mujer.

—Ricardo Rocha: De esto que usted dice se desprenden dos preguntas. Primero, más que pregunta es una apreciación. Usted me dirá si está de acuerdo: yo siento que usted fue el primer artista que jugó con esa versatilidad, o llamémosle con ese juego sensual, y hablo de sensual en el mayor o en el más amplio de los sentidos. Jugó con ese juego, no sé, de la bisexualidad, de poder impactar igual a los hombres que a las mujeres. Poder jugar, poder coquetear, de poder crear en el auditorio ese estado de incertidumbre. Incertidumbre en cuanto al juego que usted está proponiendo al espectador. No incertidumbre en cuanto a calidad del artista. Pero sí incertidumbre respecto a ese juego. [...] Ahora hay muchos que lo hacen.

—Raphael: Yo no sé eso que me dices, es decir, es algo nuevo... Yo no me he fijado nunca en esas cosas, no es mi propósito, no salgo a jugar. Salgo a trabajar, a matarme. No he jugado nunca con esas cosas. Si una persona es sexy o no lo es creo que también es de nacimiento, no tiene ni que moverse así ni andar *asao*, es o no es. Nunca he salido a jugar con la gente ni a usar esas cosas, no me interesa, no es mi onda.

—Ricardo: Pero lo que es cierto y usted tiene que reconocer, es que por ejemplo, los ademanes, los gestos de Raphael son absolutamente distintos a los que emplearía, o bien una cantante mujer, o bien un cantante hombre.

—Raphael: Totalmente de acuerdo, si cuando yo salí... pero yo soy así. O sea, yo no estudio nada ni preparo nada. Yo soy así. Igual que canto, hablo. Soy andaluz, tremendamente latino, tremendamente latino. De todas maneras, cuando yo salí, los cantantes que se llamaban *crooners* entonces, cantaban muy tiesos para que la gente bailara y la gente bailaba. Y entonces cuando yo salí, que yo tenía 14 años, dije: "conmigo no baila ni mi padre, qué bailen ni qué bailen. Que bailen en su casa con el disco, pero ¿Conmigo delante van a bailar? Pues que poca importancia me dan ¿no?" Entonces sí, la verdad es que fui el primer artista hombre, que levantó la mano, eso desde luego. Ahora la levantan todos. Pero es que yo no sé

⁸ Puede verse la entrevista a través del siguiente enlace:

<<https://www.youtube.com/watch?v=83v6ilFQocc>> (consultado 18/09/ 2016).

meterme las manos en los bolsillos. Yo hablo con la voz, con los ojos y con las manos, yo no puedo estarme atado. Yo no sabría cantar así. No puedo. A mí me gustaría tener seis manos, no dos. Sí, indudablemente en eso tienes razón: para bien o para mal, fui el primer artista hombre que levantó las manos cantando. Al decir levantarlas quiero decir moverlas.

Fue el primer artista hombre que levantó las manos y giró las muñecas sin declararse homosexual, puesto que en España años antes ya era famoso Miguel de Molina, cantante de copla que tuvo que exiliarse precisamente por su condición sexual.

En el momento que Raphael cobra popularidad era difícil encajarlo dentro de los estilos dominantes en esa época: no era yeyé (Concha Velasco), no era en su totalidad música ligera (El Dúo Dinámico), ni respondía a los estándares de los cantantes solistas que lo precedían (Manolo Escobar). No ubicarlo en ningún estilo concreto y su manera de expresar en el escenario hacía que

Los críticos a menudo usan la palabra «amanerado» junto con «afeminado» para sugerir la deficiente masculinidad de Raphael y cuestionar su supuesta heterosexualidad. (...). La obsesión por la sexualidad de Raphael es un síntoma de una paranoia que surgió bajo el tardo franquismo respecto a masculinidades débiles, afeminamiento y homosexualidad (Party 2013:10, la traducción es propia).

Si además Raphael interpretaba, e interpreta, canciones como *Digan lo que digan*⁹ (1967) o *Qué sabe nadie* (1981), las posibles lecturas autobiográficas del contenido de esas canciones, fomentaban los comentarios.

Durante una actuación en 1994, en el Teatro Apolo de Barcelona, Raphael sufrió un accidente al tocar un cable de iluminación que estaba entorno al escenario. Tras caer fulminado por la descarga eléctrica y recuperarse del paro cardíaco sufrido durante unos instantes, como secuela inmediata el brazo izquierdo se le quedó paralizado. Prosiguió con el espectáculo diciendo antes lo siguiente: «Miren por donde, sin querer, voy a complacer a mucha audiencia que no

⁹«Cabe destacar que, después de la muerte de Franco, *Digan lo que digan* se convirtió en un himno gay y Raphael mismo se recuperó como un icono para las comunidades homosexuales en España y en toda América Latina» (Party 2013:12 la traducción es propia).

quiere que yo levante¹⁰ las manos. Esta no la voy a poder mover por un tiempo, que supongo que será esta noche nada más». Desprendiéndose de esto la importancia que le ha dado siempre al directo, a estar delante del público.

Pese a las críticas recibidas durante los inicios de su carrera, Raphael siguió actuando así ya que, según él, como afirmaba en la entrevista realizada por Susanna Griso en el programa de televisión *Dos días y una noche* (Antena 3, 2016), «Yo tengo una forma de hacer, y esa forma de hacer la llevo a cabo y a la gente le gusta mucho. Porque si no, hace muchos años esta historia se hubiera acabado ¿no?». Ha seguido cantando, como ya dijo en el extracto de la entrevista con Ricardo Rocha, con la voz, con los ojos y con las manos.

