



Smithsonian Folkways Recordings

Smithsonian Folkways Recordings | Washington DC 20560-0520
SFW CD 40549 © © 2008 Smithsonian Folkways Recordings
www.folkways.si.edu

¡QUE VIVA EL CANTO!
SONGS OF CHILE
RAFAEL MANRÍQUEZ AND FRIENDS



Smithsonian Folkways

¡QUE VIVA EL CANTO! SONGS OF CHILE

RAFAEL MANRÍQUEZ AND FRIENDS

1. **La Cueca de los poetas** (The Cueca of the Poets) *cueca* 2:01
(Nicanor Parra and Violeta Parra / S.D.R.M.)
2. **La golondrina chilota** (The Swallow from Chiloé) *pericona* 3:30
(Eduardo Peralta / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
3. **Espigas para un recuerdo** (Ears of Wheat as a Memento) *tonada* 3:11
(Ernesto Godoy and Juan Olivares / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
4. **La Burrerita** (The Little Burro Driver) *cachimbo* 3:16
(Sofanor Tobar / Editorial Lagos, admin by WB Music Corp., ASCAP – SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
5. **Enredaderas** (The Creeping Vine) *tonada* 3:18
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
6. **Brindis por Violeta Parra** (Toast to Violeta Parra) *canto de paya* 0:57
(Hugo González)
7. **Adios, corazón amante** (Good-Bye, Dear Lover) *tonada* 3:04
(Violeta Pavra)
8. **Mi casa de campo** (My Country Home) *tonada* 3:46
(Carlos Ulloa and Humberto Oltra / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
9. **¡Que viva el canto!** (Long live the song!) *cueca* 1:55
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
10. **El cautivo de Til Til** (The Captive of Til Til) *mazurca* 2:49
(Patricio Manns / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
11. **En Lota la noche es brava** (In Lota, the Night is Fierce) *canción* 3:03
(Patricio Manns / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
12. **Mi vals paraíso** (My Paradise Waltz) *vals* 3:44
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
13. **Canto por siempre** (I Sing Forever) *canto de paya* 3:15
(Hugo González)
14. **Tonada de gris silencio** (The *Tonada* of Silent Gray) *tonada* 4:03
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
15. **Cuando voy al trabajo** (When I Go to Work) *vals* 3:15
(Victor Jara / Essex Music Inc., ASCAP)
16. **Hágale un aro a las penas** (Take a Break from Your Troubles) *cueca* 1:59
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
17. **Los cuarenta oficios** (The Forty Jobs) *parabién* 2:32
(Pedro Yáñez / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
18. **Deja la vida volar** (Let Life Fly) *canción* 3:42
(Victor Jara / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
19. **Periconas por Lincomán** (*Periconas* for Lincomán) *periconas* 2:29
20. **La señora de la calle** (The Lady of the Street) *vals* 3:52
(Rafael Manríquez / BMI and SCD)
21. **¿Y dónde estará el Chindo?** (And Where Would Chindo Be?) *aire de cueca* 2:32
(Marcos Acevedo / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)
22. **La clavelina** (The Little Carnation) *tonada* 2:15
23. **Si yo volviera a quererte** (If I Were to Love You Once Again) *tonada* 2:32
24. **Me gusta la cueca brava** (I Like the *Cueca Brava*) *cueca brava* 2:13
(Héctor Pavez / SCD)
25. **Yo defiendiendo mi tierra** (I Defend My Land) *cachimbo* 3:18
(Rolando Alarcón / SADAIC Latin Copyrights Inc., SCD)



Rafael Manríquez



INTRODUCTION
BY EMILY PINKERTON

This album of folk music is the expression of musician-songwriter Rafael Manríquez's personal dialogue with the musical past of his Chilean homeland and his vision of today's folk-music scene. In his own compositions and his creative partnering with many leading folk-music interpreters, he pays tribute to the music of several generations and movements. He places side by side traditional rural Chilean song (*música tradicional* or *típica*), stylized versions of *huaso* (Chilean cowboy) *música típica*, *nueva canción* influenced by rural Chilean and other Latin American music, and the newest waves of folk-music revitalization, the latter represented by the urban *cueca brava* and poetry accompanied by *guitarrón*. This juxtaposition of styles reflects Manríquez's own musical upbringing, during a time when multiple modes of folk performance existed simultaneously in urban Chile.

During Manríquez's youth, performer-researchers such as Margot Loyola, Violeta Parra, and Gabriela Pizarro were documenting the musical traditions of the countryside, paralleling folk-revival movements in the United States and elsewhere. In their efforts to learn, teach, shape, and perform a diverse musical canon by drawing from Chile's northern, central, and southern regions, these women schooled a generation of musicians such as Manríquez in lesser-known Chilean folk forms. They championed a new performance practice, which focused on the studied emulation of rural aesthetics, group participation, and a concern for the social realities of the musicians they studied. "Adiós, corazón amante" (track 7), "La clavelina" (track 22), and "Si yo volviera a quererte" (track 23) exemplify *tonadas* registered and performed by this generation of researchers and their students. In them, *sesquiáltera* strums alternate between 6/8 and 3/4, providing the simple, yet intricate, rhythmic base for lyrical melodies and compelling rural popular narratives. In addition, "La clavelina" features the open and resonant sound of an alternate guitar tuning, a powerful sonic allusion to rural Chile. The cyclical harmonic patterns of these rural *tonadas* stand in stark contrast to the rapid guitar passages, chromatic language, and nostalgic imagery of urban *música típica*, and of songs such as "Mi casa de campo" (track 8).

Manríquez and many other younger folk musicians of the 1960s shared with folklore researchers and concert stage artists the desire to communicate rural realities in urban folk performance. Although they retained a commitment to the reflection of Chile's cultural diversity

in song, they rejected notions of historical fidelity or sonic authenticity, giving way to greater musical experimentation (González 1998). One expression of this was *neofolclore*, a short-lived movement, featuring multilayered choral arrangements of a wide variety of genres and contrasting sonorities from Chile's north, center, and south. Of greater cultural impact was *nueva canción*, a movement led by artists who combined rural, urban, indigenous, mestizo, and pan-Latin American sounds with their commitment to fostering social change to favor the disenfranchised. Underscoring this new approach to folk performance, in the mid to late 1960s, the intimate folk-music gatherings at the Peña de los Parra nightclub modeled a setting of direct interaction between performer and audience, at the same time that the Primer Festival de la Nueva Canción Chilena consolidated the energy and resolution of this political and aesthetic movement (Torres 1999).

Rafael Manríquez is sentimentally and stylistically rooted in this period of activism and artistic transformations, reflected in his musical tributes to major artists of the 1960s and early 1970s. For example, in "El cautivo de Til Til" (track 10), "En Lota la noche es brava" (track 11), "Deja la vida volar" (track 18), "Cuando voy al trabajo" (track 15), and "Yo defiendo mi tierra" (track 25), he draws from Rolando Alarcón, Víctor Jara, and Patricio Manns. In songs such as these, *nueva canción* artists encompassed a great temporal and geographic diversity of sources: from Andean instruments and pan-Latin American allusions, to portrayals of revolutionary historical figures and vivid accounts of the hardships of Chilean laborers. Among the strongest markers of this movement were the Andean sounds of the era: *charango* (small guitar, fashioned from the shell of a *quirquincho*, a small armadillo), *quena* (notched vertical flute), *zampoñas* (panpipes), and *bombo* (double-headed drum). Here, Manríquez couches these sounds in his own contemporary aesthetic.

Nueva canción artists conceived their work as a call to social action and political change in the late 1960s and early 1970s, and as an expression of impassioned optimism about the future of the nation. Chile's path took a different turn, however, from the socialist visions of many *nueva canción* artists. Following a military coup, politically engaged artists of the left faced extreme expressive limitations and violent treatment, the dictatorship's response to their activism and affiliations. Víctor Jara, for example, was taken prisoner, tortured, and murdered.

For many, this meant imposed or voluntary exile. Others remained in Chile, and their journey through the late 1970s and 1980s was one of charting new directions for folk music, battling censorship, and struggling to voice their concerns during Chile's transformation to a capitalist society and neoliberal economic structure.

In this musical collection, Manríquez features several *compañeros* of this generation who are Chile's contemporary troubadours, including Pedro Yáñez and Eduardo Peralta, both champions of *paya* (improvised sung poetry). With Santos Rubio, Alfonso Rubio, Jorge Yáñez, Guillermo Ríos, and others, Pedro Yáñez has fostered the revival of the *paya* and the greater national presence of the 25-string *guitarrón* that accompanies it, an archaic guitar unique in all of Latin America. Although the roots of the *paya*'s revitalization began as early as the 1950s in central Chile's rural town of Pirque, the lives of this instrument and of Chilean poetic song (*canto a lo poeta*) have taken renewed force and have activated a modern generation of poets and musicians. In verses of tribute to Violeta Parra and Víctor Jara, Pedro Yáñez collaborates with Hugo González, who represents Chile's newest generation of poets and *guitarrón* players. Together they describe the social and artistic legacy of these legendary artists. By toasting them in ten-line strophes (*décimas*), to the accompaniment of *guitarrón* and the melodies of rural *canto a lo poeta*, they highlight the intimate ties that Parra and Jara had to these traditions, and the degree to which these sounds influenced their artistic creations. Although singing to these artists in secular verse, their performance carries much of the solemnity of *canto a lo divino*, the all-night vigils of sung poetry that are still a vital part of Chile's rural folk Catholicism. Recitative-like delivery, mournful modal melodies, and the hypnotic rhythms of *canto a lo poeta* from rural zones of central Chile characterize the performance of these urban musicians. Instead of praising the saints, however, this contemporary vigil honors the two musicians whose lifework brought the distinctive song and poetry of Chile to all corners of the globe (Torres 1999, 2004).

