

# Wood & Steel

## Ediciones limitadas florentinas

Sasafrás negro  
Sapeli acolchado  
Caoba flameada

## La fiebre del cedro

GS de koa/cedro  
314ce de palosanto/cedro

## Modelos *Shaded Edgeburst* de la Serie 300

Dreadnought 12-string  
Baritone + 12-Fret

## Cómo afectan las púas al sonido

QUALITY  
**Taylor**  
GUITARS

**Dewey Bunnell y Gerry Beckley**  
**45 AÑOS DE**

# America

# Cartas



## Recuerdos del arce

Me encantó ver la guitarra 12-string de la Serie 900 de Bob Taylor en el artículo “Lineas refinadas” del último número de *Wood&Steel*. Quería contar lo que sé de la otra guitarra que fue la primera 900, la que Bob recuerda haber vendido a Robin Williamson. Creo que esa era una guitarra de 6 cuerdas. He leído en algunas entrevistas que la encontró en McCabe’s y eso concuerda con lo que Bob recuerda de ella. A modo de comentario personal, vi a Robin Williamson tocar esa guitarra a mediados de los años 90 durante una gira suya a dúo con John Renbourn. El arce me llamó la atención, además de la alucinante e irrepitible técnica de Robin. Después, solo sé que di todo cuanto tenía para hacerme con una 610 usada en mi tienda local de guitarras. Desde entonces, siempre me he llevado de gira esa Dreadnought de arce de 6 cuerdas. Ha pasado de nuevo por Taylor varias veces, para renovarle los trastes y reparar otros daños causados por el ajeteo de las giras, pero con la edad suena cada vez mejor.

Nunca he llegado a tener una técnica tan sorprendente como la de Robin Williamson, pero tal vez, durante todo este tiempo, algún músico joven ha visto mi preciosa 610 y ha dado todo cuanto tenía a su alcance por hacerse con otra Taylor de arce, continuando la onda expansiva de esa primera 900.

**Damon Krukowski**  
Cambridge, Massachusetts (EUA)

## Belleza manchada

Para empezar, he de decir que no toco la guitarra. Pero quería regalarle una a mi padre en el Día del Padre. Siempre ha trabajado duro para mantener a nuestra familia y nunca se

compra ningún capricho. Gracias a todos sus sacrificios, ahora tengo una vida acomodada y quería hacerle un gran regalo para mostrarle lo mucho que le aprecio. Lo único que sé es que lleva tocando más de 50 años y su guitarra favorita es una Taylor (desconozco el modelo) y que le gusta una acción baja. Con “toda” esta información, me puse a buscar una guitarra. Investigué mucho en Internet y fui a la tienda (Sam Ash, en Carolina del Norte), miré la 416ce y pregunté si tenían una 716ce. Y sí la tenían, nuevecita, todavía en la caja de envío de Taylor. Era preciosa, así que la compré. Cuando llegué a casa me decepcionó ver que el diapason estaba descolorido. Llamé a la tienda y el vendedor me habló brevemente de Bob Taylor y de su empeño por salvar el ébano. Eso me animó un poco más, porque no podía imaginarme que, de vuestra fábrica, saliera una guitarra manchada. Luego vi el video que hizo Bob acerca de sus iniciativas para salvar el ébano aunque ello suponga incluso utilizar maderas defectuosas. No solo no la devolveré, sino que estoy muy orgulloso de regalarle a mi padre una guitarra con dos pequeñas manchas entre los trastes 11 y 14. A lo mejor un día me animo a tocar y, si lo hago, será con una Taylor.

**Steve Bruno**

## Una guitarra estupenda y buena gente

Hoy visité la tienda local de Sam Ash y estaban allí Mike [Ausman] y Zach [Arntz], representantes de ventas de Taylor, ambos muy buena gente. Llevaba conmigo mi 614ce de 2007. Tenía un poco de ruido de estática en el potenciómetro del volumen y Zach lo revisó. Me cambió el previo y uno de los potenciómetros y me colocó un juego de cuerdas nuevas. Está como nueva y da gusto tocarla. Me gusta la nueva 614 pero no me voy a deshacer de la que tengo. También tengo una 416ce nueva que me encanta. Y una 150e 12-string. Le he echado el ojo a una 814 pero tengo que ahorrar para comprarla. Solo quería decirlos que Zach y Mike representan muy bien a vuestra empresa. Debéis estar orgullosos de tener buena gente trabajando para vosotros. Siempre que he tratado con empleados vuestros, me han atendido bien. Gracias por hacer nos instrumentos tan maravillosos.

**Fred Olen**  
New Port Richey, Florida (EUA)

## Recomendación de compra de Bob

En vuestro número de primavera, Bob [Taylor] respondió a mi pregunta acerca de la orientación del corte y cómo afecta al sonido del arce. En resumen, lo que decía era “si te gusta lo que oyes, cómprala”. Le tomé la palabra y me compré una 616ce seminueva de 2013. ¡Vaya! ¡Suena genial! Fui más allá y me compré una 416 de 2015 como refuerzo, que me dejó sorprendido por lo bien que sonaba. Los domingos por la mañana elijo la que va mejor con las canciones que vamos a tocar en la iglesia. Me atrevería a decir que las guitarras [con forma de caja] GS serán las que más se venderán. ¡Gracias, Bob!

**Dave**  
West Michigan (EUA)

## Mejor bluegrass con la GS Mini

Siento verdadero amor por mi GS Mini Koa. Es mi guitarra favorita para las actuaciones. Estoy impaciente por poder permitirme una de vuestras guitarras de gama más alta. La Mini me ha permitido aumentar la velocidad y la precisión con mi banda de bluegrass y ha mejorado muchísimo mi material como solista. Es una guitarra increíble por un precio muy asequible. Muchísimas gracias por vuestra contribución a la música.

**Richard Sharpless**

## Apoyo custom

Hace poco más de dos años que llegó mi 814c y ha rebasado ampliamente todas mis expectativas. Es un instrumento verdaderamente exquisito, es un disfrute tocarlo y también mirarlo. Se está abriendo muy bien (obviamente, toco mucho con ella) y la tapa está comenzando a adquirir una tonalidad atractiva, más oscura. La encargué con algunas opciones [custom]: mástil de escala corta, clavijas Gotoh 510, con *cutaway* pero sin componentes electrónicos, sin golpeador, sin enganche para la correa y fondo de tres piezas. Incluso así, la tuve en mis manos en menos de dos meses, lo cual también superó con creces mis expectativas y lo que suele ser normal en el sector. Después de recibirla, le añadí algunos toques personalizados: una clavija de ébano con punto de abulón, clavijas del puente de marfil de morsa fosilizado, cejuelas de la cabeza y del puente de marfil de África Oriental anterior a la prohibición y una cubierta del alma de ébano con una incrustación de abulón y madreperla. Su profundidad tímbrica, su claridad y su *sustain* son absolutamente impresionantes. La guitarra es el sueño de cualquier

*fingerpicker* y una delicia para tocar con púa. También me sorprendió gratamente lo bien que proyecta el sonido y cómo aguenta cuando se rasguea junto a otros instrumentos. Muchas gracias por haber construido una guitarra tan estupenda.