«Después de su éxito en México, incluso hubo concurso de talentos en el cual los cantantes locales que intentarían encontrar la fama por la imitación del *Niño de Linares* (Wheeler 2013:56, la traducción es propia). De hecho, si observamos la actuación conjunta de Raphael con Manolo Escobar en el programa televisivo de la Navidad de 2003 (Televisión Española), podemos ver y comparar cómo a pesar del paso de los años, los estilos de ambos cantantes siguen fieles a ellos mismos y a la vez diferentes entre el uno y el otro, pese a que ambos cantan la misma canción, en este caso un villancico. Escobar permanece más estático (tenía más edad) moviendo los brazos solo en momentos puntuales, mientras que los movimientos y recorridos de Raphael por el escenario son cualitativa y cuantitativamente más variados.¹¹ Raphael se mueve, interpreta y actúa incluso grabando los discos, sin público delante.

La controversia, como expresan en la citada entrevista de 1984, sobre lo «no macho» de la interpretación de Raphael es algo que durante años ha sido comentado, pero no ha de eclipsar todo lo que la comunicación no verbal del cantante tiene de peculiar y exitoso. De hecho, podríamos considerarlo como un tema desfasado y caduco, de debate fuera del ámbito académico.

Otra diferencia fundamental que encontramos en Raphael con el resto de cantantes es la comunicación no verbal del público que va a verlo actuar. El 3 de noviembre de 1965, con 22 años, Raphael convenció a su representante para

¹⁰ El audio no es limpio debido a la antigüedad de la filmación. Estas imágenes han sido consultadas mediante el programa de Canal Sur Televisión *Rafael Martos. Rafael* realizado en 2008 y que puede visionarse a través del siguiente enlace

<<https://www.youtube.com/watch?v=imDBek6FqdY>> (consultado 6/10/2016).

¹¹ Puede verse la actuación citada mediante este enlace:

<<https://www.youtube.com/watch?v=wpH31qqVz7M>> (consultado 17/10/2016).

que pudiera cantar durante tres horas y que el público estuviera sentado. Hasta esa fecha el público que asistía a un concierto de un cantante pop o de música ligera iba a bailar. Retomando el concepto de *crooners*, este tipo de cantantes actuaban y el público bailaba. La citada actuación, que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, tuvo éxito y desde ese momento el público de Raphael va a verlo sentado. Esto no excluye que puntualmente baile, pero baila manteniendo cierto orden y volviendo a la butaca asignada.¹²

Del pathos aristotélico al «manierismo raphaelista»

Según Aristóteles (*La retórica*), los tres elementos básicos de la persuasión son el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. El *logos* es el contenido del discurso, en nuestro caso estudiado hace referencia a las letras de las canciones.¹³ El *ethos* corresponde al nivel de confianza o reputación que el auditorio le otorga al orador, en este caso, Raphael. El *pathos* es la pasión con la que el discurso se transmite, la conexión emocional. El *pathos* es lo que caracteriza más a Raphael. Su público, moldeado durante décadas conoce el *logos*, y si se trata del lanzamiento de un disco nuevo, tardará poco en aprender y memorizar la letra de las canciones ya que es un público fiel; el *ethos* es positivo puesto que es un cantante reputado entre sus seguidores; y el *pathos* es la clave en el éxito de Raphael, su manera de expresar.

Atendiendo al significado originario de Aristóteles, *phatein* que en griego significa «sentir» sea positiva o negativamente, consideramos que el patetismo en la interpretación de Raphael está muy presente. Utilizamos la categoría «patético» como próxima a «empático» y no como peyorativamente se ha distorsionado el significado de la palabra. Aun así, el significado actual de «patético» es el siguiente: «Del latín tardío *patheticus*, y este del griego

¹²«—Estrella: Tu público tiene también una comunicación no verbal genuina. En un concierto tuyo pese a haber miles de personas, todos están digamos, ordenados, aunque se levanten a bailar puntualmente, permanecen en sus sillas. —Raphael: Sí, creo que todo eso, creo ¿eh? no lo puedo asegurar, todo eso viene porque la gente sabe lo que a mí me gusta [...] Parecía que ellos sabían que a mí me gustaba el orden, dentro del desorden, el orden. Estas cosas te las digo muy con la boca pequeña porque no estoy seguro, pero presiento que es por eso. (...). Y ya la gente va entendiendo cómo eres y cómo te gustan que transcurran las cosas. Por eso la gente creo que colabora conmigo en ese sentido. —Estrella: incluso la vestimenta de la gente en tus conciertos es como de ir arreglada. —Raphael: sí, sí, bien vestida y en *Sinfónico* más. En *Sinfónico* ha sido un paso más adelante todavía. La gente es muy inteligente, se fija en todo y va cogiendo [tomando] las cosas que presienten que a ti te gustan» (Raphael 2016).

¹³«El texto sería solo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá» (Ubersfeld 1977 (1989):14).

παθητικός *pathētikós*. Que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía» (*Diccionario de la Real Academia Española*). La vehemencia¹⁴ en la interpretación de Raphael es indiscutible y esto lo ha conseguido y sigue consiguiendo gracias a su gestualidad, «gesticular resulta clave para la producción del discurso» (Patterson 2011:118). Sus actuaciones, maneras de hacer, son muy teatrales: «Efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención» (*DRAE*). Ha de llamar la atención para mantener a los espectadores interesados en mirarlo durante las más de dos horas y media de concierto. La clave está en la interpretación de las canciones consiguiendo implicar al público.