Other Chilean regional traditions and musical styles further broaden the album's offerings. Contemporary interpretations of traditional genres from the southern archipelago of Chiloe evoke indigenous Huilliche voices in "Periconas por Lincomán" (track 19) and "Y dónde andaré el Chindo" (track 21). The accordion and drum signify the region and its distinctive culture. A rendition of *cueca brava* by Manríquez with Héctor Pavez (son of researcher-performers Gabriela Pizarro and Héctor Pavez) pays tribute to the major impact of this style of *cueca* on the contemporary national music scene. *Cueca brava* designates the *cueca* of Chile's urban

working class, in Santiago and Valparaíso in particular, a centerpiece of the lively festivities historically disdained by Chile's genteel upper classes. The lyrics to "Me gusta la cueca brava" (track 24) describe the *trincheras de guapos*, the "trenches or battlefield of the tough." The melodic exchange between Héctor and Rafael echoes the competitive structure of urban performances, in which *cuequeros* sing *a la rueda* (alternating), attempting to outshine one another in volume and musical virility. The sensual dance and aggressive singing style of this urban *cueca* differ dramatically from the more demure posture of *cuecas* that have long been sanctioned images of the nation and its folk traditions. In the *cueca brava*, the high strains of the male voice contrast with the smoother tones of other urban styles, such as the urban *huaso* quartets or large ensembles (*conjuntos*). The moderate tempos and more delicate flourishes of the harp are displaced by the driving pace and rollicking piano, accordion, guitar, or in this case, saxophone.

Even while it embodies important artists, styles, and creative threads of the past, *iQue Viva el Canto! Songs of Chile* points to the fact that Chilean folk music is not just the territory of the generation of the 1960s and 1970s. Many young Chileans today see folklore as a creative avenue for exploring the past, expressing themselves personally, and forging a contemporary cultural vision of the nation. On the forefront of these currents of youth-based folk music stand the revitalizations of the *guitarrón* and the *cueca brava*, both of which owe a debt of gratitude to the artists, researchers, and rural and urban practitioners who first collaborated to project and promote them in the mid-20th century. The popular rock band Los Tres has contributed to the national and international visibility of the *guitarrón* and *cueca brava* by incorporating their styles and sounds into their original repertoire. Both traditions have enjoyed a marked rise in interest throughout the 1990s and the first decade of the new millennium. Unique to Chile—unlike rock or other international genres—and less fettered to political extremes, they offer fresh paths to a local identity amid a persistent bombardment of global trends and technology.

The interrelated threads of its folk music reflect the modern history of Chile: styles and movements have been intimately tied to social transformations. As a result, distinct forms of folk music in Chile today carry the symbolic weight of earlier discourses—on politics, class, ethnicity, and nationalism—in which they have been invoked. The mestizo, Andean, and pan-Latin American inflections of *nueva canción*, for example, are indivisible from the leftist activism of their performers and their appeals for radical social change in the late 1960s and

early 1970s. It is likewise difficult to divorce much stylized *música típica*—elegantly harmonized renditions of rural repertoire originating between the late 1920s and 40s—from the recollection of its dominance of the airwaves during Pinochet's dictatorship.

Looking forward, music is part of a movement to craft a national vision that is complex, diverse, and inclusive of the minority voices of women, youth, indigenous, economically disadvantaged, and other marginalized groups (Montecino 2003). Classical music, rock, hip-hop, Latin American pop, and other styles are integral parts of the larger social conversation about modern Chilean identity. Amid the multiple musics that characterize contemporary Chilean soundscapes, however, folk music remains a unique and emotionally charged medium, through which performers reconcile the nation's past and express their interpretations of its present. This cultural conversation extends beyond borders to include the country's "fourteenth region," the large communities of Chileans who live abroad (Montecino 2003). From a vantage point in the Chilean diaspora, Rafael Manríquez brings together multiple styles of folk music in a gesture that echoes the complex and even contradictory political process in Chile today: acts of remembrance, the struggle to reestablish a real democracy in his country, and most importantly regarding this CD, his decision to include musical repertoire simply because of its quality regardless of its origin or creator.

RAFAEL MANRÍQUEZ: BIOGRAPHY AND ALBUM CONCEPT
BY DANIEL SHEEHY, WITH RAFAEL MANRÍQUEZ

Rafael Manríquez, lead artist and coproducer of this recording, was born in Santiago on 27 March 1947. Singing was a constant in his home, and his grandfather enlivened family life with his guitar playing. Rafael recalls his first song sung in public, for his students in primary school: "It was the 'Tonada de Manuel Rodríguez,' a *tonada* [song] written by Pablo Neruda and by Vicente Bianchi, poet and musician, respectively." He took up the guitar at age fifteen to perform songs of neighboring Argentina recorded by Los Chalchaleros and other current favorites. "I really liked the Argentine *zamba*," he remembers. He soon joined his brother José Manuel and two other friends in the group Los Machis, named after the Mapuche (Indian) shamans (usually women). While studying in Viña del Mar, a city on Chile's central coast important for contemporary song festivals and competitions, the group competed in the Festival Chile Múltiple, tying for first place with another young group, Quilapayún, which in

the following decades became one of the most renowned Chilean *nueva canción* groups. After completing two years of journalism studies, Rafael moved to the Chilean capital, Santiago, where he joined Ñancahuazú, a talented trio in the *nueva canción* vein. Ñancahuazú recorded *De Chile a Chile* 'From Chile to Chile', an album of songs that spoke of the history of Chile, and they toured the southern regions of the country.

Manríquez worked as a music journalist during one of the most momentous times in Chilean music history. As a reporter for the music magazine *El Musiquero* (1970–1973), he interviewed, reviewed, and wrote about key figures such as Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún, and Violeta Parra. It was the time of socialist president Salvador Allende, and performances by foreign artists from like-minded movements such as Cuba's Silvio Rodríguez and Pablo Milanés were commonplace at musical events supported by the Allende regime. "All this contact with the Chilean *nueva canción* and the Latin American thing ... put me close to the *nueva canción* and the modern folklore movement," says Rafael, characterizing aspects of the movement as "neofolklore." He explains how, beginning in the early 1960s, the "neofolklore movement arose with groups such as Los Cuatro Cuartos, with important songwriters. ... This is the neofolklore movement that takes it upon itself to save the different rhythms and styles from north to south in Chile. That was the great contribution of that movement, as well as the fact of the enthusiasm of the youth and all the people, their connection to the guitar." This, in turn, led to "the rise of the *nueva canción*, with Víctor Jara, with Patricio Manns, with Isabel Parra, and, naturally, with Violeta Parra, the bearer and the mother of the *nueva canción*."

Then came the fateful day of 11 September 1973, when the commander-in-chief of the Chilean army, Augusto Pinochet, led a coup d'état, overthrowing Allende and his government. Repression of leftist parties and ideologies followed, with thousands of people tortured and killed. "There was heavy censorship," Rafael recalls. "My desire was to leave Chile, because I really found myself in a very restrictive situation in regard to free expression. ... I could not write what I wanted any longer for the magazine. My musical career had stopped right there. ... I was invited [in 1975] to go to Ecuador to work in restaurants and things like that as a singer." He soon realized that playing pop songs and the nightlife were not for him, and he moved from Guayaquil to Quito (Ecuador), where he found more creative, cultural development work touring the country and performing traditional music.

Manríquez relocated to Berkeley, California, where he found many sympathetic musicians, some of whom had also suffered persecution and even torture at the hands of the



Rafael Manríquez



Francisco Araya



David León



Marcos Acevedo



Luis Zepeda



Jenisse Díaz



Eduardo Peralta and Rafael Manríquez



Juan Ríos



Ariela Medina Martínez



Juan Hernández



Sergio Gómez



Claudio Araya



Héctor Pavez

Chilean military. By 1980, he and several others had formed Grupo Raíz, following the model of Chilean *nueva canción* groups. Grupo Raíz toured Europe and North, Central, and South America, releasing three long-play recordings during their most active period, from 1980 to 1985. Two of these, *Amaneceres* ‘Dawnings’ (1981) and *América del Centro* ‘The Center of America’ (1984), were published on the Monitor label, which later became part of the Smithsonian Folkways collections. (They are available at www.folkways.si.edu.) Subsequently, with the exception of periodic reunion concerts, the members of Grupo Raíz went their own artistic ways. Rafael recorded several self-produced solo albums and became a fixture at La Peña Cultural Center in Berkeley, teaching and performing throughout the Bay Area. Since 1990, Rafael has returned regularly to Chile, where he became part of its national folksong movement.