A quienes contemplan añadir alguna opción para modelos estándar o bien encargar una guitarra Taylor completamente personalizada, puedo decirles por mi propia experiencia que no se lo piensen. Desde la planificación hasta la entrega y los toques finales, para mí fue una experiencia absolutamente amena y educativa. Tocar un instrumento que es único y envejecer con él son auténticos placeres, que compensan con mucho cada centavo gastado y la breve espera.

**Steve Mohr**  
Tiffin, Ohio (EUA)

## Para eso están los amigos

Gracias a mi viejo amigo de secundaria, Gary Shaw de Island Music de Neenah (Wisconsin), cuando decidí comprar una guitarra mejor, me recomendó una Taylor 816ce. Siendo un guitarrista eléctrico frustrado y dado que mi sonido acústico es mediocre, quería un instrumento que pudiera cubrir todo el espectro. Con la Taylor, una grabadora digital Zoom H4n, un teclado Yamaha y un amplificador acústico Crate, ya tengo mi pequeño estudio montado. Estoy entusiasmado con la elección, porque la Taylor suena fantástica, tanto enchufada como sin enchufar. Gracias por un producto tan estupendo.

**Ralph Rizzo**  
Raleigh, Carolina del Norte (EUA)

## Encontró su guitarra

En 2011 me gasté un dineral y compré mi primera acústica fabricada en los EUA, una Taylor DN3. Después le siguieron una GS Mini estándar, una GS Mini de caoba y, a continuación, la Holden Village GS Mini. Pensaba que ya había comprado bastantes guitarras Taylor. Tras leer acerca de la Serie 600 actualizada, sentía curiosidad por ver y sentir de dónde venía tanto alboroto. Me encanta el énfasis que se pone en la sostenibilidad del arce y, después de conocer a Andy Powers, quería ver qué había hecho con la serie. Asistí a mi primer Road Show de Taylor en marzo. Fue estupendo para aprender acerca de las formas de caja, las maderas, los sonidos, etc. Michael Venezia [representante de ventas] era muy divertido y Corey Witt [especialista de producto] estuvo fantástico. Antes de la presentación, contestaron preguntas y nos dieron una cálida bienvenida. Durante la presentación, descubrí que la forma de caja Grand Symphony es la

que me proporciona las sensaciones y el sonido que mejor me van. No había ningún modelo GS de la Serie 600 disponible esa noche, pero pude probar la 614ce y la 618ce, unas guitarras preciosas por dentro y por fuera que tienen un sonido alucinante. Tras un par de meses pensando en modelos y formas de caja, encargué una 616. En pocas palabras, esta guitarra tiene el sonido y el aspecto más hermosos, y me proporciona las mejores sensaciones de cuantas he tocado jamás. El acabado es increíble. Parece vidrio. Se supone que es superdelgado, pero parece que tiene una cuarta de espesor. Cuando toco un acorde, la guitarra entera retumba y suena como un coro cantando. Incluso me lo ha comentado mi esposa, que no suele reparar en mis guitarras. La tengo desde hace unas dos semanas y creo que la he tocado prácticamente todos los días. Es la primera guitarra de cuantas he tenido que, desde que la guardo en el estuche (que por cierto, es increíble también), ya estoy deseando sacarla de nuevo para volver a tocar. Gracias por preocuparos por el medio ambiente y por hacer las guitarras más hermosas de cuantas hay por ahí.

**Mike Freed**  
Thompsonville, Illinois (EUA)

## Subir de línea

Todo comenzó con la compra de una GS Mini hace algunos años. Era una guitarra pequeña con un sonido fabuloso. Sin embargo, habiendo conocido el sonido Taylor, quería una guitarra mayor de línea estándar y la cambié por una 214e. No daba crédito a la claridad y a las sensaciones tan estupendas que me proporcionaba. Un par de años después, decidí que necesitaba una guitarra de madera maciza y la cambié por una 414ce con el nuevo Expression System® 2. Desde que la compré recientemente, no he podido soltarla. Llevo tocando más de 50 años y nunca había escuchado un sonido tan rico, sobre todo a través de un amplificador. Anoche mi esposa bajó las escaleras, pensando que se había dejado el equipo estéreo encendido (así de bien sonaba), pero solo era yo tocando. Ahora creo que ya lo he conseguido: la 414ce es el instrumento perfecto para mí.

**Joey Steiner**  
University Heights, Ohio (EUA)

## Cuéntanos tu historia

Escríbenos a:  
pr@taylorguitars.com

www.taylorguitars.com

Wood&Steel

NÚMERO 83 | OTOÑO DE 2015

> EN ESTE NÚMERO <



## EN PORTADA

### 12 LA ENTREVISTA DE WOOD&STEEL: AMÉRICA

Los padres fundadores Gerry Beckley y Dewey Bunnell reflexionan sobre su larga y fértil trayectoria musical juntos.

FOTO DE PORTADA (DE IZQUIERDA A DERECHA): DEWEY BUNNELL Y GERRY BECKLEY SOBRE EL ESCENARIO DEL FESTIVAL DU BOUT DU MONDE EN LA BRETAÑA FRANCESA, EN AGOSTO DE 2014. FOTO: JEAN-MICHEL SOTTO



18

Encuétranos en **Facebook**. Suscríbete a nuestro canal de **YouTube**. Síguenos en **Twitter**: @taylorguitars

## REPORTAJES

### 6 EL EQUILIBRIO ENTRE LO VISTOSO Y LO SUTIL

Puede que los pasajes llamativos den puntos extra, pero los matices más sutiles proporcionan un intervalo expresivo más rico.

### 8 ACTUALIZACIÓN DE MADERAS: SERIE PRESENTATION

Renovamos nuestra gama de guitarras más elaborada con el cambio de cocobolo a ébano de Macasar con un precioso veteado.

### 18 EDICIONES LIMITADAS

Los modelos Grand Auditorium de sasafrás negro, sapeli acolchado y caoba flameada proporcionan una armonía a tres voces gracias a los complementos comunes y a su espectacular *cutaway* florentino. Además: una Grand Symphony de koa *premium* combinada con cedro y una 314ce de palosanto/cedro estupenda para *fingerstyle*.

### 22 MODELOS SPECIAL EDITION DE LA SERIE 300

La tapa *shaded edgeburst* de caoba añade un carácter añejo, mientras que los modelos baritone, 12-fret y Dreadnought 12-string proporcionan nuevos sabores tímbricos.

### 24 PERFIL: DAVID HOSLER

De trapecista a diseñador de pastillas avanzadas, David Hosler, de Taylor, ha sabido innovar en todas direcciones. Antes de jubilarse en Taylor en el mes de junio, nos contó qué había aprendido explorando lo desconocido y haciendo nuevos descubrimientos.

### 26 AGARRA LA PÚA

Andy Powers explica cómo las propiedades de cada púa afectan al sonido acústico y recomienda algunas de las nuevas opciones de púas Taylor, cortesía de nuestros amigos de Dunlop.



22

## COLUMNAS

### 4 EL RINCÓN DE KURT

Kurt recuerda la decisión que sentó las bases de la filosofía de Taylor en cuanto a las relaciones con los artistas.

### 5 BOBSPEAK

Información sobre el crecimiento de la producción y la ecología del ébano en Camerún

### 32 ARTESANÍA

Las tecnologías más recientes de construcción de guitarras tienen más en común con los métodos tradicionales de lo que cabría pensar.