Yo me meto en la letra totalmente y, aunque segundos antes haya dicho que te quiero mucho, puedo decir a los tres segundos que te odio más que a nada en el mundo, si la letra lo dice, porque yo me he metido en ese papel (Raphael 2016).¹⁵

Esta vehemencia queda demostrada si seguimos el consejo de Flora Davis (2000:12) y quitamos el sonido de la televisión. Si vemos una grabación de alguna actuación de Raphael en concierto y quitamos el sonido, los seguidores del artista podrían incluso adivinar de qué canción, de los varios centenares que tiene, se trata. «Una señal eficiente —clara, rápida y universal—informará a los demás de lo que la persona emocionada está sintiendo» (Ekman 2012:267).

Estoy completamente seguro de que desde siempre llevo un actor dentro de mí. Y que ese actor sólo puedo expresarme por medio de mis canciones. Para poder realizarme como actor no tuve otro camino que el de cantar. Mi única salida – la única manera de dejar salir al artista que llevo dentro – era, es y ha de serlo siempre la voz. Pero la voz como instrumento para provocar otras muchas maneras de expresión (Raphael y Gil 1998 cit. en Wheeler 2013: 61).

¹⁴«Que tiene una fuerza impetuosa. Un discurso vehemente. Ardiente y lleno de pasión. Dicho de una persona: Que obra de forma irreflexiva, dejándose llevar por los impulsos» (*DRAE*).

¹⁵ En respuesta a la pregunta: «—Estrella: Tu repertorio ha retratado todos los estados emocionales del enamoramiento, el antes, el después, el durante, el casi, ahora sí, ahora no... En un concierto pasas de *Hablemos del amor* a *Estuve enamorado* y seguidamente *Cuando tú no estás*. ¿Cómo lo haces?»

El *pathos*, como decíamos, traducido en vehemencia podemos extrapolarlo al concepto artístico de «manierismo» ya que al igual de los pintores manieristas, en su trayectoria ha sido y es importante: «La búsqueda de la pose y el efecto. [...] Estimular al espectador para arrancarlo de su indiferencia» (Dubois 1979 (1980): 63) o sea, no dejar indiferente, bien siendo rechazado, bien siendo admirado. Asimismo, el manierismo está asociado a un momento de transición de estilos artísticos entre el clasicismo y el barroco, pudiendo con esto equiparar la Transición del régimen franquista a la democracia en España. Su manera original de efectuar sus actuaciones es la que marca un estilo, una manera, que se ha mantenido a lo largo de los años. Este manierismo está compuesto por las siguientes maneras de hacer que analizamos.

Análisis de la comunicación no verbal

Para analizar los componentes y los patrones de la comunicación no verbal de Raphael seguimos las pautas ofrecidas por Patterson (2011:40-58) ya que nos ayudan a hacer un planteamiento completo, práctico y fácil de ejemplificar.

Sustentamos el análisis basándonos en las teorías mostradas en el trabajo de Patterson ya que es más reciente que otros y corrige alguno de los equívocos repetidos en la comunicación no verbal, como por ejemplo haberla llamado «lenguaje» no verbal. Ya que no siempre responde a un único significado. También trata la comunicación no verbal aunando todos los componentes. Obviamente, los subdivide pero tiene en consideración que la unión de todos es lo que hace relevante a la comunicación no verbal. La considera un «sistema coordinado que favorece el logro de objetivos interpersonales y adaptativos» (Patterson 2011:14). Tampoco se limita a los análisis interpersonales y presta atención a los nuevos medios de comunicación como la televisión e internet, medios que en la sociedad actual y en este artículo tienen presencia. Hace hincapié en lo interpersonal y lo que aquí tratamos, finalmente, es intercambio entre personas. La obra con la que trabajamos en este artículo no se circunscribe solo al cuerpo de la persona, también hace llamadas de atención al entorno que funcionalmente destacaremos en el análisis.

Este autor considera la comunicación no verbal como: «el envío y/o recepción de información e influencia a través del entorno físico, la apariencia física y la conducta no verbal» (Patterson 2011: 19). Consideramos que la «influencia» es capital cuando se estudia temas artísticos.

Patterson sostiene que la comunicación no verbal es cognitivamente eficiente y esto refuerza nuestro punto de partida. «Se sabe» que la comunicación no verbal en Raphael es importante, no supone un gran esfuerzo mental percatarse, se es consciente, lo cual no quita que sea eficiente, que es lo que aquí exponemos. Eficiencia en la conexión con el público. La eficacia se demuestra al comprobar que las entradas a sus conciertos se agotan rápidamente.

Este autor también destaca que la comunicación no verbal se centra en el aquí y ahora. Los elementos que destacamos a continuación los mencionamos debido a que, aunque en origen se hayan producido de manera espontánea —y muchos pueden seguir siéndolos— en general, ya forman parte del repertorio del artista de modo que pueden ser analizados con cierta seguridad.

Pese a que vamos a descomponer los elementos, ha de tenerse presente que el sistema no verbal funciona de manera conjunta y no de manera independiente: «el efecto global es mayor que la suma de las partes» (Patterson 2011: 14). Matizamos, si es pertinente, la diferencia si se trata de gala televisiva o actuación en concierto. La interpretación en cine queda descartada de este estudio, como anteriormente hemos señalado, ya que se rige por otras normas de actuación. El siguiente análisis se realizó teniendo en consideración que «Algunas señales no verbales son muy específicas y otras más generales. Algunas tienen la intención de comunicar, otras son meramente expresivas» (Knapp 1980 (1995):17).

Características fijas

Como su nombre indica, son las características que no son alteradas, pueden sufrir pequeñas modificaciones pero permanecen bajo unas pautas concretas.

- El diseño y la disposición del espacio. Esta característica es la que más se parece al resto de cantantes. Los escenarios se diseñan de manera que el espectador quede lo más satisfecho posible. El cantante suele ubicarse en el centro del escenario, estando este más elevado que la visión del público (de platea o patio de butacas). Los músicos se sitúan detrás del intérprete en un segundo plano y con una luz más tenue para que la atención se centre en el cantante. Sí difiere, como mencionábamos con anterioridad, la disposición del público respecto a la mayoría de otros conciertos. Aun actuando en recintos que en principio no son para recitales musicales, se colocan sillas para que el público tome asiento.