ALBUM CONCEPT

Rafael Manríquez conceived this recording as a contemporary expression of many important threads of Chilean musical creation. It follows his experiences as both a producer and a product of the folksong movement that emerged in Chile in the 1950s and 1960s, drawing all the while from regional folk music in Chile and beyond. His creative perspective, musical tastes, and artistic connections closely reflect the major changes in Chilean folk music over a half-century of urbanization, political and social turmoil, and pan-Latin American connections. His mainstream position in the *nueva canción* movement finds him drawing firsthand or second-hand from rural traditions and interacting closely with more formally trained, professional musicians, who perform in urban settings. He sums up his concept for this album as representing “diverse compositional times and spaces of Chilean song.”

He explains: “In the development of Chilean folklore, there are many, many focuses.... A grand evolution that goes from the humorous to the tradition-oriented (*costumbrista*), to the analytic and political as well. We have great cultivators of chanted improvised verse (*payá*), and I wanted that to be present in our album.... Now the historical *tonada*, a song by Rolando Alarcón, for example, songs that represent composition from the 1850s through the end of the 1800s, a couple of those are recorded there. Of what is the Central Chilean *tonada*, ... I also have friends with whom I cultivated that genre, ... with lots of barbecues and staying up late and participation in performances.” He also wanted the creole song (*tonada criolla*) to be present, representing a movement at the beginning of the 20th century and continuing through to the present century with the music of groups such as Los Cuatro Huasos and Los Provincianos

and composers such as Luis Bahamondes.

The concept of the album is to include all these veins of folk music. “I have had an approach to all this music, and I think that in all the musical genres—traditional, in between, neofolklore, *nueva canción*—there are good things and things that are not so good as well.” In this recording, Manríquez aims to take the best and to offer a new rendition, following his own musical tastes. He adds, “Of course [I am] closest to what is the *nueva canción*. I am its product.”

TRACK NOTES

1. La Cueca de los poetas (The Cueca of the Poets) *cueca*

Nicanor Parra and Violeta Parra

Rafael Manríquez, lead vocals; Marcia Valdivieso, vocals; Luis Zepeda, guitar; David León, harp; Juanito Ríos, pandero

Chilean giants of folksong and poetry Violeta Parra and her brother Nicanor Parra wrote this *cueca* in the style of Chile’s central region as a tribute to the nation’s greatest poets, including Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, and even Nicanor Parra himself.

Oh, how pretty are the pheasants! / Oh, how pretty is the peacock! / Oh, even prettier are the poems, / oh, of Gabriela Mistral, jui ayayay. / Oh, how pretty are the pheasants!

2. La golondrina chilota (The Swallow from Chiloé) *pericona*

Eduardo Peralta

Rafael Manríquez, lead vocals; Eduardo Peralta, vocals and guitar

This brilliant piece is by the masterful Chilean singer-songwriter Eduardo Peralta, who joins Manríquez in singing his own work. Peralta’s outstanding guitar arrangement and execution match the beauty of the melody and lyrics, rich with nostalgia and allusions to the southern island of Chiloé.

Oh, Chiloé swallow, little swallow, / unite spiritually with men, as I will do, / and leave your written letter in the firmament, / with letters of white clouds, awareness, and faith. / Oh, Chiloé swallow, I will see you.

3. Espigas para un recuerdo (Ears of Wheat as a Memento) *tonada*

Ernesto Godoy and Juan Olivares

Rafael Manríquez, lead vocals; José Manuel Manríquez, vocals; Luis Zepeda, guitar; David León, harp

Ernesto Godoy and Juanito Ríos, Rafael Manríquez's good friends of many late-night guitar sessions, composed this beautiful and pastoral *tonada*. The lyrics narrate the romantic yearnings of a wheat harvester, who sees his lost love in the ears of wheat and red poppies of the countryside. In the song competition of the Festival de Viña del Mar in 1971, the Dúo León Ríos, who accompany Rafael and his brother José Manuel on this track, won the best folksong interpretation award with this composition.

Oh, wheatfield of my love, / how I would like to harvest this love of my soul, / see the golden, poppy-red wheat ears / without seeing your hair nor your beloved mouth.

4. La Burrerita (The Little Burro Driver) *cachimbo*

Sofanor Tobar

Rafael Manríquez, lead vocals, guitar, and bombo; Claudio Araya, charango; Francisco Araya, quena

As the sound of the *charango* (small Andean guitar) and *quena* (Indian notch flute) imply, this *cachimbo* reflects the Andean sound that became central to the *nueva canción* movement. The piece won the award for best folksong in the Viña del Mar song competition and stands as one of the best pieces in the neofolklore vein.

Young burro driver from Quillagua, / bu- bu-, young burro driver, / bu- bu-, burro driver / she carries a treasure, / her sleeping child on her back.

5. Enredaderas (The Creeping Vine) *tonada*

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals; Luis Zepeda, guitar; Juan Hernández, lead guitar and arrangement

In 1992, Rafael took a course in Chilean folklore at Catholic University, taught by the great Chilean singer and folklorist Margot Loyola. As a result of this experience, he wrote this simple romantic *tonada*, in which he tells of his confused feelings of love at the time.

I come to say to you, that I come, / to say that, I want to tell you, / That I've gotten entangled in entanglements, / and I've not been able to get free.

6. Brindis por Violeta Parra (Toast to Violeta Parra) *canto de paya*

Hugo González

Hugo González, guitarrón and vocals

In this *décima*, Hugo González sings of his joy at having been born in San Carlos, Chillán, the birthplace of Violeta Parra, and expresses his affection and admiration for this great master of Chilean folklore.

I want to toast, / with the trill of a magnificent guitar, / to the most prolific mother / of our finest song.

7. Adiós, corazón amante (Good-Bye, Dear Lover) *tonada*

Violeta Parra

Jenisse Díaz, lead vocals and guitar; Rafael Manríquez, vocals

This Chilean *tonada* shows the painful romantic side of Violeta Parra. Parra's compositions, her folksong interpretations, and her folklore fieldwork were pillars of the Chilean *nueva canción* movement.

Good-bye, dear lover; I am going away to suffer. / Ask heaven to not let me die before I see you once again.

8. Mi casa de campo (My Country Home) *tonada*

Carlos Ulloa and Humberto Oltra

Rafael Manríquez, lead vocals; José Manuel Manríquez, vocals; Luis Zepeda, guitar; Juan Hernández, lead guitar and arrangement

This *tonada* expresses the anxiety and the joy of a farmworker who returns home after a twenty-year absence from his home, wife, family, people, and animals.

Across from the blackberry bush / and beyond the plain, / it can be seen far away, / my old country house.

9. ¡Que viva el canto! (Long Live the Song!) *cueca*

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals; Luis Zepeda, guitar; David León, harp; Juanito Ríos, pandero

In this *cueca*, Rafael extols the inextinguishable musical flame lit by singers and creators of the stature of Violeta Parra, Víctor Jara, Gabriela Mistral, Héctor Pavez, Rolando Alarcón, and Margot Loyola.

*Oh, to the rhythm of a guitar! / Oh, awake during night and day! / Oh, the candle's always lit.
/ Oh, to give thanks to life!*

10. El cautivo de Til Til (The Captive of Til Til) *mazurca*

Patricio Manns

Ingrid Rubis, lead vocals; Rafael Manríquez, vocals and guitar

In this *mazurca*, composer Patricio Manns relates an obscure episode of the Chilean war of independence. Manuel Rodríguez was a popular alternative to rival liberator Bernardo O'Higgins, but he was taken prisoner and murdered en route to the prison in Til Til, a small village outside Santiago. Rodríguez continues to be a symbol of liberation for the Chilean people.

They say that Manuel is his name, / and they are taking him way to Til Til. / That the governor does not want to see / his gentlemanly image in the pass. / They say that in the war he was the best, / and in the city, they call him / the warrior of liberty.

11. En Lota la noche es brava (In Lota, the Night is Fierce) *canción*

Patricio Manns

Rafael Manríquez, vocals and guitars; Jorge Tapia, quenacho and moceño

The hard life of central Chile's Lota coal miners, with its dangers and miserable pay, has long been a theme of Chilean literature, poetry, and music. This song offers testimony to those who never returned from the darkness of the mines.

In Lota, the night is fierce / for him who descends into the mine. / En Lota, the night ends / with blood in the ore.

12. Mi vals paraíso (My Paradise Waltz) *vals*

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals and guitar

The port of Valparaíso has inspired many songs and poems, including this waltz, composed by Rafael after he moved there in 1993. The title spins the city's name into "Paradise Waltz" (*vals paraíso*), reflecting his feelings for his new home.

Valparaíso, you always end up in our verses, / scaling distances, wet stone walkways, / with your houses hanging / on rocky points and on clay.

13. Canto por siempre (I Sing Forever) *canto de paya*

Hugo González

Hugo González, vocals and guitarrón; Pedro Yáñez, vocals

Hugo González and Pedro Yáñez alternate in singing four *décimas* (ten-line rhymed stanzas) paying tribute to the musical legacy and personal bravery of singer-songwriter Víctor Jara, and at the same time repudiating his murderers, thugs of the Pinochet dictatorship. The sound of the 25-metal-stringed *guitarrón* played by González, and the plaintive declamation of the text, epitomize the style of the Chilean *paya*.