## SECCIONES

### 10 PREGÚNTALE A BOB

Corte de la madera contrachapada, anchura de la cejuela de la cabeza, cejuelas de traste cero y cuestiones éticas sobre el ébano

### 28 RESONANCIAS

Un joven fan de U2 convierte su sueño en realidad; Bob Weir, probador de la versión beta del ES2; el She Rocks Showcase de Nashville pone en primera línea musical a las mujeres; la banda de americana The River Pilots nos habla de las grabaciones con sus Taylors.

### 30 EVENTOS/CALENDARIO

Tenemos un montón de Road Shows programados para este otoño.

### 33 TAYLORWARE

Nuevas camisetas Taylor, correas para guitarra y mucho más.

26





## EL RINCÓN DE KURT

### Integridad artística

Es estupendo leer la entrevista de Jim Kirlin a Gerry Beckley y Dewey Bunnell de este número. Gerry y Dewey son parte del grupo especial de artistas que descubrieron las guitarras Taylor a principios de los años 90, cuando Taylor era una empresa pequeña que conocían principalmente los "entendidos". Nuestra marca era poco conocida en esa época y los artistas que tocaban guitarras Taylor lo hacían porque funcionaban bien. Eran fiables, se mantenían afinadas, tenían un sonido estupendo, eran cómodas y funcionaban bien en las actuaciones en directo.

A principios de 1977, cuando llevábamos solo unos años funcionando como empresa, nos enfrentamos a nuestra primera decisión sobre las relaciones con los artistas. Un artista de Los Ángeles que iba a la gala de los Premios Grammy descubrió una guitarra Taylor en una tienda de música y se ofreció para mostrar su apoyo a cambio de la guitarra. Después de hablarlo con Bob, decidimos que no solo no nos podíamos permitir regalar una guitarra, sino que a los artistas les tenían que gustar las guitarras lo bastante como para comprarlas. Esa decisión sentó las bases de nuestra filosofía de relaciones con los artistas. Queremos que los artistas usen Taylors porque sean las guitarras que mejor cubren sus necesidades artísticas.

Por ese motivo, nunca hemos creí-

do conveniente pedir a los artistas que toquen nuestras guitarras. Queremos que usen los instrumentos que mejor les convengan y, con suerte, elegirán una Taylor. No queremos utilizar las guitarras como moneda de cambio, ni intercambiar instrumentos por la visibilidad que proporciona que las toquen públicamente. Y, por suerte, el sector de la guitarra es pequeño, a diferencia de las prendas deportivas, con lo cual los artistas no suelen recibir dinero por utilizar tal o cual marca.

Sin embargo, no siempre construimos instrumentos que se corresponden con lo que todo el mundo tiene en mente. Se nos conoce por trabajar con artistas concretos para desarrollar instrumentos, o incluso por construir guitarras únicas para ayudarles a encontrar el instrumento que están buscando. Con suerte, lo conseguimos y el o la artista en cuestión se motivan y utilizan la guitarra. Incluso hemos trabajado con artistas que se asocian con otras marcas de guitarras y nos han contactado para explorar ideas sobre diseño. Hemos querido ayudarles, a pesar de que sabemos que, probablemente, no tocarán en público la guitarra que les construimos. Queremos invertir en los artistas y en desarrollar nuevos instrumentos, aun sin saber qué recibiremos a cambio.

No tenemos acuerdos de exclusividad con ningún artista. Creemos que cada artista debería utilizar los

instrumentos que más le inspiren y nuestra tarea consiste en diseñarlos y construirlos. De hecho, muchos artistas que públicamente se asocian con otras marcas de guitarras, también tocan guitarras Taylor, y usan nuestras guitarras para componer sus temas, bandas sonoras o para las grabaciones.

A lo largo de los últimos 41 años, nos ha ido bien con nuestro enfoque de las relaciones con los artistas. Hacemos negocios con seriedad y creemos en ello, sin perder nuestros principios. No tenemos que cambiar de dirección ni poner en jaque nuestra integridad. Nos hemos visto recompensados al conseguir crecer y prosperar, y tenemos unas relaciones estupendas. Quiero dar las gracias a todos los artistas que trabajan con nosotros desde hace años y, muy especialmente, a Gerry y a Dewey por su fidelidad durante tantos años.

Kurt Listug, Director Ejecutivo

<p><b>Wood&amp;Steel</b> Número 83 Otoño de 2015</p> 
<p><b>Edita</b> Taylor-Listug, Inc.</p>
<p><b>Producido por el Departamento de Marketing de Taylor Guitars</b></p> <p><b>Vicepresidente</b> Tim O'Brien</p> <p><b>Editor</b> Jim Kirlin</p> <p><b>Dirección artística</b> Cory Sheehan</p> <p><b>Diseño gráfico</b> Rita Funk-Hoffman</p> <p><b>Diseño gráfico</b> James Bowman</p> <p><b>Fotografía</b> Tim Whitehouse</p>
<p><b>Colaboradores</b></p> <p>David Hosler / Wayne Johnson / David Kaye</p> <p>Kurt Listug / Shawn Persinger / Andy Powers / Shane Roeschlein</p> <p>Bob Taylor / Glen Wolff / Chalise Zolezzi</p>
<p><b>Asesoramiento técnico</b></p> <p>Ed Granero / David Hosler / Gerry Kowalski</p> <p>Crystal Lawrence / Andy Lund / Rob Magargal / Mike Mosley</p> <p>Andy Powers / Bob Taylor / Chris Wellons / Glen Wolff</p>
<p><b>Fotógrafos colaboradores</b></p> <p>Rita Funk-Hoffman / David Kaye / Katrina Horstman</p>
<p><b>Impresión / Distribución</b></p> <p>Courier Graphics / CEREUSS - Phoenix</p>
<p><b>Traducción</b></p> <p>Planet Veritas</p>
<p><small>©2015 Taylor-Listug, Inc. All Rights reserved. TAYLOR, TAYLOR (Stylized); TAYLOR GUITARS, TAYLOR QUALITY GUITARS and Design; BABY TAYLOR; BIG BABY; Peghead Design; Bridge Design; Pickguard Design; 100 SERIES; 200 SERIES; 300 SERIES; 400 SERIES; 500 SERIES; 600 SERIES; 700 SERIES; 800 SERIES; 900 SERIES; PRESENTATION SERIES; QUALITY TAYLOR GUITARS, GUITARS QUALITY TAYLOR GUITARS &amp; CASES and Design; WOOD&amp;STEEL; ROBERT TAYLOR Signature; TAYLOR EXPRESSION SYSTEM; EXPRESSION SYSTEM; TAYLORWARE; TAYLOR ES; DYNAMIC BODY SENSOR; T5; T5 (Stylized); BALANCED BREAKOUT; R. TAYLOR; R TAYLOR (Stylized); AMERICAN DREAM; TAYLOR SOLIDBODY; T3; GRAND SYMPHONY; WAVE COMPENSATED; GS; GS MINI; ES-GO; V-CABLE; FIND YOUR FIT; T5z; T5z (Stylized); STEP FORWARD MUSIC IS WAITING; and GA are registered trademarks owned or controlled by Taylor-Listug, Inc. NYLON SERIES; KOA SERIES; GRAND AUDITORIUM; GRAND CONCERT; TAYLOR SWIFT BABY TAYLOR; LEO KOTIKE SIGNATURE MODEL; DYNAMIC STRING SENSOR; GRAND ORCHESTRA; GO; TAYLOR ROAD SHOW; JASON MRAZ SIGNATURE MODEL; NOUVEAU; ISLAND VINE; CINDY; HERITAGE DIAMONDS; TWISTED OVALS; DECO DIAMONDS; EXPRESSION SYSTEM BABY; ASCENSION; and SPIRES are trademarks of Taylor-Listug, Inc.</small></p> <p><small>ELIXIR and NANOWEB are registered trademarks of W.L. Gore &amp; Associates, Inc. D'ADDARIO PRO-ARTE is a registered trademark of J. D'Addario &amp; Co., Inc. NUBONE is a registered trademark of David Dunwoody.</small></p>
<p><small>Los precios, las especificaciones y la disponibilidad están sujetos a cambios sin previo aviso.</small></p>
<p><small>Wood&amp;Steel se distribuye a propietarios registrados de guitarras Taylor y Distribuidores Autorizados de Taylor de forma gratuita. Para recibir tu suscripción, registra tu guitarra Taylor en <a href="http://www.taylorguitars.com/registration">www.taylorguitars.com/registration</a>. Si deseas modificar la dirección de envío o finalizar tu suscripción, contactanos a través de <a href="http://www.taylorguitars.com/contact">www.taylorguitars.com/contact</a>.</small></p>
<p><b>Wood&amp;Steel Online</b></p> <p>Consulta este y otros números anteriores de <i>Wood&amp;Steel</i> en <a href="http://taylorguitars.com">taylorguitars.com</a></p>