- La apariencia física. Las características físicas se refieren a «cosas que se mantienen relativamente sin cambio durante el periodo de interacción» (Knapp 1980 (1995):24). Raphael mide en torno a 1.70 m de altura, en la actualidad lleva el pelo relativamente corto de color castaño oscuro, rostro afeitado y mantiene un peso saludable. Pero lo más emblemático en él es su atuendo para actuar, como señalan diversos autores: «El hombre siempre ha aprovechado su vestimenta y apariencia para manifestar quién es» (Davis 2000: 231); Knapp (1980 (1995):169) habla de las diversas funciones que la vestimenta puede cumplir: decoración, protección, atracción sexual, autoafirmación, autonegación, ocultamiento, identificación grupal y exhibición de estatus o rol, las que tienen más peso en Raphael consideramos que son las de autoafirmación y exhibición del rol. Uno de los aspectos no verbales más característicos en Raphael es su vestimenta negra.¹⁶ Suele comenzar las actuaciones con chaqueta y corbata. En la primera canción se afloja la corbata para, conforme avanza el repertorio, desatársela por completo. Luego se quita la chaqueta y posteriormente la corbata que aún colgaba al cuello hasta quedarse en camisa. En las galas televisivas suele ir con ropa oscura pero no necesariamente en su totalidad: camisa blanca y corbata oscura: clásica azul marino y pequeños lunares blancos, o de otro color, pero lisa.

Este hecho, ir de negro, le otorga austeridad y centra la atención en sus movimientos, sus manos y su cara.¹⁷ Además, esta vestimenta concede a su imagen una atemporalidad que hace que al ver grabaciones de sus conciertos no parezcan desfasadas, ya que la vestimenta del varón suele sufrir solo pequeñas variaciones. Asimismo, su pose con la chaqueta al hombro en la película *Cuando tú no estás* lo convirtió en icono de moda masculina juvenil en la década de los sesenta (Wheeler 2012: 22). Por otro lado, y aunque no esté relacionado con su imagen particular, sí forma parte de las actuaciones, —siempre y cuando las características del recito lo permitan— las luces del

¹⁶Esto surge de un hecho fortuito. La primera vez que el artista fue a actuar a México no aparecieron sus maletas con las que viajaba. Para solucionar el problema buscaron camisa y pantalón negro como atuendo. Como esa noche triunfó, a partir de entonces decidió usar camisa, cinturón (con o sin adornos rematados con tachuelas), pantalón y zapatos negros para sus conciertos.

¹⁷«—Estrella: Vestir de negro en los conciertos te ha valido mucho para tu comunicación no verbal porque centra la atención en tus manos y en tu cara. —Raphael: Bueno, eso creo yo, sí. Claro, al no ir vestido de colorines ni de otra forma, pues el negro es una cosa más austera y la gente se fija más en las manos y en la cara, sí» (Raphael 2016).

escenario también transmiten significados, (por ejemplo, tonos azules y tenebrosos denotan tristeza y luces rojizas transmiten enfado), esto ayuda al público de manera inconsciente a conectarse con él.

Las conductas dinámicas

Las conductas fijas sirven para anclar y funcionan como contexto de las conductas dinámicas que a continuación se muestran. Estas sí son modificadas a menudo.

- La distancia y orientación. Este apartado en el trabajo de Patterson (2011) está más encaminado a las relaciones interpersonales, aun así podemos hacer el paralelismo. La distancia de Raphael al público dependerá de las condiciones arquitectónicas del escenario o del plató. Puede moverse hacia el límite del escenario para acercarse más al público en algún momento de la canción, para saludar o recibir aplausos. Además, en programas de televisión son recurrentes los primeros planos del artista, que implican más al telespectador (como explicamos seguidamente). La orientación es de cara al público, aunque en momentos puntuales puede darle la espalda, o incluso abandonar el escenario como es habitual, para luego reaparecer.

- La conducta visual. Una vez más, debemos hacer una distinción entre la comunicación no verbal de Raphael durante un concierto y una gala televisiva puesto que la distancia del interlocutor, en nuestro caso, el público, condiciona la mirada del emisor (Knapp1980 (1995):269). Durante los conciertos la mirada de Raphael se dirige a un punto concreto y a la vez a ninguno en particular, puesto que se dirige a los espectadores que han acudido al concierto y tampoco puede ver mucho más allá de lo que el resplandor de los focos le permite. Ocurre diferente en las galas de televisión. En esta ocasión el cantante se dirige a los espectadores que están viéndolo desde sus casas a través de la televisión y él pretende traspasar el plató.

Tanto si se trata de palabras de amor o de una amenaza, una mirada directa aumenta el impacto de la comunicación. Por supuesto, en ocasiones, el mensaje es completamente no verbal y cuando una mirada directa forma parte de él, es todavía más intenso (Patterson 2011: 46).

Puede verse cómo el artista durante las galas tiene muy presente a las cámaras de televisión y dirige a ellas sus miradas.