To you, hardened veteran singer, / to you, victorious Víctor, / courageous guitar player, / joyous and committed. / This verse of appreciation / flows from your fountainhead / in its essential valor, / in its true nature. / The star of your immortal song / will always shine brightly.

14. Tonada de gris silencio (The *Tonada* of Silent Grey) *tonada*

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals and guitar

In the aftermath of the overthrow of President Salvador Allende, thousands of socialist sympathizers were murdered, imprisoned, and exiled, and their memory moved Rafael to write this dark and poignant *tonada*.

I dreamt that I was asleep, love, / and I was awakening in autumn. / A cold wind carried in its voice / silences and testimonies.

15. Cuando voy al trabajo (When I Go to Work) vals

Víctor Jara

Rafael Manríquez, vocals, guitar, and tiple

Víctor Jara wrote this song during the Allende presidency (1970–1973), a time of social transformation favoring the Chilean working class. It is a beautiful personal reflection, in which a construction worker riding home on a bus imagines a conversation with his beloved wife.

I think of you, / in you, my companion of my days / and of the future, / of the bitter hours and the happiness of being alive, / working on the beginning of a story / without knowing its end.

16. Hágame un aro a las penas (Take a Break from Your Troubles) cueca

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals; Luis Zepeda, guitar; David León, harp

This Manríquez *cueca* was inspired by the joyous times of singing with his friends around the warmth of a barbecue, some delicious meat pies (*empanadas*), and a few glasses of wine.

Caramba! put an end to your sorrows. / Caramba! to sing really inspired. / Caramba! with a Chilean wine. / Caramba! and to the warmth of a good barbecue!

17. Los cuarenta oficios (The Forty Jobs) parabién

Pedro Yáñez

Rafael Manríquez, lead vocals; Pedro Yáñez, vocals and guitar

Rafael joins Pedro Yáñez to harmonize the latter's composition that pictures the multiplicity of jobs that a Chilean worker might take on, as well as the dedication, self-confidence, and wit that he typically applies to his work. The upbeat *parabién* is a rhythm is often applied to a song of well-wishing, as for a bridal couple.

I fix whatever comes my way; / whatever comes my way, I fix it. / I have the forty jobs / of my father and my grandfathers.

18. Deja la vida volar (Let Life Fly) canción

Víctor Jara

Rafael Manríquez, vocals, guitar and bombo; Claudio Araya, charango; Francisco Araya, quenacho and zampoña

This Víctor Jara song of passionate and poetic love, set to the sounds and spare living conditions of Chile's Andean north, expresses in vivid imagery the singer's desire to have his lover close and implies the dream of better living conditions.

The sun will die; the night will come. / Wrap yourself in my affection; / let life soar, / your mouth next to my mouth, / dove, oh little dove.

19. Pericona por Lincomán (Pericona for Lincomán) pericona

Héctor Leiva

Rafael Manríquez, lead vocals; Marcos Acevedo, vocals, guitar, bombo, and arrangement; Ariela Medina, flute; Sergio Gómez, accordion

The *pericona* is a traditional rhythm of Chiloé that Rafael learned from folklorist-performer Margot Loyola. Here, Marcos Acevedo and members of his ensemble Chilhué provide accompaniment. The song is dedicated to Lincomán, an important Huilliche Indian chief, murdered by Chilean government saboteurs.

I sing a pericona for Lincomán. / Chief Huilliche shaman, where are you? / The flower that you planted will not die: / My dark hands will care for it.

20. La señora de la calle (The Lady of the Street) vals

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, vocals, guitar, and tiple

The sight of a shriveled old woman feeding the doves near Macul in Santiago inspired Rafael to write this lovely waltz.

The woman of the street, / she is sitting by the sidewalk, / with the weight of her years, / hunched over, she plays [with the doves].

21. ¿Y dónde estará el Chindo? (And Where Would Chindo Be?) *aire de cueca* (song to *cueca* rhythm)

Marcos Acevedo

Rafael Manríquez, vocals; Marcos Acevedo, guitar, bombo, and arrangement; Ariela Medina, flute; Sergio Gómez, accordion

Chilhué group leader Marcos Acevedo recounts the legendary restaurant, bar, and place of song located in Chiloé. This piece recalls its late owner, Chindo, whose notoriety lives on among local people.

I open the doors in the morning, / and the bottles dance naked. / Night of chicha [local beer] and golden liquor.

22. La clavelina (The Little Carnation) *tonada*

Rafael Manríquez, vocals and guitar

In this rural *tonada* from the central Chilean region of Ñuble, the guitar customarily has a special G tuning that yields a drone effect. Rafael learned the song from Rolando Alarcón's 1960 Folkways Records album *Traditional Chilean Songs* (FW 8748).

The little carnation in the garden, / even though it rains, it doesn't get wet. / Crystalline, beautiful water, / and a carnation with its petals falling off.

23. Si yo volviera a quererte (If I Were to Love You Once Again) *tonada*

Public domain

Rafael Manríquez, vocals and guitar

Folklorist and singer Rolando Alarcón encountered this traditional *tonada* in Bulnes, in Chile's central region. Rafael learned it from Alarcón's Folkways Records recording of 1960.

On a dark mountain / where nobody lives, / they would kill me with one stab / if I were to love you once again.

24. Me gusta la cueca brava (I Like the *Cueca Brava*) *cueca*

Héctor Pavez

Rafael Manríquez, lead vocals, Héctor "Gitano" Pavez, vocals, guitar, and arrangements; David Barrows, saxophone

The *cueca brava* infuses the traditional *cueca*—the Chilean “national dance”—with a more forceful edginess, less restrained, formalized dance moves, and urban instruments such as the saxophone. Héctor Pavez, son of two giants of 20th-century Chilean folk-music research and performance, Héctor Pavez Casanova and Gabriela Pizarro, sings his own composition.

Caramba, I like the cueca brava. / Caramba, because it is the “trenches of the tough.” / Caramba, not just any singer can jump in / to take his chances with his singing.

25. Yo defiendo mi tierra (I Defend My Land) *cachimbo*

Rolando Alarcón

Rafael Manríquez, vocals, guitar, charango, zamponas, tiple; Jorge Tapia, quena

In Rafael's words, “This song could not be left out of this album because the land gives us life and songs, and it nurtures our spirit with joy and at times with sorrows.

I defend my land because it's mine, because it's mine.



INTRODUCCIÓN
POR EMILY PINKERTON

Este álbum de folklore musical es la expresión del diálogo personal que el músico y cantautor Rafael Manríquez ha establecido con el pasado musical de su Chile natal y de su visión de la escena del folklore en el presente. En sus propias composiciones y su intercambio creativo con intérpretes reconocidos, rinde tributo a la música de varias generaciones y movimientos. Coloca lado a lado a la canción rural tradicional chilena (música tradicional o música típica), versiones estilizadas de música típica del huaso (vaquero chileno), Nueva Canción influida por la música rural chilena y latinoamericana en general, y la nueva ola revitalizadora del folklore, esta última representada en la “cueca brava” urbana y la poesía acompañada con guitarrón. Esta yuxtaposición de estilos refleja su propia formación musical en un tiempo en el que múltiples modos de interpretación del folklore coexisten en el Chile urbano.

Durante los años de juventud de Manríquez, investigadores-intérpretes como Margot Loyola, Violeta Parra y Gabriela Pizarro documentaban las tradiciones musicales campesinas, de manera paralela a lo que sucedía en Estados Unidos y en otros lugares con movimientos de raíz folklórica contemporáneos. En su esfuerzo por aprender, transmitir, dar forma e interpretar un canon musical diverso procedente de las regiones del norte, centro y sur de Chile, estas mujeres educaron una generación de músicos como Manríquez en formas folklóricas chilenas poco conocidas. Ellas impulsaron una nueva práctica interpretativa, que se enfocó en una estudiada emulación de la estética rural, de la participación grupal, y en su inquietud por la realidad social de los músicos con quienes trabajaban. “Adiós, corazón amante” (pista 7), “La clave-lina” (pista 22) y “Si yo volviera a quererte” (pista 23) son ejemplos de tonadas registradas e interpretadas por esta generación de investigadoras y sus estudiantes. En ellas, los golpes en la guitarra que marcan la sesquialtera, alternando las métricas de 6/8 y 3/4, proveen una base rítmica simple pero a la vez intrincada para las melodías líricas y las atractivas narrativas rurales populares. Adicionalmente, “La clavelina” pone de relieve el sonido abierto y resonante de una afinación alternativa de la guitarra, una poderosa alusión sónica al Chile rural. Los patrones armónicos cíclicos de estas tonadas rurales contrastan con los rápidos pasajes de las guitarras, su lenguaje armónico, y el imaginario nostálgico de la música típica, y de canciones como

“Mi casa de campo” (pista 8).