## BOBSPEAK

### Ritmo de crecimiento

A menudo, intento escribir algo profundo en mi columna, pero hoy me limitaré a compartir algunas noticias. Están pasando tantas cosas que me resulta complicado centrarme en una en particular en este número. ¿Por dónde empezar?

Nuestra producción se encuentra en el punto más álgido de toda su historia. No solo de nuestra historia, sino de lo que yo llamaría la producción de buenas guitarras. En estos momentos, uno de los motivos por los cuales Taylor tiene una cuota de mercado tan amplia es que Kurt y yo siempre hemos estado ampliando la producción. Lo hemos hecho independientemente de las ventas. Siempre he dicho que no podemos tener cuota de mercado a menos que construyamos las guitarras necesarias. Me centro en la producción y considero que la calidad es el eje central que permite aumentarla. Una mayor calidad equivale a menor esfuerzo y mejor producción.

En el pasado, cuando las ventas superaban la producción, siempre lo consideramos un éxito. Sin embargo, en la actualidad creemos que es problemático en cierto modo porque queremos ofrecer disponibilidad. Así pues, cuando las ventas son altas y la demanda aumenta, si no conseguimos cubrirla, estamos fracasando en nuestro propósito de abastecimiento. ¡Menudo ejercicio de equilibrio!

La demanda de guitarras de madera

contrachapada de nuestra fábrica de Tecate, en Baja California, es desmesuradamente alta. Por eso, hemos construido una nueva fábrica que es, probablemente, la mejor fábrica de guitarras de todo el mundo. Sin embargo, nos va a llevar el año entero conseguir mudarnos, ya que trabajamos simultáneamente en las antiguas instalaciones y también en las nuevas. Nuestra producción ha alcanzado un techo este año, a pesar de que la demanda es muy alta.

La GS Mini se ha hecho tan popular que estamos considerando crear una fábrica aparte solo para ese modelo. Steve McMinn, que es quien corta nuestras tapas de picea, la llama *"The Volks-Guitar"* (la guitarra del pueblo) por su amplia aceptación. Satisfacer la demanda de ese modelo constituye una oportunidad estupenda. Claro que, para conseguirlo, necesitamos, una vez más, mejores métodos. Ahora mismo, contamos con unas instalaciones punteras para la construcción de guitarras aquí en Taylor, pero necesitamos que mejoren, motivo por el cual estamos incorporando grandes talentos a la plantilla de ingenieros, maquinistas y artesanos. Estamos disfrutando inmensamente.

Mientras tanto, el ébano se me ha metido en las venas. No tanto la madera sino el recurso en sí, los bosques, la gente y el país de donde procede. Esto no quiere decir que no ame la madera, que sí la amo, sino que los aspectos sociales y ecológicos han conseguido

apasionarme. Es alucinante ver cómo esta madera ha abierto puertas para mejorar nuestro trabajo. Empezamos a estudiar su propagación y los métodos de reforestación que requiere. Los conocimientos son escasos aún y en el pasado se ha hecho muy poco para cultivarlo. Por eso, estamos recopilando todo cuanto se sabe y plantamos semillas para adquirir experiencia. Resulta sorprendente lo que hemos aprendido hasta ahora, como por ejemplo, que el ébano no consigue crecer bajo su árbol madre. Bajo él, muere. Por ese motivo, las aves, los monos, los elefantes y el resto de animales de la selva son importantes. Toman las semillas y las transportan allá donde tienen oportunidad de crecer. Tendremos que ser las personas quienes hagamos eso a menos que la gente deje de matar animales. Ahí se demuestra cómo todo está interrelacionado.

Los fabricantes de guitarras están viendo lo que hacemos con el ébano, especialmente el uso del que no es totalmente negro y que tiene vetas de color castaño o incluso blanco. Tras un par de años, muchos me llaman y me dicen que quieren formar parte de todo esto. Quieren ser parte de la solución y no del problema; en este caso, el problema es el hábito de usar solo la parte de color negro del árbol y desechar el resto. Me parece muy gratificante poder compartir ideas con constructores que comienzan a cambiar sus métodos de

construcción de instrumentos para reflejar la situación de las selvas forestales. Creo que, durante los próximos años, empezareis a ver más ébano con trazos de color en los diapasones de guitarras de otras marcas aparte de Taylor. Cuento con espacio limitado para mi columna, así que voy a terminar con una historia estupenda. No os la vais a creer, pero es cierta. Aquí tenéis una foto de Henriette posando con plántones de ébano que crecen en nuestro invernadero de la fábrica de Yaundé. Está encantada con todo esto, al igual que otros cameruneses. Ella nos proporciona ébano. ¡Esta mujer sabe lo que se hace! Es responsable de un grupo de personas de las aldeas locales que hacen prospecciones y encuentran los árboles que se acaban convirtiendo en los diapasones de vuestras guitarras, todo ello con permisos y restricciones especiales.

Tuvimos que contactar con ella recientemente porque la Embajada de los EUA quería entrevistarla frente a la cámara. Ella trabaja en un lugar incommunicado y es necesario seguir estos pasos: llamamos a la ciudad de Bertoua, a seis horas de trayecto por carretera. Escriben el mensaje y se envía a una persona en una motocicleta pequeña.



Conduce durante dos o tres horas hasta llegar al final de la pista que puede recorrerse en motocicleta con facilidad. A continuación, para el siguiente tramo, que puede ser de hasta 100 millas, el mensaje se envía al interior de los bosques mediante tambores de la selva. Sí, habéis leído bien. Tambores. Envían un mensaje con el ritmo y uno de los lugareños le traduce el mensaje. Ella respondió y, también mediante tambores, enviaron el mensaje al motociclista, que condujo de nuevo hasta Bertoua y nos llamó para decirnos que había recibido el mensaje y que vendría.