Yo aunque esté en televisión, y haya público, yo estoy trabajando para los millones que están en sus casas. Porque en el estudio hay 300 personas y fuera hay 3 millones. Tú no puedes trabajar para el estudio, tienes que trabajar para el espectador (Raphael 2016).¹⁸

Es decir, la «oculésica», contacto ocular con las cámaras de televisión (Rulicki y Cherny 2011:36-37), tiene un papel relevante en el pragmatismo comunicacional del cantante y ayuda semióticamente a transmitir mejor el mensaje, la historia que está contando. Esto, junto a toda su comunicación no verbal, ayuda a disminuir e intentar eliminar el «enfriamiento del aura» (Brea 2009:6) que la retransmisión televisiva contiene. Una de las canciones en la que mejor se muestra esto es *Como yo te amo* donde a cada «yo» corresponde un cambio de mirada y consecuentemente de plano, de hecho, «el tema que se trata y/o la tarea que se tiene entre manos afectarán la cantidad de la mirada» (Knapp 1980 (1995):272), en este caso, el *logos* de la canción, la letra, requiere de un mayor énfasis en la mirada, que interpela al espectador.

- La expresión facial. «De todas las zonas del cuerpo, el rostro es la que parece provocar la mejor retroalimentación externa e interna, lo que facilita la adaptación a una gran variedad de reglas de expresiones faciales» (Knapp 1980 (1995):252). O dicho de otro modo, «El rostro es la fuente más importante de la información no verbal» (Patterson 2011:47). Las expresiones faciales¹⁹ al igual que las corporales a lo largo de la carrera de Raphael han sido juzgadas como exageradas, por ejemplo, abrir mucho los ojos, «Las expresiones faciales también enfatizan y matizan el contenido del mensaje» (Patterson 2011:48). De hecho, independientemente de la temática de la canción que haya interpretado (triste o alegre), en el momento de los aplausos aparece su sonrisa²⁰ que ayuda

¹⁸ Respuesta a «—Estrella: Cuando haces galas en televisión, [...] es patente que miras muy fijamente al objetivo de la cámara, es decir, a los telespectadores además de a los espectadores del plató».

¹⁹«—Estrella: ¿Qué rasgo físico o externo tuyo crees que es el más identificativo? —Raphael: Yo creo que cuando me río. Creo, creo... porque siempre hay repercusión cuando me río. Noto que la gente se mueve» (Raphael 2016).

²⁰«[El] Fenómeno risa presenta varios rasgos: la "sonrisa" como un deslumbramiento de la risa (...) la "risa moderada", algo más fuerte que la sonrisa, acompañada de algún sonido respiratorio; la "risa fuerte" o carcajada, una risa provocada, sonora, sorprendente, incontrolada muchas veces; la "risa inmoderada", incontrolada por su violencia y su manera de ser convulsiva» (Checa 1992: 59 y 60). Traemos al estudio esta cita ya que observamos que lo que Raphael hace en sus actuaciones más que reír, es sonreír. Puede que (como respondió a nuestra

a empatizar con el auditorio y muestra agradecimiento a los aplausos recibidos. «Como calificador del mensaje verbal la risa puede confirmarlo, realzarlo, debilitarlo, contradecirlo, camuflarlo, ocultarlo o remplazarlo» (Poyatos 1994: 91) y además «la sonrisa se revela como el signo facial característico de las emociones agradables» (Ekman 2012: 252). Y todo esto hace que la transmisión y conexión con el público sea más eficaz.

- La postura y el movimiento. El dinamismo en Raphael es clave. No permanece en la misma postura²¹ durante un tiempo prolongado. Sus movimientos, además de sus gestos, han sido siempre lo más peculiar, criticado y a la vez admirado. El movimiento característico de Raphael es su desplazamiento por el escenario: con grandes zancadas y dando una especie de brazadas castrenses, como si desfilara, solo que más relajadas. Este movimiento puede verse al entrar y salir del escenario—que siempre procura que sea por la derecha de los asistentes al concierto— o al comienzo de alguna canción, a lo largo del escenario, o bien caminando alrededor del pie del micrófono. Aunque en citas anteriores hemos destacado que no podría cantar con las manos en los bolsillos, sí es cierto que adopta esta pose relajada en algunas ocasiones. También puede interpretar sentado. Esto lo reserva para canciones más dramáticas, así acompaña la interpretación con el cuerpo más replegado en sí, transmitiendo mayor sensación de desolación o tristeza.

Duncan Wheeler en su artículo relata que habló con una fan rusa de Raphael que quedó impactada al verlo una de las primeras veces que fue a Rusia (URSS por entonces). El público ruso de la época estaba acostumbrado a «singers who, in her words, moved like robots» (Wheeler 2013: 19), es decir, cantantes que se movían como robots y Raphael era distinto por completo. En el artículo, Wheeler señala que esa misma fan empezó a aprender español para saber el significado²² de las canciones de Raphael y acabó trabajando como traductora y

pregunta) lo más peculiar o representativo en él dentro y/o fuera de los escenarios, sea su risa, que como exponemos entraña una respiración más fuerte y va acompañada de sonido, como puede ser la carcajada.

²¹«Las posturas, como estáticas (pues lo que puede hacerlas 'moverse' será una manera o modo) e igualmente conscientes o inconscientes, también ritualizadas y, como en el caso de las maneras, menos utilizadas como formas de un repertorio comunicativo, aunque, a semejanza de gestos y maneras, comunican de todas formas el sexo, la posición social, el origen cultural, el estado de ánimo, etc.» (Poyatos 1994: 201). Cursivas del autor.

²² Uniendo de nuevo la expresividad de Raphael con el contexto teatral «para el espectador, su carácter icónico es algo dominante, el teatro, antes de ser comprendido, es visto» (Ubersfeld

guía turística. Lo pertinente de la historia es la diferenciación en los movimientos de Raphael con el resto de cantantes.

Durante los conciertos, suele interpretar ciertas canciones acompañado de diversos objetos —o artefactos, ya que actúan como estímulos no verbales (Knapp 1995: 25)— con los que interactúa: un poncho (*Chabuca limeña*), un sombrero que no llega a ponerse (*Siempre estás diciendo que te vas*), un vaso de agua (*Por una tontería*), un espejo (*Frente al espejo*), un taburete o una silla (*Canciones al desamor*).