Manríquez y muchos otros músicos folklóricos jóvenes de los años 60 compartieron con las investigadoras del folklore y los artistas de escenario el deseo de revelar la realidad social de las comunidades rurales en las presentaciones urbanas de folklore. Aunque en sus canciones conservaron una actitud reflexiva de compromiso con la diversidad cultural chilena, rechazaron nociones de fidelidad histórica o autenticidad sonora, lo que originó un mayor grado de experimentación musical (González 1998). Un ejemplo de esto fue el surgimiento de un movimiento de corta vida, el neofolklore, que presentó arreglos corales de múltiples capas de una amplia variedad de géneros y sonoridades contrastantes provenientes del norte, centro y sur de Chile. Nueva Canción fue un movimiento con mucho más impacto cultural, liderado por artistas que combinaron sonidos rurales, urbanos, indígenas, mestizos y pan-latinoamericanos con su compromiso de fomentar el cambio social en favor de los menos favorecidos. Desde mediados y hasta el final de la década del 60, esta nueva aproximación a la interpretación folclórica se vio fortalecida por las reuniones íntimas de música folklórica en numerosas peñas, que dieron forma a un espacio de interacción directa entre los intérpretes y su audiencia, al mismo tiempo que el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena consolidaba la energía y resolución de este movimiento estético y político (Torres 1999).

Rafael Manríquez está estilística y sentimentalmente enraizado en este período de activismo y transformación artística, lo que se ve reflejado en sus tributos musicales a los artistas más importantes de los 60 y tempranos 70. Por ejemplo, en “El cautivo de Til Til” (pista 10), “En Lota la noche es brava” (pista 11), “Deja la vida volar” (pista 18), “Cuando voy al trabajo” (pista 15) y “Yo defiendo mi tierra” (pista 25), hace un homenaje a Rolando Alarcón, Víctor Jara y Patricio Manns. En canciones como estas, los artistas de la Nueva Canción abarcaron una gran diversidad de fuentes temporales y geográficas: desde el empleo de instrumentos andinos y alusiones pan-latinoamericanas, hasta los retratos de figuras revolucionarias históricas y los relatos de las privaciones que sufrían los trabajadores chilenos. Entre las señales más fuertes de este movimiento estaban los sonidos andinos de la era: el charango (una guitarra pequeña, cuya caja de resonancia es el caparazón de un pequeño armadillo o quirquincho), la quena (una flauta vertical de madera), la zampoña, y el bombo (un tambor grande de dos parches). En esta grabación, Manríquez introduce estos sonidos dentro de su propia estética contemporánea.

A finales de los 60 y principios de los 70, los artistas de la Nueva Canción concibieron

su trabajo como un llamado a la acción social y al cambio político, y como expresión de su apasionado optimismo en el futuro de la nación. No obstante, Chile tomó un rumbo diferente a las visiones socialistas de muchos de los artistas de la Nueva Canción. Luego de un golpe militar, los artistas comprometidos políticamente con la izquierda enfrentaron limitaciones expresivas y tratos violentos en respuesta a su activismo y sus afiliaciones. Víctor Jara, por ejemplo, fue tomado prisionero, torturado y asesinado. Para muchos, esto supuso tomar el camino del exilio, ya fuera impuesto o voluntario. Otros permanecieron en Chile, y su experiencia a través de finales de los años 70 y la década del 80 se caracterizó por la búsqueda de nuevas direcciones para el folklore, batallando contra la censura y luchando por hacer oír sus preocupaciones, en medio de la transformación de Chile en una sociedad capitalista sobre una estructura económica neoliberal.

En esta colección musical, Manríquez ha invitado a varios compañeros de esa generación que son los trovadores contemporáneos de Chile, incluyendo a Pedro Yáñez y Eduardo Peralta, ambos campeones de la paya, la improvisación de poesía cantada. Junto con Santos Rubio, Alfonso Rubio, Jorge Yáñez, Guillermo Ríos y otros, Pedro Yáñez ha fomentado el renacimiento de la paya y la mayor presencia nacional del guitarrón de 25 cuerdas que la acompaña, un tipo arcaico de guitarra único en toda Latinoamérica. Aunque las raíces de la revitalización de la paya se pueden rastrear hasta el pueblo de Pirque, en el centro de Chile, en la década de 1950, el guitarrón y la tradición chilena del “canto a lo poeta” han tomado una fuerza renovada y activado una nueva generación de poetas y músicos. En versos que rinden tributo a Violeta Parra y Víctor Jara, Pedro Yáñez colabora con Hugo González, quien representa la nueva generación chilena de poetas e intérpretes del guitarrón. Juntos describen el legado social y artístico de estos artistas legendarios. En las décimas acompañadas por el guitarrón y las melodías de origen rural del canto a lo poeta, conmemoran los lazos íntimos que tenían Parra y Jara con estas tradiciones, y el grado hasta el que estos sonidos influenciaron sus creaciones artísticas. Aunque los versos que dedican a estos artistas son de naturaleza secular, su interpretación lleva mucho de la solemnidad del “canto a lo divino”, las vigilias de poesía cantada que son vitales para la religiosidad folklórica católica del Chile rural. La declamación recitativa, las melodías modales fúnebres y los ritmos hipnóticos del canto a lo poeta propios de las zonas rurales del centro de Chile, caracterizan las interpretaciones de estos músicos urbanos. En lugar de adorar a los santos, no obstante, estas vigilias contemporáneas conmemoran a los dos músicos cuyas vidas llevaron la canción y la poesía característica de Chile a todos

los rincones del globo (Torres 1999, 2004).

Otras tradiciones regionales y estilos musicales chilenos complementan y amplían los contenidos de este álbum. Las interpretaciones contemporáneas de géneros tradicionales del archipiélago sureño de Chiloé evocan las voces de los indígenas Huilliche en “Pericono por Lincomán” (pista 19) e “Y dónde estará el Chindo” (pista 21). El acordeón y el bombo son indicadores de la región y de su cultura particular. Una interpretación de “cueca brava” hecha por Manríquez y Héctor Pavez (hijo de los investigadores-intérpretes Gabriela Pizarro y Héctor Pavez) rinde tributo al tremendo impacto que tiene este estilo de cueca en el escenario musical contemporáneo a nivel nacional. Cueca brava es un término usado para un estilo de cueca propio de la clase trabajadora chilena, en particular de Santiago y Valparaíso, que es un elemento central de las animadas festividades que históricamente fueron desdeñadas por las distinguidas clases altas. La letra de “Me gusta la cueca brava” (pista 24) describe al “guapo de trinchera”. El diálogo cantado entre Héctor y Rafael recuerda la estructura competitiva de la interpretación urbana, en la que los “cuequeros” cantan “a la rueda”, es decir alternándose entre sí con el propósito de eclipsarse el uno al otro en volumen y virilidad musical. La danza sensual y el estilo agresivo del canto de esta cueca urbana difieren dramáticamente de la postura más recatada de las cuecas que desde hace mucho han sido aceptadas como imágenes de la nación y de sus tradiciones folklóricas. En la cueca brava, las agudas tensiones de la voz masculina contrastan con los tonos más suaves de otros estilos urbanos, como los cuartetos urbanos de huaso o los grandes conjuntos. Los tempos moderados y los delicados adornos del arpa son desplazados por el paso agitado y travieso del piano, el acordeón, la guitarra, o en este caso, el saxofón.

Aún cuando este álbum retoma artistas importantes, estilos y líneas narrativas del pasado, *iQue Viva el Canto! Songs of Chile* muestra que el folklore chileno no es sólo territorio de la generación de los 60 y los 70. Muchos jóvenes chilenos de hoy ven en el folklore un camino creativo para explorar el pasado, expresarse a sí mismos y forjar una visión de la cultura contemporánea de la nación. Al frente de estas corrientes de música folklórica de origen juvenil se pone de manifiesto la revitalización del guitarrón y de la cueca brava, ambos en deuda con los artistas, los investigadores y los intérpretes urbanos y rurales que originalmente colaboraron a proyectarlos y promoverlos a mediados del siglo XX. La popular banda de rock Los Tres ha contribuido a incrementar la visibilidad nacional e internacional del guitarrón y la cueca brava al incorporar sus estilos y sonidos en su repertorio original. Ambas tradiciones han gozado de

un marcado auge a lo largo de los años 90 y la primera década del nuevo milenio. Exclusivas de Chile—a diferencia del rock y otros géneros internacionales—y menos atadas a los extremos políticos, ofrecen nuevos y frescos senderos para la identidad local en medio del bombardeo persistente de las modas globales y las nuevas tecnologías.

La historia moderna de Chile se ve reflejada en las líneas estrechamente relacionadas de su música folklórica: sus estilos y movimientos han estado íntimamente ligados a las transformaciones sociales. Como resultado, distintas formas de música folklórica en Chile llevan hoy el peso simbólico de discursos anteriores sobre política, clase, etnia y nacionalismo, en los cuales han sido invocados. Las inflexiones mestizas, andinas y pan-latinoamericanas de la Nueva Canción, por ejemplo, son indivisibles del activismo de izquierda de sus intérpretes y de sus llamamientos para producir un cambio social radical a finales de los 60 y principios de los 70. Así mismo, es difícil divorciar la música típica más estilizada—versiones de repertorio rural elegantemente armonizadas que se originaron entre finales de la década de 1920 y 1940—de los recuerdos de su predominio en las ondas radiales durante la dictadura de Pinochet.