Cuando dicen que las plantas oyen, nunca me imaginé esto. Vivimos en un mundo fascinante.

Bob Taylor, Presidente

### Visitas guiadas a la fábrica de Taylor y días festivos de 2015

De lunes a viernes, a las 13:00, se realizan visitas guiadas en la fábrica de Taylor Guitars (excepto festivos). No es necesario reservar con antelación. Simplemente, regístrate antes de las 13:00 en nuestro mostrador de recepción del Centro de visitantes ubicado en el hall de nuestro edificio principal. Solicitamos a los grupos numerosos (más de 10 personas) que nos llamen con antelación al (619) 258-1207.

Aunque la visita no supone un gran esfuerzo físico, sí requiere caminar bastante. Debido a su naturaleza técnica, puede no ser adecuada para niños pequeños. Tiene una duración de aproximadamente una hora y 15 minutos; comienza en el edificio principal situado en el número 1980 de Gillespie Way, en El Cajón, California.

Por favor, ten en cuenta las excepciones correspondientes a los días de la semana que se indican más abajo. Para más información, incluido cómo llegar a la fábrica, visita [taylorguitars.com/contact/factorytour](http://taylorguitars.com/contact/factorytour). ¡Esperamos verte muy pronto!

### Días de cierre

**Lunes 12 de octubre**  
(Aniversario de Taylor Guitars)

**26-27 de noviembre**  
(Vacaciones de Acción de Gracias)

**Del lunes 21 de diciembre hasta el 1 de enero**  
(Vacaciones de la empresa)

# El equilibrio entre lo vistoso y lo sutil



**Los pasajes deslumbrantes pueden causar sensación, pero un toque matizado permite una expresión musical más profunda.**

Por Shawn Persinger

Los humanos nos dejamos llevar con frecuencia por lo vistoso y lo atrevido. Nos gustan las explosiones, como los fuegos artificiales, las películas de acción de Hollywood o los atronadores *power chords* (acordes de quinta) de Mi. Nos gustan las proezas de fuerza, como el récord del mundo de halterofilia, los indómitos *monster trucks* o los atrevidos *bendings* de dos tonos completos en la tercera cuerda. Y nos gusta la velocidad, como los coches de Fórmula 1, los velocistas de las olimpiadas o un torrente de fusas a lo largo de todo el diapasón.

Afortunadamente, la mayoría de nosotros también apreciamos los matices más sutiles: el delicado buqué de un buen vino, las tonalidades parduzcas de una pincelada de Rembrandt y la discreta majestuosidad de un suspiro de Jeff Beck con la palanca de vibrato. Sin embargo, con demasiada frecuencia, los guitarristas se centran en sus anhelos por conseguir un toque vistoso en vez de hacerlo en la belleza de los matices. ¿A qué se debe esto? Creo que la respuesta es evidente en sí misma: ¡porque lo vistoso suena bien y queda guay! También hace que otros crean que tal o cual guitarrista toca bien. Pero, ¿es bueno lo vistoso? Creo que, sin duda, tiene su razón de ser. Aún así, sin el equilibrio de los matices, con el toque vistoso uno se arriesga a parecer un fanfarrón y es posible que quienes escuchan se acaben cansando o sientan que falta algo. Si es así, ¿cómo se puede reconciliar ese contraste (aunque sea complementario) entre la expresión de lo vistoso y lo sutil?

## Contrastes armónicos

Creo que la mejor estrategia para realizarse plenamente como guitarrista es practicar un poco de todo, desde lo vistoso hasta lo sutil. Esto vale para todos los géneros y para todas las variantes técnicas y estilísticas. Aunque pienso que habría mucho que decir acerca de cómo se convierte uno en especialista, los mejores —como B.B. King en el blues, Paco de Lucía en el flamenco o los Beach Boys en su estilo—, todos ellos, dejaron entrever influencias de otros estilos como el gospel, la música clásica o el jazz, respectivamente.

También notaréis que los artistas que acabo de mencionar equilibraban hábilmente la vistosidad con la sutileza. Por ejemplo, el legendario vibrato de B.B. King a lo colibrí afecta a una nota cada vez, aunque es uno de los sonidos más característicos y vistosos (no solo en lo tímbrico, sino en lo visual) de la historia de la música (es prácticamente imposible de reproducir). Paco de Lucía era famoso por sus improvisaciones con picados rápidos e increíblemente fluidos, pero también sabía acompañar al baile

flamenco de manera atenta e intrépida en cuanto al ritmo. Y, aunque a algunos pueda parecer que el sonido distintivo de las armonías vocales de los Beach Boys es poco más que un cliché de la música surf, una escucha atenta permite apreciar algunas de las interpretaciones más virtuosas de todo el repertorio de la música vocal.

Además, muchos de los músicos más eminentes y, digámoslo así, “maduros”, han dejado un legado que ilustra esa tendencia y la aspiración por encontrar la fuerza mediante el equilibrio entre lo vistoso y lo sutil. Solo hace falta pensar en el toque extremadamente entusiasta de Eric Clapton (aunque hay que reconocerlo, fabuloso) con Cream en comparación con el toque más discreto de sus actuaciones *unplugged*. O pensemos en las actuaciones de Sting en su primera época, llenas de velocidad y rotundidad, en comparación con su grabación *Into The Labyrinth* para voz y laúd con música del compositor renacentista John Dowland. ¿Acaso quiere esto decir que, cuanto más mayores nos hacemos, más lento tocamos? ¡Claro que no! Leo Kottke todavía se arranca con “Vaseline Machine Gun” a sus 60 con el mismo fervor que cuando estaba en la veintena, pero ahora, al perfeccionar ese equilibrio, su interpretación es más refinada. Así pues, ¿cómo se consigue eso?

## Cultivar el equilibrio

Encontrar el equilibrio personal puede resultar tan sencillo como sentirse cómodos rasgueando acordes y tocando los solos de canciones de los Beatles (sugeriría “I’ve Just Seen a Face” o “And I Love Her” como buenos puntos de partida, tanto para acordes como para los solos). Una yuxtaposición más extrema podría ser tocar una serie de variaciones vistosas y sutiles en una melodía sencilla. Ese ejercicio constituye una manera estupenda de mostrar un gusto refinado y un exhibicionismo atrevido, realizando las ventajas de ambos elementos.

Nuestros ejemplos musicales son todos variaciones de “Twinkle, Twinkle Little Star”; se trata de un ejercicio practicado por músicos notables como Shinichi Suzuki, violinista y profesor de la música de W. A. Mozart (creador del método Suzuki de enseñanza musical). Los ejemplos se limitan a la melodía de la parte A, pero con un poco de aplicación deberíais poder conseguir sacar la parte B vosotros solos.

Los ejemplos 1 y 2 muestran los dos extremos de lo sutil y lo vistoso. En el ejemplo 1 hemos añadido ciertas apoyaturas a la melodía; el término usado para apoyatura en inglés, “*grace note*”, implica elegancia y matices (nótese que es posible tocarlas con *glissandos* o

con *hammer-ons*). El ejemplo 2, por otro lado, muestra una variación más elaborada llamada “grupeto”. Un “grupeto” es un recurso utilizado con frecuencia en el violín barroco o en la música irlandesa para violín aunque, por algún motivo, lamentablemente no ha encontrado su lugar en el vocabulario guitarrístico. En el “grupeto”, hacemos sonar notas de adorno que están por encima y por debajo de nuestra nota melódica primaria, utilizando una combinación de *hammer-ons*, *pull-offs* y *glissandos*. Los ejemplos 1 y 2 son arquetípicos acerca de cómo es posible partir de una idea y simplificarla o hacerla más compleja según se quiera.