-Los gestos. «Los gestos son movimientos de las manos, brazos e incluso de la cabeza que están estrechamente relacionados con el contenido verbal del mensaje» (Patterson 2011: 49). La gestualidad de Raphael, como hemos ido exponiendo a lo largo del artículo es junto con su voz, lo más destacado del cantante. Levantar las manos girando las muñecas, señalar al público o al suelo («Yo estoy aquí» en *Yo soy aquel*), a la cámara si la hubiera, llevarse la mano al pecho o al corazón, decir «no» con las manos, cerrar el puño para transmitir fuerza, etc., son gestos generalmente realizados con la mano derecha puesto que la izquierda queda reserva para sostener el micrófono. La cabeza igualmente acompaña a los movimientos. Esta cantidad de gestos y movimientos son los que los imitadores, caricatos, exageran en sus imitaciones paródicas del cantante.

- El contacto corporal. Este componente carece de relevancia en el presente estudio ya que no suele tener contacto con otras personas durante las actuaciones, a lo sumo con algún otro artista invitado, y a no ser que haya mucha complicidad entre ambos—caso de Rocío Jurado o Alaska, por ejemplo—el contacto corporal no tiene notabilidad.

- Las conductas vocales.²³«Las conductas vocales se refieren no a lo que se dice, sino a “cómo” se dice. Aquí se incluye el tono, la intensidad, el énfasis y el tempo del discurso. (...) el acento de los hablantes suele indicarnos sus lugares de origen» (Patterson 2011: 52). Es decir, el paralenguaje nos informa de elementos que van más allá de las palabras, o en nuestro caso, de la letra de las canciones. «Las variaciones [de expresión vocal y mímica de un actor] son

1977 (1989):29). Esto es, a la fan rusa primero le impactó la manera de moverse y luego la letra de las canciones.

²³«Cualidades de la voz. Se incluyen aquí elementos tales como el registro de la voz, el control de la altura, el control del ritmo, el *tempo*, el control de la articulación, la resonancia, el control de la glotis y el control labial de la voz» (Knapp 1995:24).

dictadas por las situaciones dramáticas y por las exigencias de la puesta en escena» (Kowzan 1997: 61). La manera en la que Raphael modula la voz y aplica la intensidad en las palabras es genuina. El alargamiento de vocales e incluso de consonantes, «duración silábica» (Poyatos 1994: 43) también forma parte de lo no estrictamente verbal. Así, tenemos significativos ejemplos de dimensiones suprasegmentales, propias de la ejecución fónica: «*mmmaravillosocorassón, maravilloso*» con esta transcripción de parte de una canción apreciamos, además del alargamiento de la consonante, el seseo característico del cantante, su peculiar idiolecto:

—Estrella: Tu paralenguaje, (...). Tu peculiar acento andaluz, (...) seseas y a la vez pronuncias las «s» finales ¿Puede que te conecte más con Latinoamérica?

—Raphael: Es una cosa que yo en cuanto que salgo al escenario y empiezo a cantar, yo canto con la «s». Siempre. Pero esté donde esté (...) fijate que esas cosas que me estás diciendo no están hechas a posta. Para nada, eso no es una cosa estudiada. O sea, yo hablo así, yo canto así. No lo hago por nada, ni lo he hecho nunca por, por ejemplo, ahora que has nombrado Hispanoamérica, me acuerdo de que el director de mi compañía discográfica al principio, en México, me dijo «No veas qué suerte que cantas como si fueras de aquí» y yo decía «¿Cómo que si fuera de aquí? No, yo canto andaluz», dice «No, pero tú seseas como nosotros», digo «Bueno, yo creo que seseo como los andaluces» y dice «no, seseas como nosotros». Pues bueno. Pero no está hecho adrede, para nada.

—Estrella: Junto al acento andaluz, son peculiares a veces tus «ll» e «y» ¿Por qué la existencia de esas «ll» *argentinizadas* de vez en cuando?

—Raphael: Claro sí, sí, sí. Pero te vuelvo a decir —si fuera lo contrario te lo diría igual— no está hecho adrede. Pero yo no puedo cantar un tango con la doble «l» nuestra. O sea, no me saldría. Yo cuando estoy cantando una canción argentina digo «*sho*», no me puede salir «yo», ¡No me sale! (Raphael 2016).

Es fácil percatarse que durante las entrevistas o una conversación normal, Raphael no habla con acento andaluz, puede decir algunas expresiones andaluzas, pero el seseo desaparece por completo. No así cantando como ya

hemos expuesto, llegando a decir mientras interpreta *Escándalo* en directo: «¡Ojú²⁴ qué escándalo!»

Y con relación a su manera poco ortodoxa de cantar:

—Raphael: Yo fantaseo con la voz porque cada día lo hago de una forma diferente ¿Por qué? Porque no he estudiado y entonces fantaseo, me lo invento.

—Estrella: Fantaseas igualmente con la comunicación no verbal.

—Raphael: También, también, también, pero bueno, en este caso estábamos hablando de la voz, del no haber estudiado [canto].

Con esto, vemos que «Los misterios de la creación son ciertamente impenetrables, y al artista no le es necesario un soporte teórico para dotar a sus obras de genialidad» (Kowzan 1980 (1997):265). Es decir, que canta a su manera, o interpreta a su *manera*. «El artista [manierista] superpone su manera a la materia y a la técnica recibidas (...) Bajo la apariencia de una repetición hace pasar al primer plano al arte de la diferencia: es esta diferencia la que afirma su personalidad» (Dubois 1979 (1980):59). Como último apunte de su paralenguaje, queremos destacar un hecho que ha pasado desapercibido como creación del repertorio de «innovaciones» del cantante. Durante la canción *Estuve enamorado* del año 1966, profiere un pequeño grito «¡Au!» similar al que popularizaría años más tarde el que por entonces tenía ocho años, Michael Jackson.