De cara al futuro, la música hace parte de un movimiento que busca consolidar una visión nacional compleja, diversa e inclusiva de las voces minoritarias de las mujeres, los jóvenes, los indígenas, los menos favorecidos económicamente y otros grupos marginales (Montecino 2003). La música clásica, el rock, el hip-hop, el pop latinoamericano, y otros estilos son parte integral de una conversación social más amplia acerca de la identidad moderna del Chile actual. En medio de las múltiples músicas que caracterizan los paisajes contemporáneos de Chile, sin embargo, la música folklórica se mantiene como un medio único y emocionalmente rico, a través del cual los intérpretes se reconcilian con el pasado de la nación y expresan sus propias interpretaciones del presente. Esta conversación cultural se extiende más allá de las fronteras para incluir la “decimocuarta región” del país, la gran comunidad chilena que vive en el extranjero (Montecino 2003). Desde un punto de vista privilegiado en la diáspora chilena, Rafael Manríquez reúne múltiples estilos de música folklórica en un gesto que hace eco a procesos sociales complejos y aun contradictorios en el Chile de hoy: actos de conmemoración, lucha por el restablecimiento de una democracia real y, lo que es más importante respecto del contenido de este CD, una selección de repertorio que tiene valor por sí mismo independientemente de su origen o su gestor.

**RAFAEL MANRÍQUEZ: BIOGRAFÍA Y CONCEPTO DEL ÁLBUM
POR DANIEL SHEEHY, CON RAFAEL MANRÍQUEZ**

Rafael Manríquez, artista principal y coproductor de esta grabación, nació en la ciudad de Santiago, al sur de Chile, el 27 de marzo de 1947. Cantar fue una actividad constante en su hogar, y su abuelo solía animar la vida familiar con su guitarra. Rafael recuerda la primera canción que cantó en público, para sus estudiantes en la escuela primaria: “Fue la ‘Tonada de Manuel Rodríguez’, una tonada escrita por Pablo Neruda y por Vicente Bianchi, poeta y músico, respectivamente.” Empezó a tocar la guitarra a la edad de 14 años para acompañar canciones argentinas grabadas por Los Chalchaleros y otros artistas de la época: “La zamba argentina me gustaba mucho”, recuerda. Pronto organizó con su hermano José Manuel y otros dos amigos el grupo Los Machis, nombre tomado de los chamanes (usualmente mujeres) de la cultura Mapuche. Mientras estudiaba en Viña del Mar, una ciudad de la costa central de Chile famosa por sus festivales y competencias de canto, el grupo compitió en el Festival Chile Múltiple, donde empataron en primer lugar con otro grupo de jóvenes, Quilipayún, el cual se convertiría en las siguientes décadas en uno de los más reconocidos grupos de Nueva Canción chilena. Después de completar dos años de estudios de periodismo, Rafael se trasladó a la capital chilena, Santiago, donde se unió a Ñancahuazú, un talentoso trío de la tendencia de la Nueva Canción. Ñancahuazú grabó *De Chile a Chile*, un álbum de canciones acerca de la historia de Chile, y viajó en gira de conciertos por las regiones del sur del país.

Manríquez trabajó como periodista musical durante uno de los más trascendentales periodos de la historia de la música chilena. Como reportero de la revista musical *El Musiquero* (1970-1973), entrevistó, comentó y escribió acerca de figuras clave como Víctor Jara, Inti Illimani, Quilipayún, y Violeta Parra. Era la época del presidente socialista Salvador Allende, y eran comunes las presentaciones de artistas extranjeros pertenecientes a movimientos que coincidían ideológicamente con el régimen, como los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanes, en los eventos musicales financiados por el gobierno. “Toda esta relación con la nueva canción chilena y...la cosa latinoamericana, ...me hizo estar muy de cerca relacionado con la nueva canción y con el movimiento folklórico moderno”, dice Rafael, relatando aspectos del movimiento conocido como “neofolklore”. Explica cómo, al comienzo de la década de los 60, “el movimiento del neo-folklore surgió con grupos como Los Cuatro Cuartos: con importantes compositores como Hernán Alvarez, Sofanor Tobar o Guillermo Bascuñán. El movimiento del

neofolklore que se encarga de rescatar los diferentes ritmos y estilos de norte a sur en Chile. Ese fue el gran aporte de ese movimiento y también el hecho del entusiasmo de la juventud y toda la gente, su relación con la guitarra”. Esto, a su vez, llevó al “surgimiento de la nueva canción, con Víctor Jara, con Patricio Manns, con Isabel Parra, y naturalmente con el aporte fundamental de la madre de la nueva canción quien fue Violeta Parra”.

Luego vino el fatídico día del 11 de septiembre de 1973, cuando el comandante en jefe del ejército chileno, Augusto Pinochet, lideró el golpe de estado que derrocó a Allende y a su gobierno. Vino la represión de partidos e ideologías de izquierda, que dejó un saldo de miles de personas torturadas y muertas. “Hubo mucha censura”, rememora Rafael. “Mi deseo era irme de Chile, porque realmente me encontré en una situación muy restrictiva en cuanto a la expresión....No podía escribir ya más en la revista lo que yo quería. Mi carrera musical había parado ahí....Fui invitado [en 1975] a ir a Ecuador a trabajar en restaurantes y cosas así como cantante”. Rápidamente se dio cuenta de que cantar y tocar pop y la vida nocturna no eran para él, y se trasladó de Guayaquil a Quito (Ecuador), donde encontró un trabajo de desarrollo cultural más creativo que le permitió viajar por el país e interpretar música tradicional.

Manríquez se mudó luego a Berkeley, California, donde encontró muchos músicos con los que hizo empatía, algunos de los cuales también habían sufrido la persecución e incluso la tortura en manos de los militares chilenos. Para los años 80, él y otros habían formado el Grupo Raíz, siguiendo el modelo de los grupos chilenos de la Nueva Canción. Grupo Raíz viajó por Europa, América del Norte, Centro y Sur América, y lanzó al mercado tres LPs durante su período más activo, de 1980 a 1985. Dos de éstos, *Amaneceres* (1981) y *Por América del Centro* (1984), fueron publicados por el sello discográfico Monitor, que más tarde entró a formar parte de la colección de Smithsonian Folkways. (Estas grabaciones están disponibles en la dirección www.folkways.si.edu.) Más adelante, con excepción de reuniones ocasionales para realizar conciertos, los miembros del Grupo Raíz tomaron sus propios caminos artísticos. Rafael grabó y produjo por sí mismo varios álbumes y se convirtió en pieza fundamental de La Peña Cultural Center en Berkeley, enseñando y tocando música a lo largo del área de la bahía. Desde 1990, Rafael comenzó a retornar a Chile con frecuencia, para formar parte del movimiento de la canción folklórica nacional.

EL CONCEPTO DEL ÁLBUM

Rafael Manríquez concibió esta grabación como una expresión contemporánea de muchas vetas importantes de la creación musical chilena. Es una extensión de su experiencia como productor y un producto del movimiento de canción folklórica que emergió en Chile en los 50 y 60, basándose todo el tiempo en la música folklórica regional chilena y de más allá. Su perspectiva creativa, sus gustos musicales, y sus conexiones artísticas son fiel reflejo de cambios importantes en la música folklórica chilena a lo largo de medio siglo de urbanización, trastornos políticos y sociales, y conexiones pan-latinoamericanas. Su prominente posición dentro del movimiento de Nueva Canción lo facultó para tomar de primera o segunda mano tradiciones rurales, e interactuar de cerca con músicos entrenados formalmente, músicos profesionales que actúan en contextos urbanos. Él resume el concepto de este álbum como una representación de “diversos tiempos y espacios de composición de la canción chilena”.

Rafael explica: “En el desarrollo del folklore chileno, hay muchos, muchos enfoques.... Gran evolución que va desde lo humorístico y lo costumbrista, a lo más analítico y político, también. Tenemos grandes cultores de lo que es la paya, y yo quise que eso estuviera presente en nuestro álbum....Ahora, el canto de la tonada histórica, una canción de Rolando Alarcón, por ejemplo, canciones que representan la composición de los años 1850 hacia final del 1800, un par de [esas] están grabadas ahí. De lo que es la tonada chilena del centro, ...también tengo amigos con quienes cultivé ese género, ...con mucho asado y trasnoche y asistencia en presentaciones”. Él también busca que la “tonada criolla” esté presente en representación de un movimiento que surgió a comienzos del siglo XX y ha continuado hasta el presente siglo con la música de grupos como Los Cuatro Huasos y Los Provincianos, y compositores como Luis Bahamondes.

El concepto del álbum incluye todas esas venas del folklore. “He tenido un acercamiento a toda la música, y yo pienso que en todos los géneros musicales—tradicionales, intermedios, de neo-folklore, de la nueva canción—hay cosas buenas y cosas que son no muy buenas también”. En esta grabación, Manríquez busca tomar lo mejor y ofrecer una nueva interpretación, siguiendo sus propios gustos musicales. Y añade, “Por supuesto [que estoy] más cercano a lo que es la nueva canción. Soy fruto de ella”.