En lo que respecta a las tres variaciones restantes, dejaré que los lectores decidan el equilibrio entre lo sutil y lo vistoso, ya que me parecen relativamente complicados si se comparan con el ejemplo 1. El ejemplo 3 muestra la melodía utilizando octavas, de manera similar a como Wes Montgomery o Django Reinhardt la habrían tocado. El ejemplo 4 es un ejercicio excelente de *bending* que pondrá a prueba tu capacidad para conseguir una ejecución afinada. Recomiendo esta variación para tocar con guitarra eléctrica, ya que esos *bendings* de un tono completo en la tercera cuerda pueden resultar bastante difíciles con una acústica. El ejemplo 5 consiste en un barrido de arpeggios. Por último, el ejemplo 6 no es un ejercicio sino, más bien, un enfoque que aprovecha las cinco variaciones para proporcionar un equilibrio satisfactorio de manera práctica.

Hay algunas técnicas más que recomiendo probar como el trémolo, tocar dos notas a la vez (comenzando con terceras y sextas), trinos (utilizando notas por encima y por debajo de la melodía), arreglos de *fingerstyle* al estilo de Chet Atkins o *bendings* al unísono, entre otros. A todos los efectos, las variaciones pueden llegar hasta el infinito; el único límite será vuestra imaginación. Además, todas estas variaciones pueden aplicarse absolutamente a cualquier melodía, si bien, cuanto más sencilla sea la melodía original, más fácil será su aplicación.

## Sea como sea, pruébalo.

Un último apunte acerca del equilibrio: ¿qué pasa si, simplemente, no te interesa conseguirlo? ¿Detestas el toque del Sr. Fusas, te resulta soez y egocéntrico? A lo mejor estás en el otro extremo y el Sr. Balada Lírica Lenta te parece soez y falto de inspiración. Está bien, todos tenemos nuestras preferencias personales. Sin embargo, no pasa nada por explorar otras técnicas que, a lo mejor, no están relacionadas con tu estilo favorito actual. Como mínimo, desarrollar cierta diversidad te proporcionará nuevas opciones expresivas para

## El equilibrio entre lo vistoso y lo sutil

ej. 1

ej. 2

ej. 3

ej. 4

ej. 5

ej. 6

crear estados de ánimo más dramáticos y dar a tu aprendizaje una trayectoria curva que, de otro modo, tal vez sería imposible. Te permite ampliar tu paleta musical y puede ayudarte a evitar el estancamiento (o a salir de él). No creo que ningún músico deba jamás desear una abordaje concreto sin haberlo probado al menos.

Es como ir por una carretera desconocida para realizar un trayecto que ya has recorrido antes en numerosas oca-

siones. Tanto si es un atajo que te lleva a tu destino en menos tiempo como si es una ruta panorámica, algo más lenta pero mucho más hermosa, tienen sus ventajas y, al ser desconocidas, mantendrán tu atención. Y, si no te gusta el nuevo recorrido, siempre puedes volver a la ruta de siempre y poner el piloto automático. **W&S**

Shawn Persinger, también conocido como Prester John, posee una Taylor

410, dos 310s y una 214ce-N. Su música ha sido descrita como un sinfín de paradojas musicales deliciosas: compleja pero pegadiza, virtuosa y afable, inteligente y fantasiosa. Su libro *The 50 Greatest Guitar Books* está siendo elogiado como un logro monumental tanto por parte de los lectores como por parte de la crítica. ([www.GreatestGuitarBooks.com](http://www.GreatestGuitarBooks.com))

# GUITARRAS DESTACADAS: LA SERIE PRESENTATION

**El ébano de Macasar de profuso  
veteado sustituye al cocobolo en  
nuestra serie más elaborada**

**E**n muchos sentidos, nuestra Serie Presentation representa la guitarra acústica Taylor definitiva: una convergencia de maderas de belleza sublime, una estética llena de detalles y artesanía de calidad suprema. Debido a que la serie se elabora tradicionalmente con maderas exóticas y poco comunes del más alto grado, la provisión es, a menudo, limitada y la madera que hemos utilizado a lo largo de los años para los fondos y los aros ha cambiado como reflejo de esa disponibilidad. Entre las maderas más destacadas que hemos empleado para los modelos PS podemos mencionar el palosanto de Brasil, la koa hawaiana de grado master y el arce con veteado de gran profusión. Como es lógico, resulta vital, ahora más que nunca, que nuestro abastecimiento de maderas sirva para reforzar una estrategia saludable a largo plazo respecto de las maderas que consumimos, motivo por el cual Taylor y nuestros proveedores asociados operamos dentro de las líneas que marca nuestra política de compra responsable de maderas.

También, por este mismo motivo, hemos optado por comenzar a utilizar ébano de Macasar en vez de cocobolo desde agosto de este año. Aunque el cocobolo no se considera especie amenazada, hemos comenzado a observar indicios de vulnerabilidad debido a la explotación. (Sigue siendo legal tenerlo y no hay ninguna prohibición de importación o exportación al respecto. Aparece en el Anexo II de CITES como especie en riesgo). Nuestra provisión actual de cocobolo se reservará para opciones de complementos a través de nuestro programa Custom.

Esto nos ha hecho recurrir a nuestra impresionante provisión de ébano de Macasar, que cuenta entre sus virtudes estéticas con suculentas capas de veteado de color chocolate y caramelo. Además de los fondos y los aros de ébano de Macasar, los modelos también contarán con una cubierta trasera de la pala de esa misma madera. El resto de complementos de la Serie Presentation permanecerá invariable.

Timbricamente, gracias a su densidad propia de una especie de ébano, el de Macasar produce un sonido claro, potente y concentrado que posee a la vez una gran cantidad de armónicos. Proporciona graves y medios del intervalo grave muy potentes, agudos claros y, al igual que el palosanto, un intervalo de medios ligeramente atenuado. La profusión de armónicos complementará con belleza el toque más lento y suave, incluido el fingerstyle, ya que las notas perdurarán en el oído de manera muy agradable. No obstante, el ébano de Macasar también soporta bien el rasgueo más enérgico, lo cual hace de ella una especie de madera camaleónica en cuanto al timbre, dependiendo de la técnica de cada guitarrista.

Los modelos disponibles de la Serie Presentation incluyen las cinco formas de caja de Taylor, una Grand Concert 12-Fret y una Grand Symphony 12-string. Para consultar las especificaciones completas, visita [taylorguitars.com](http://taylorguitars.com).