- Las señales olfativas. Este tipo de señales quedan descartadas de nuestro estudio.

Más allá de los componentes

Los siguientes elementos los añadimos ya que, aunque no sean tan evidentes a la observación, consideramos que están implícitos en la interpretación del cantante y son importantes.

- La implicación. Como suele declarar en las entrevistas Raphael disfruta con su trabajo, luego la implicación es total. También lo es la implicación del público con él. Esto se percibe en el momento en el que el cantante, como también

²⁴ Expresión utilizada en ciertas zonas de Andalucía para expresar sorpresa por algo. También con la misma significación se usan las expresiones «*Josú*», «*Osú*», «*Ozú*» todas derivan de «¡Jesús!»

hacen otros muchos intérpretes, «da la palabra» o cede el turno²⁵ al público — mediante reguladores expresivos (Knapp 1980 (1995):21)— para que siga la letra y la respuesta es inmediata: siguen la canción. De nuevo observamos que esta situación no puede darse en las canciones grabadas, solo en las actuaciones en directo fomentando así la conexión e involucrando al auditorio. Otra muestra de implicación podría ser la transpiración del cantante. La sudoración, signo (indicio) del esfuerzo en su trabajo, puede verse incrementada, por las condiciones ambientales. Actualmente este signo fisiológico se ha reducido puesto que el cantante interpreta de manera más sosegada, no como en los años setenta, por ejemplo. «A pesar de que existe una dimensión iconoclasta a estas declaraciones, una fuerte parte del atractivo de Raphael —y uno de los cuales muchos otros artistas pop podrían aprender— es su dedicación a su audiencia» (Wheeler 2013:62, la traducción es propia).

- La disposición. La disposición del cantante es clara, aparece sonriendo, saludando, con los brazos y palmas de las manos abiertas hacia el público y este lo recibe en pie con aplausos. Es decir, la disposición de atención plena por parte de los dos extremos, cantante y público, queda fijada desde el principio. Igualmente en la entrevista que le realizamos para este estudio comentamos el no uso de pinganillos²⁶ o auriculares de tapón en sus actuaciones, a lo que él contestó de la siguiente manera:

¡No, muchas gracias! ¡No! [Expresado con tono distendido] Lo usé una vez para probar en el Carnegie Hall de Nueva York y a la tercera canción dije «Perdón» y me lo quitó, dije «No puedo». No, porque te aísla del público, te aísla. Y eso es espantoso (Raphael 2016).

Esto es, su disposición además de estar atento a escuchar bien a los músicos, también tiene en cuenta al público, prefiere escuchar al auditorio de la manera más nítida posible.

Aquí finalizan los patrones ofrecidos por Patterson (2011) que hemos considerado pertinentes para hacer un análisis global de la pragmática de la

²⁵«(...)“ceder el turno” significa entregar literalmente el turno y esperar a que la otra persona comience a hablar» (Knapp 1980 (1995):189).

²⁶ Auriculares que usan los cantantes para escuchar mejor su voz, viendo así su afinación, escuchar mejor a los músicos e incluso recibir indicaciones de sus productores, etc.

comunicación de Raphael. Hemos analizado a Raphael, no a Rafael Martos ya que fuera de los escenarios el cantante no sigue estos patrones.

Por otro lado, consideramos que el éxito del cantante se debe a que estas consideraciones aquí expuestas han ido modificándose, evolucionando con el paso de los años, pero siempre queriendo traspasar y eliminar la frialdad de la distancia del espectador que lo ve desde lejos o desde la televisión. Para ratificar esta idea puede verse las diversas actuaciones del intérprete de la misma canción a lo largo de los años, por ejemplo *Ámame*. Recurrimos a esta canción ya que no ha sido tan interpretada como las más habituales de su repertorio. La letra durante las actuaciones es la misma, sin embargo, el paralenguaje y la quinésica varían ostensiblemente, además de los diferentes arreglos musicales para modernizar la composición originaria. Puede apreciarse cómo la comunicación no verbal en los movimientos que realiza cuando dice «bésame» o «mírame», es diferente de una década a otra, desde los ochenta a la actualidad. El tono también varía, y más cantado en directo, que le permite interpretar de manera diferente a la grabación original. Puede darse el caso de que la misma canción guste cantada de una manera, en un momento determinado y, sin embargo, no guste la forma en la que se interprete veinte años más tarde. Pero lo importante es la variabilidad en lo no verbal que enriquece así el repertorio del artista.

Consideraciones finales

En este estudio hemos tratado de manera global la pragmática de la comunicación no verbal de Raphael, puesto que junto al tema de las canciones y su voz, es un componente capital en su interpretación y en su éxito. Nuestro principal objetivo, ir más allá de los meros comentarios sobre su comunicación no verbal y dilucidar qué lo hace realmente particular, ha quedado mostrado gracias al análisis llevado a cabo: pese a las críticas que recibió al principio de su carrera, prosiguió con su peculiar manera de actuar, histriónica en algunas ocasiones y adaptando sus movimientos a sus condiciones físicas actuales. No podemos desdeñar que la temática de sus canciones (amor y desamor) ha ayudado y ayuda a que sean actuales, ya que el amor es una de las grandes pasiones humanas y facilita que el auditorio se sienta identificado con las historias. También ayuda, como antes mostrábamos, su atemporal vestimenta oscura. Por todo ello consideramos a Raphael un ejemplo paradigmático de la importancia de la gestualidad en la expresión artística.