NOTAS DE LAS PISTAS

1. La Cueca de los poetas, *cueca*

Nicanor Parra y Violeta Parra

Rafael Manríquez, primera voz; Marcia Valdivieso, voz; Luis Zepeda, guitarra; David León, arpa; Juanito Ríos, pandero

Violeta Parra y su hermano Nicanor, dos gigantes chilenos de la canción folklórica y la poesía, escribieron esta cueca en el estilo de la región central de Chile como tributo a los grandes poetas de la nación, incluyendo a Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y aún a Nicanor Parra mismo.

La vida, ¡qué lindos son los faisanes! / La vida, ¡qué lindo es el pavorreal, huija ayayay! / La vida, más lindos son los poemas, / la vida, de la Gabriela Mistral, huija ayayay. / La vida, ¡qué lindos son los faisanes, huija ayayay!

2. La golondrina chilota, *pericon*

Eduardo Peralta

Rafael Manríquez, primera voz; Eduardo Peralta, voz y guitarra

Esta brillante pieza es de autoría del magistral cantautor chileno Eduardo Peralta, quien se une a Manríquez para cantar su propia obra. El excepcional arreglo para guitarra y la ejecución de Peralta hacen juego con la belleza de la melodía y la letra, rica en nostalgia y alusiones a la isla sureña de Chiloé.

Ay golondrina chilota, golondrinita, / hermánate con los hombres que yo lo haré, / y deja en el firmamento tu carta escrita, / con letras de nubes blancas, conciencia y fe. / Ay golondrina chilota, yo te veré.

3. Espigas para un recuerdo, *tonada*

Ernesto Godoy y Juan Olivares

Rafael Manríquez, primera voz; José Manuel Manríquez, voz; Luis Zepeda, guitarra; David León, arpa

Ernesto Godoy y Juanito Ríos, amigos y compañeros leales de Rafael Manríquez en muchas sesiones nocturnas de guitarra y canto, compusieron esta bella y pastoral tonada. La letra narra

los románticos anhelos de un recolector de trigo, que ve a su amor perdido en las espigas del cereal y las amapolas rojas del campo. Esta canción, interpretada por el Dúo León Ríos, ganó el premio a la mejor interpretación de canción folclórica en la competencia del Festival de Viña del Mar en 1971; el Dúo acompaña a Rafael y su hermano José Manuel en esta pista.

Ay, trigal de amores, / como quisiera segar cual gavilla este amor del alma, / ver oro de espigas rojo de amapolas, / sin ver tus cabellos ni tu boca amada.

4. La Burrerita, *cachimbo*

Sofanor Tobar

Rafael Manríquez, voz, guitarra, y bombo; Claudio Araya, charango; Francisco Araya, quena

Como lo anuncia el timbre del charango y la quena, este cachimbo refleja el sonido andino que fue central para el movimiento de la Nueva Canción. Esta pieza ganó el premio otorgado a la mejor canción folclórica en la competencia de Viña del Mar y es una muestra de una de las mejores piezas de la tendencia del neofolklore.

Burrerita de Quillagua, / bu- bu-, burrerita, / bu- bu- burrera, / lleva un tesoro prendido, su niño dormido sobre su espalda.

5. Enredadera, *tonada*

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, voz; Luis Zepeda, guitarra; Juan Hernández, guitarra principal y arreglo

En 1992, Rafael tomó un curso en folklore chileno en la Universidad Católica, orientado por la gran cantante y folklorista chilena Margot Loyola. Como resultado de esta experiencia, escribió esta tonada simple y romántica, en la cual habla sobre sus sentimientos confusos de amor en esos momentos.

Vengo a decirte que vengo, / contar que quiero contarte, / que me he enredado en enredos, / y no he logrado soltarme.

6. Brindis por Violeta Parra, *canto de paya*

Hugo González
Hugo González, guitarrón y voz

En esta décima, Hugo González canta acerca de su alegría de haber nacido en San Carlos, Chillán, el lugar de nacimiento de Violeta Parra, y expresa su afecto y admiración por esta gran maestra del folklore chileno.

Quiero brindar, por el trino / de una guitarra magnífica, / por la madre más prolífica / de nuestro canto más fino.

7. Adiós, corazón amante, *tonada*

Violeta Parra
Jenisse Díaz, primera voz y guitarra; Rafael Manríquez, voz

Esta tonada muestra el dolorido lado romántico de Violeta Parra. Las composiciones de Parra, sus interpretaciones y su trabajo de investigación folklórica fueron pilares del movimiento de la Nueva Canción chilena.

Adios, corazón amante, ya me voy a padecer. Dile al Cielo que no muera hasta que te vuelva a ver.

8. Mi casa de campo, *tonada*

Carlos Ulloa y Humberto Oltra
Rafael Manríquez, primera voz; José Manuel Manríquez, voz; Luis Zepeda, guitarra; Juan Hernández, guitarra principal y arreglo

Esta tonada expresa la ansiedad y la felicidad de un campesino que retorna a casa después de veinte años de haber estado ausente de su hogar, su esposa, su familia, su gente y sus animales.

Detrás de la zarzamora / y pasadito del bajo, / ya se divisa a lo lejos, / mi vieja casa de campo.

9. ¡Que viva el canto!, *cueca*

Rafael Manríquez
Rafael Manríquez, voz; Luis Zepeda, guitarra; David León, arpa; Juanito Ríos, pandero

En esta cueca, Rafael ensalza la inextinguible llama musical prendida por cantantes y creadores de la estatura de Violeta Parra, Víctor Jara, Gabriela Mistral, Héctor Pavez, Rolando Alarcón y Margot Loyola.

La vida, y al compás de una guitarra, / la vida, despierta de noche y de día. / La vida, siempre encendidas las velas, / la vida, pa' dar gracias a la vida.

10. El cautivo de Til Til, *mazurca*

Patricio Manns
Ingrid Rubis, primera voz; Rafael Manríquez, voz y guitarra

En esta mazurca, el compositor Patricio Manns relata un oscuro episodio de la guerra de independencia chilena. Manuel Rodríguez era un popular rival del libertador Bernardo O'Higgins, pero fue tomado prisionero y asesinado en la ruta a la prisión de Til Til, una pequeña aldea en las afueras de Santiago. Rodríguez continúa siendo un símbolo de liberación para los chilenos.

Dicen que es Manuel su nombre / y que se lo llevan camino a Til Til. / Que el gobernador no quiere ver / por la cañada su porte gentil. / Dicen que en la guerra fue el mejor, / y en la ciudad le llaman el guerrillero de la libertad.

11. En Lota la noche es brava, *canción*

Patricio Manns
Rafael Manríquez, voz y guitarras; Jorge Tapia, quenacho y mocheño

La dura vida de los mineros de Lota, en el centro de Chile, con sus peligros y su salario miserable, ha sido desde siempre un tema importante para la literatura, la poesía y la música chilena. Esta canción ofrece un testimonio de aquellos que nunca regresaron de la oscuridad de la mina.

En Lota la noche es brava / para el que a la mina baja. / En Lota la noche acaba / con sangre en el mineral.

12. Mi vals paraíso, vals

Rafael Manríquez
Rafael Manríquez, voz y guitarra

El puerto de Valparaíso ha inspirado muchas canciones y poemas, incluyendo este vals, compuesto por Rafael después de haberse mudado allí en 1993. El título juega con el nombre de la ciudad, reflejando sus sentimientos por su nuevo hogar.

*Valparaíso, siempre te vas en nuestros versos, / escalando distancias, mojado en adoquines,
/ con tus casas colgando en peñascos y arcilla.*

13. Canto por siempre, canto de paya

Hugo González
Hugo González, voz y guitarrón; Pedro Yáñez, voz

Hugo González y Pedro Yáñez se alternan en la interpretación de cuatro décimas que hacen homenaje al legado musical y la valentía personal del cantautor Víctor Jara, y al mismo tiempo repudian a sus asesinos, esbirros de la dictadura de Pinochet. El sonido del guitarrón de 25 cuerdas metálicas, tocado por González, y la declamación lastimera del texto, son ejemplos del estilo de la paya chilena.

*A ti cantor, aguerrido, / a ti Víctor victorioso, / guitarrero valeroso, / alegre y comprometido.
/ Este verso agradecido / fluye de tu manantial / en su valor esencial, / en su temple verdadero.
/ Siempre brillará el lucero / de tu canción immortal.*

14. Tonada de gris silencio, tonada

Rafael Manríquez
Rafael Manríquez, voz y guitarra

Tras el derrocamiento del presidente Salvador Allende, miles de simpatizantes socialistas fueron asesinados, tomados prisioneros o exiliados. Su memoria hizo a Rafael escribir esta tonada oscura y conmovedora.

*Soñé que estaba dormido, ay amor, / y despertaba en otoño. / Un viento frío traía en su voz /
silencios y testimonios.*

15. Cuando voy al trabajo, vals

Víctor Jara
Rafael Manríquez, voz, guitarra, y tiple

Víctor Jara escribió esta canción durante la presidencia de Allende (1970-1973), un tiempo de transformación social que favoreció a la clase trabajadora chilena. Es una hermosa reflexión personal en la cual un obrero de la construcción, que se dirige a su casa en un bus, imagina una conversación con su amada esposa.