De izquierda a derecha: vista frontal de una PS14ce y fondos de una PS18e y una PS14ce

# Pregúntale a Bob

## Corte de la madera contrachapada, anchura de la cejuela de la cabeza y cuestiones éticas sobre el ébano

**Me interesa mucho la madera y tus explicaciones son siempre muy precisas. Hay algo que me intriga: la madera laminada se produce y se utiliza para ahorrar costes y materiales. Está compuesta de varias capas finas de madera unidas. ¿Cómo se elaboran esas capas? Imagino que no están aserradas, si no, se perdería aún más material.**

**Christophe Ollivier**  
Francia

Buena pregunta, Chris. Tienes razón; si las capas se aserraran sería un desastre, se desperdiciaría mucho material y acabaría quedando más serrín que madera. Pero se cortan en planchas con una cuchilla tan gigantesca que cuesta imaginar lo grande que es. Probablemente has visto cómo se apilan y cortan los billetes; imagínate algo parecido. De esa manera, no se produce serrín y se obtienen 40 láminas por pulgada en vez de cuatro piezas por pulgada, que es lo que se emplea para las guitarras de madera maciza.

**Bob S.**

**He notado que mi 214ce-K DLX tiene una anchura de la cejuela de la cabeza de 1-11/16 de pulgada en vez de 1-3/4 de pulgada como tiene la 314. ¿A qué se debe la diferencia entre ambos modelos? ¿Qué hay que tener en cuenta para elegir la anchura del mástil? ¿Tiene que ver más con el tamaño de los dedos o con el estilo de toque?**

**Gordon Stein**

Gordon, supongo que conviene reparar un poco la historia de las guitarras con cuerdas de acero. Cuando comencé a construir guitarras en los años 70, la anchura estándar más común de los mástiles de guitarra era de 1-11/16 de pulgada (43 mm). Prácticamente todas las acústicas tenían esa anchura y se consideraban anchas porque, en el mercado, también había un gran número de guitarras con 1-5/8 de pulgada (41,2 mm). Todas nuestras guitarras tenían 1-11/16 de pulgada. Con los años comenzamos a cubrir cada vez más las necesidades de los

guitarristas de *fingerstyle* y a ofrecer como opción mástiles de 1-3/4 de pulgada (44,5 mm). Gustó mucho porque mucha gente tocaba *fingerstyle*. Al final adoptamos esa anchura como estándar, a pesar de que se consideraba un mástil “ancho” según los estándares del sector. Pero las guitarras Taylor son populares y marcamos tendencia, de manera que otros comenzaron a hacer lo mismo. Cuando creamos la Baby Taylor, sabíamos que la comprarían principiantes y decidimos darle el ancho que antes era el estándar, 1-11/16 de pulgada. A medida que surgieron modelos de madera contrachapada, como la Serie 100, la Serie 200 y la GS Mini, mantuvimos ese tamaño, porque la mayoría de las guitarras que cuesta imaginar lo grande que hay en el mundo siguen probablemente acercándose más a esas dimensiones, tal vez un poquito más pequeñas. No queríamos forzar a la gente a tocar con mástiles más anchos a sabiendas de que esas series suelen comprarlas personas que tienen menos experiencia tocando. Hay quien las considera estrechas pero, desde un punto de vista histórico, en realidad no lo son.

**Bob S.**

Recientemente, asistí a un Taylor Road Show y tuve la suerte de escuchar y comprar una Grand Concert 12-fret *custom* totalmente de nogal. Es una guitarra preciosa con un sonido cálido, exactamente el que estaba buscando. Como tengo manos pequeñas, me resulta mucho más fácil digitar los acordes en esta guitarra [de escala corta] en comparación con las que tienen una longitud de escala mayor (25,5 pulgadas). Mi pregunta es si el número de trastes libres afecta a la distancia entre trastes y si una 12-fret o una 14-fret de escala corta son mejores para quien, como yo, tenga manos relativamente pequeñas. ¿Hacéis guitarras de escala corta o 12-fret con otros estilos de caja? El efecto resultante, ¿sería parecido, con mayor pegada en el intervalo de medios? Me encantaría hacerme con una guitarra Grand Auditorium completamente de koa (o de nogal) con

**escala corta y, posiblemente, 12 trastes, pero tengo mis dudas a la hora de encargar un modelo *custom* que no se haya fabricado antes sin saber de qué manera afectarían al sonido la longitud de escala y el número de trastes.**

**Geoff Yuen**  
Durham, Carolina del Norte (EUA)

Geoff, hay a quien le resulta mucho más fácil de tocar una guitarra con escala corta por dos motivos: por un lado, el espacio entre los trastes es más corto; poco, pero es perceptible y, por otro lado, debido a la menor tensión de las cuerdas. La tensión es menor porque, al ser las cuerdas más cortas, básicamente, hay que aflojarlas para que den el tono adecuado. Esto también beneficia al sonido. Al unirse el mástil en el traste 12, el primer traste está más cerca de ti, así que la guitarra es más compacta. Eso también hace que el puente esté desplazado más hacia atrás en la tapa, lo cual afecta al sonido. Puedes dar por hecho que el mismo tipo de cambios en el sonido que percibes en tu guitarra se reflejarán en una Grand Auditorium, exactamente como los has descrito.

**Bob S.**

En un anuncio reciente, Stewart-MacDonald mencionaba las cejuelas Zero Glide. Recuerdo que, hace algunos años, había guitarras con un traste cero. Esto siempre me pareció una buena idea, porque la altura de las cuerdas con una cejuela de la cabeza tradicional depende de que los surcos de la cejuela estén tallados con mucha precisión, y el traste cero elimina el problema. También supongo que si se cambia de manera radical el calibre de las cuerdas, habrá que hacer cambios en la cejuela. Aunque nunca uso cejilla para tocar (nunca me acuerdo de en qué tono estoy tocando), he notado que las cuerdas al aire, cuando uso cejilla, parecen tener un sonido un poco más brillante que sin ella. También parece que la acción es un poquito mejor. Sin embargo, después de haber modificado varias



John Telling, guitarrero de Taylor, en un taller de guitarras.

John Telling, guitarrero de Taylor, en un taller de guitarras.

**¿Por qué las guitarras acústicas no tienen puentes ajustables? Los veo en las guitarras eléctricas y supongo que un puente ajustable en una acústica permitiría cambiar la altura de las cuerdas como se desee aflojándolas y ajustando el puente de manera acorde. Siguiendo con el mismo tema, las clavijas de bloqueo también se ven poco en guitarras acústicas. ¿Hay algún motivo en especial por el cual los puentes ajustables y las clavijas de bloqueo sean poco frecuentes en las acústicas?**

Mark, tiene que ver con el sonido del puente. El mejor sonido lo produce una cejuela del puente ligera que se encaja en una ranura ajustada de un puente de madera. No serviría de nada poner un bloque de metal con tornillos y tuercas. En cuanto a las clavijas de bloqueo, se inventaron para atacar sin miramientos la palanca de vibrato de las eléctricas. Acabaron convirtiéndose en las clavijas estándar de muchas eléctricas, pero las acústicas son diferentes, su estética es diferente y no creemos que hagan falta más herrajes.

www.taylorguitars.com

**guitarras a lo largo de los años con distintos resultados, no me atrevería a quitarle la cejuela de la cabeza a mi preciosa 614ce y sustituirla por una cejuela con traste cero. He de suponer que tenéis buenos motivos para usar una cejuela convencional. Aunque no consigo imaginar cuáles son. ¿Podrías contarme por qué no habéis optado por un sistema de cejuela con traste cero?**

**John Telling**  
Sacramento, California (EAU)

John, el traste cero tiene sentido por todas las razones que has mencionado. Pero también hay que tener en cuenta la tradición en la construcción de guitarras. No quisiera entrar en polémicas acerca de por qué es mucho mejor una cejuela de la cabeza normal. Ambas opciones tienen sus ventajas y también sus inconvenientes. Pero el traste cero es algo que a muchos constructores nos parece feo y también nos da la sensación de que es hacer trampas. Nos gustan más las cejuelas tradicionales. Aunque pueda parecer raro que lo diga alguien que se dedica a atornillar mástiles, recuerda que mi mástil no difiere ni visualmente ni en artesanía de cualquier mástil tradicional con junta en cola de milano. La estética desempeña un papel importante en nuestras decisiones y la cejuela de traste cero es algo que falla en ese aspecto. Hasta ahí mi respuesta, sencilla y llanamente.