Existe un «manierismo *raphaelista*» que lo ha hecho difícil de clasificar dentro del panorama musical en el que empezó a cobrar protagonismo, pero que ha sido clave para otorgarle una identidad y estilo propios.

Para finalizar retomamos la cita con la que abríamos este artículo; no fue a los cuarenta años de hacer esas declaraciones sino a los treinta y cinco años cuando se realizó un telefilme de su recorrido vital, *Raphael: una historia de superación personal*, donde se muestran todas las etapas de la vida del artista centrándose en el periodo en el que la enfermedad hepática lo obliga a ser trasplantado. Pero sí fue a los cuarenta años de esas declaraciones cuando se realizó *Mi gran noche*, película dirigida por Alex de la Iglesia (2015), donde Raphael interpreta una parodia perversa de una estrella, divo, de la canción encarnando a Alphonso. Así pues, consideramos que la meta que se propuso hace cuarenta años «dejar huella de un estilo», gracias a su manera de interpretar, la ha alcanzado, como hemos pretendido dejar patente en este estudio. ■

REFERENCIAS

ARISTÓTELES

[1990] *La retórica*, Madrid: Gredos.

BELTRÁN, Fernando

2011 *El nombre de las cosas. Cuando el nombre marca la diferencia*, Barcelona: Conecta.

BREA José Luis

2001 *Auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama.

CHECA Francisco

1992 "El humor andaluz, ¿Identidad de un pueblo?", en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, 8:55-84.

CHION Michel

1990 *L'audio-vision*, París: Nathan; (tr. esp.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, 1993).

DAVIS Flora

2000 *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.

DUBOIS Claude-Gilbert

1979 *Le Maniérisme*, Paris: PUF; (tr. esp. *Manierismo*, Barcelona: Península, 1980).

ECO Umberto

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1987).

- EKMAN Paul
(2012) *El rostro de las emociones. Signos que revelan significado más allá de las palabras*, Barcelona: RBA.
- KNAPP Mark L.
1980 *Essentia/s of non verbal communication*, New York: Holt, Rinchart and Winston; (tr. esp.: *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós, 1982, 1995, 5° ed.).
- KOWZAN Tadeusz
(1997) *El signo y el teatro*, Madrid: Arco Libros, 1997.
- PARTY Daniel
2013 "Raphael is different 'canción melodic' under late Francoism", in PÉREZ ZALDUONDO Gemma and GAN QUESADA Germán, *Music and Francoism*, Turnhout: Brepols Publishers, pp. 285-300.
- PATTERSON Miles L.
(2011) *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal*, Barcelona: Universidad Oberta de Cataluña.
- POYATOS, Fernando
1994 *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid: Istmo.
- RULICKI Sergio y CHERNY Martín
2011 "El rol de la comunicación no verbal en la cultura" y "Taxonomía de la comunicación no verbal", en *Comunicación no verbal. Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, Buenos Aires: Granica, pp. 19-64.
- UBERSFELD Anne
1977 *Lire le théâtre*, Paris: Éditions Sociales; (tr. esp.: *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, 1989).
- WHEELER Duncan
2012 "Raphael and Spanish Popular Song: A master entertainer and/or music form aids", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16: 11-30.
2013 "At the cross roads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain", *Journal of European Popular Culture*, 4, 1: 51-70.
- FUENTES**
- IGLESIA Alex (de la)
2015 *Mi gran noche*. [film] España, Enrique Cerezo P.C. / Telefónica Studios / TVE / Canal Plus.
- ISASI Antonio
1975 *Rafael en Raphael*, [film/ documental]. España, Moon Films.
- RAPHAEL
1998 *Raphael ¿Y mañana qué?*, Barcelona: Plaza y Janes.
2005 *Quiero vivir* (DEL VAL Luis, colab.), Madrid: Temas de Hoy.
2016 *Entrevista* [FERNÁNDEZ JIMÉNEZ Estrella, entrevistadora], Madrid, 20 de septiembre de 2016.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ALONSO Silvia

- 2001 "Referencia, significado y signo", en *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 21-60.
- ÁLVAREZ Helena
2003 "La comunicación no verbal. Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas", *Gazeta de Antropología*, 19: 1-10.
- AYALA Francisco
1944 *Histrionismo y representación*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BARÓ Teresa
2012 *La gran guía del lenguaje no verbal. Cómo aplicarlo en nuestras relaciones para lograr el éxito y la felicidad*, Barcelona: Paidós.
- DEBORD Guy
1990 *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama.
- FORNER Ángel
1987 *La comunicación no verbal. Actividades para la escuela*, Barcelona: Grao de Serveis Pedagògics.
- FRAILE Teresa
2014 "Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español", *Quaderns*, 9, pp. 107-114.
- GEERTZ Clifford
1992 "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa, pp.19-40.
- GONZÁLEZ Juan Miguel
1999 *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ-FREIRE Pascual F.
2006 "El enfoque enactivo en las ciencias cognitivas", *Ludus Vitalis*, XIV, 26: 129-140.
- MORAGAS Miquel (de)
1980 *Semiótica y comunicación de masas*, Barcelona: Ediciones Península.
- NAVAS Luis Alejandro
2001 "Para la historia de la balada hispanoamericana: introducción a la leyenda viviente de Raphael de España", *Revista ISLAS*, 130:13-19.
- RODRIGO Miquel
2007 *Los modelos de la comunicación*, Madrid: Tecnos.
- ROMÁN Alejandro
2008 "Semiótica Musical", en *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid: Visión libros. pp. 21-65.
- SEDEÑO Ana María
2012 "Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular", *Revista Faro* [en línea], 15, 9 p. (citado 15 de octubre de 2016), disponible en: <<https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/download/56/42>>
- STORR Anthony
2002 *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona: Paidós.