*Pienso en ti, / en ti compañera de mis días / y del porvenir, / de las horas amargas y la dicha
de poder vivir, / laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin.*

16. Hágle un aro a las penas, cueca

Rafael Manríquez
Rafael Manríquez, voz; Luis Zepeda, guitarra; David León, arpa

Esta cueca compuesta por Manríquez se inspiró en las alegres reuniones para cantar con sus amigos alrededor del calor de una fogata, unas deliciosas empanadas, y unas cuantas copas de vino.

*¡Caramba! Hágle un aro a las penas. / ¡Caramba! Pa' cantar bien inspirado. / ¡Caramba!
Con un vino a la chilena. / ¡Caramba! Al calor de un buen asado.*

17. Los cuarenta oficios, parabién

Pedro Yáñez
Rafael Manríquez, primera voz; Pedro Yáñez, voz y guitarra

Rafael se une a Pedro Yáñez para armonizar la composición de este último, que describe la multiplicidad de empleos que un trabajador chileno debe asumir, así como la dedicación, confianza e ingenio que típicamente aplica a su trabajo. El optimista parabién es un ritmo que

usualmente se utiliza para canciones de bienaventuranza, como las que se le ofrecen a una pareja de recién casados.

Le arreglo lo que se ofrezca, / lo que se ofrezca le arreglo. / Tengo los cuarenta oficios / de mi padre y mis abuelos.

18. Deja la vida volar, canción

Víctor Jara

Rafael Manríquez, voz, guitarra y bombo; Claudio Araya, charango; Francisco Araya, quenacho y zampofia

Esta canción de amor poético y apasionado de Víctor Jara, inspirada en los sonidos y las austeras condiciones de vida al norte de Chile, expresa con imágenes realistas el deseo del cantante de tener cerca a su amada, y supone el sueño de alcanzar unas mejores condiciones de vida.

El sol morirá, morirá– la noche vendrá, vendrá– / Envuélvete en mi cariño; / deja la vida volar, / tu boca junto a mi boca, / paloma, palomita.

19. Pericona por Lincomán, pericona

Héctor Leiva

Rafael Manríquez, primera voz; Marcos Acevedo, voz, guitarra, bombo, y arreglo; Ariela Medina, flauta; Sergio Gómez, acordeón

La pericona es un ritmo tradicional de Chiloé. Rafael aprendió esta canción de la folklorista e intérprete Margot Loyola. Aquí, Marcos Acevedo y miembros de su grupo Chilhué proveen el acompañamiento. La canción está dedicada a Lincomán, un importante jefe indígena Huilliche muerto por saboteadores del gobierno chileno.

Pericona yo canto por Lincomán. / Lonco hermano huilliche, ¿dónde estarás? / La flor que plantaste ya no morirá: / mis manos morenas la cultivarán.

20. La señora de la calle, vals

Rafael Manríquez

Rafael Manríquez, voz, guitarra, y tiple

El encuentro con una vieja y arrugada mujer que alimentaba a las palomas cerca de Macul, en Santiago, inspiró a Rafael para escribir este encantador vals.

La señora de la calle, / sentada está en la vereda, / con el peso de sus años, / encorvada, juguetea.

21. ¿Y dónde estará el Chindo?, aire de cueca

Marcos Acevedo

Rafael Manríquez, voz; Marcos Acevedo, guitarra, bombo, y arreglo; Ariela Medina, flauta; Sergio Gómez, acordeón

Marcos Acevedo, director musical nativo de Chilhué, cuenta acerca de un legendario restaurante, bar y sitio para cantar localizado en Chiloé. La pieza recuerda a su ya fallecido dueño, Chindo, quien aún sigue gozando de fama entre su gente.

Abro las puertas por la mañana, / y las botellas bailan desnudas. / Noche de chicha, y licor de oro.

22. La clavelina, tonada

Dominio público

Rafael Manríquez, voz y guitarra

En esta tonada rural, proveniente de Ñuble en la región central de Chile, usualmente la guitarra ha tenido una afinación especial en Sol que produce un efecto de pedal. Rafael aprendió la canción de la versión de 1960 de Rolando Alarcón, incluida en el álbum *Traditional Chilean Songs* (FW 8748).

La clavelina en el huerto, / aunque llueva, no se moja. / Agua cristalina y bella, / y un clavel que se deshoja.

23. Si yo volviera a quererte, tonada

Rafael Manríquez, voz y guitarra

El folklorista y cantante Rolando Alarcón encontró esta tonada tradicional en Bulnes, localizada en la región central de Chile. Rafael la aprendió de la grabación que hizo Alarcón para Folkways Records en 1960.

En una montaña oscura / adonde no habita gente, / de una puñalada me matan / si yo volviera a quererte.

24. Me gusta la cueca brava, *cueca brava*

Héctor Pavez

Rafael Manríquez, primera voz, Héctor “Gitano” Pavez, voz, guitarra, y arreglo; David Barrows, saxofón

La cueca brava le infunde a la cueca tradicional—la “danza nacional” chilena—más vigor y brío, usa menos pasos de baile contenidos y formales, e instrumentos urbanos como el saxofón. Héctor Pavez, hijo de dos gigantes de la investigación y la interpretación de la canción folklórica chilena durante el siglo XX, Héctor Pavez Casanova y Gabriela Pizarro, canta esta canción de su propia inspiración.

Caramba, me gusta la cueca brava. / Caramba, porque es trinchera de guapos. / Caramba, no cualquier cantor se mete / y a barajar con su canto.

25. Yo defiendo mi tierra, *cachimbo*

Rolando Alarcón

Rafael Manríquez, voz, guitarra, charango, zamponas, tiple; Jorge Tapia, quena

En palabras de Rafael, “esta canción no podía faltar en este CD porque la tierra nos da vida y canciones, y nutre nuestro espíritu con alegría y a veces con penas”.

Yo defiendo mi tierra porque es mía, porque es mía.



Guitar music for “Enredaderas”

BIBLIOGRAPHY

- González, J. P. 1998. “Música popular chilena de raíz folclórica.” In *Raíz folclórica*, edited by L. Advis, E. Cáceres, F. García, and J. P. González, 9–27. Clásicos de la música popular chilena, 2, 1960–1973. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Montecino, Sonia. 2003. Introducción. In *Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, compiled by S. Montecino, 19–25. Santiago, Chile: Publicaciones del Bicentenario.
- Torres, R. 1999. “El artista y su obra.” In *Víctor Jara: Obra musical completa*, edited by C. Acevedo, R. Norambuena, J. Seves, R. Torres, and Mauricio Valdebenito, part 2, 24–55. 2nd ed. Santiago, Chile: Fundación Víctor Jara.
- Torres, R. 2003. “El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno.” In *Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, compiled by S. Montecino, 149–157. Santiago, Chile: Publicaciones del Bicentenario.
- Torres, R. 2004. “Cantar la diferencia, Violeta Parra y la canción chilena.” *Revista Musical Chilena* 58:53–73.

LINKS

- <http://www.cuecachilena.cl> (information about the *cueca brava*)
- <http://www.memoriachilena.cl> (information in Spanish about history, literature, culture, and music in Chile)
- <http://www.nuestro.cl> (information in English and Spanish about multiple artists and genres)
- <http://www.payadoreschilenos.cl> (information about *paya* and *canto a lo divino*)
- <http://www.precolombino.cl> (information about the *guitarrón* of Pirque)

CREDITS

Produced by Rafael Manríquez and Daniel E. Sheehy
Annotated by Emily Pinkerton and Daniel E. Sheehy, with Rafael Manríquez
Cover photo and page 2 by Alfonso Jaramillo
Photos on pages 10 and 11 by Daniel E. Sheehy
Tracks 1, 3, 5, 8, 9, and 16 engineered by Pete Reiniger at Estudio Azul, Viña del Mar, Chile
Assistant engineers: Patricio Rubilar, Alonzo Valenzuela, and Manuel Manubens
Tracks 2, 4, 6, 7, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, and 24 engineered by Alfonso Pérez at Estudio Madreselva, Santiago, Chile
Tracks 11, 12, 22, and 23 engineered and additional recording by Pete Reiniger at Private Ear Recording, Hyattsville, MD
Tracks 10, 15, and 25 engineered and additional recording by Ricardo Valdivieso, Duamuxa Studio, Albany, CA
Mixed by Pete Reiniger
Mastered by Charlie Pilzer, Airshow Mastering, Springfield, VA
Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn
Production manager: Mary Monseur
Editorial assistance by Jacob Love
Translation, English to Spanish: Carolina Santamaría Delgado
Design and layout by Cooley Design Lab, www.cooleydesignlab.com

Additional Smithsonian Folkways staff: Richard James Burgess, director of marketing and sales; Betty Derbyshire, financial operations manager; Laura Dion, sales; Toby Dodds, technology manager; Eileen Dorfman, fulfillment; Henri Goodson, financial assistant; Mark Gustafson, marketing; David Horgan, e-marketing specialist; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Margot Nassau, licensing and royalties; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist.

ABOUT SMITHSONIAN FOLKWAYS

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

Smithsonian Folkways recordings are available at record stores. Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Monitor, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings, go to: www.folkways.si.edu. Please send comments, questions, and catalogue requests to mailorder@si.edu



Viña del Mar, Chile