**Bob S.**

**Bob S.**

**Bob S.**

**Soy un gran admirador de vuestras guitarras. Mi esposa también es propietaria de una maravillosa GS Mini que le regalé para nuestro trigésimo aniversario de bodas, hace cuatro años, e incluso me deja tocarla de vez en cuando. Recientemente, lei con interés en *Wood&Steel* acerca de vuestros esfuerzos para abordar la destrucción de los árboles de ébano de todo el mundo por varias causas, incluido notablemente vuestro sector, el de los constructores de instrumentos. En el debate que planteabas en video reconociste con franqueza el papel fundamental que desempeña la demanda de ébano vinculada a los instrumentos musicales en este trágico desastre ecológico. Lo que no entiendo es cómo vuestro esfuerzo continuo por ampliar el uso del ébano en vuestros instrumentos encaja con tus deseos manifiestos de preservar la última fuente legal de ébano, en Camerún. Dos ejemplos extraídos del número de verano de 2015 de *Wood&Steel* ilustran mi preocupación. En el artículo de portada acerca de la nueva Serie 900, fomentas el uso**

**vistoso de más ébano mediante el “atractivo de las curvas minuciosas” del nuevo apoyabrazos y los perfiles de ébano. En el mismo número, Taylor celebra el éxito de la GS Mini durante 5 años, una nueva línea con 125.000 instrumentos vendidos hasta ahora con diapasones de ébano. ¿Por qué vuestra empresa no está tomando la iniciativa con fuerza para reducir la demanda o el deseo en general que despierta el ébano, promoviendo maderas o materiales sintéticos alternativos, para sustituir el uso del ébano en diapasones, perfiles y demás, en vez de promover el atractivo de las curvas oscuras y minuciosas de esta madera?**

**Reducir la destrucción de los bosques de ébano de Camerún utilizando ébano de color es tan solo una táctica dilatoria que hace que se sigan cortando árboles hasta que acaben desapareciendo. Vuestro aparente *quasi*-monopolio de esta última fuente de ébano legal reporta muchos beneficios a vuestra empresa, al igual que, según parece, el uso de más ébano en las nuevas líneas de instrumentos. Sin embargo, también dice mucho de qué es lo que, en última instancia, impulsa vuestros esfuerzos en Camerún. Por desgracia, uno no puede estar en el plato y en las tajadas, especialmente si prepararís más y más tajadas que aumentan el consumo global de ébano. La verdadera conclusión de todo esto es que, cuanto más promovéis y usáis el ébano, más árboles taláis.**

**Peter H.D. McKee**  
Seattle, Washington (EUA)

Peter, tu pregunta es propia de un hombre de mente clara y me alegra que me la hagas. Será un placer explicarlo. Puedes hacer trizas cualquiera de mis respuestas si no quieres convencerme, pero comenzaré diciendo que me apasionan. Para empezar, el ébano se está talando, independientemente de lo que yo haga. Gran cantidad se tala de manera ilegal. Incluso las ONG bienpensantes están de acuerdo en que, a falta de un buen operador, habrá uno malo. En segundo lugar, la gente que vive en las zonas donde se tala el ébano son aldeanos, son pobres y consiguen arroz para su sustento cada día vendiendo algunos árboles de su bosque. No es una gran operación de tala, sino una explotación de la aldea. Durante mi trabajo en África aprendí muchas cosas. Una de ellas es que, desde nuestro mundo acomodado, no tenemos prácticamente ni idea de en qué consisten sus vidas. Ahora lo sé y apoyo su capacidad para ganarse la vida. En tercer lugar, lo que hacemos

de manera específica es utilizar un subproducto del ébano que se tala. De hecho, la producción de la mentalidad “cómete el corazón y tira la cáscara” es tan increíblemente reducida que se ha convertido en un factor importante a la hora de volver al bosque a por más árboles. En Taylor, arreglamos el ébano con esmero, con procesos que hemos desarrollado nosotros mismos, similares al relleno de diamantes con inclusiones. Más de la mitad de nuestras guitarras se construyen con lo que, en otro tiempo, se descartaba y se quemaba. Puede que algún día lleguemos a construir así el 90% de las guitarras. También enseñamos a otros fabricantes de guitarras a que hagan lo mismo. Algunos de ellos han sido bastante reacios pero, últimamente, muchos me contactan para decirme que quieren ser parte de la solución y no del problema. Eso es un gran avance.

Hemos reducido las cuotas desde el momento en que llegamos, tomamos un 20% menos de árboles y construimos más guitarras. Se trata de una tendencia muy buena. Hemos comenzado a aprender a propagar el ébano, algo que aún no se hace en ningún lugar porque es complicado. Nuestros primeros plantones están creciendo. En 2014, cuando recibimos el premio ACE (premio a la excelencia empresarial) del Departamento de Estado de los EUA, el factor decisivo fue el trabajo que hacemos para utilizar el ébano “malo” y descartado. Lo que llama más la atención es que el Departamento de Estado conocía y además se preocupaba por el destino del ébano.

Lo que el ébano necesita es un buen operador y que el mundo conozca lo apremiante de su situación. Cuando se pasa de largo hay quien se siente bien porque piensa que no tiene nada que ver con la situación, pero también supone adoptar una postura y afirmar que no se tiene nada que ver con la conservación. Sería como abandonar a un moribundo. El ébano es legal, a diferencia del marfil o del palosanto de Brasil. Una vez más, si no lo usamos, los aldeanos seguirán cortando esos árboles. Pero, por primera vez en su vida, trabajamos con ellos en todos los aspectos. Somos proactivos y creo firmemente y con gran convicción que, para salvar el ébano, hemos de usarlo. Somos quienes podemos ayudar y puedo atreverme a decir que ahora hay más gente que, al igual que tú, sabe del tema y se preocupa por ello, que antes de que empezáramos con este proyecto. Gracias a lo que hacemos, cada vez hacen falta menos árboles para construir más guitarras. Veremos plantar el ébano, y ya vemos que hay africanos, gente del lugar, que prospera y comienza a cuidarse por sí misma.

**Podría escribir un libro entero, pero esa es la cuestión, de manera escueta. Espero que no te arriepentas de haber preguntado. Te agradezco mucho que lo hayas hecho.**

**Bob S.**

**Bob S.**

**Acabo de comprar una 616ce nueva y he de decir que es una de las guitarras más increíbles que he tocado jamás. Tímbricamente tiene una calidez, un *sustain* y una claridad enormes, y la calidad de su construcción es absolutamente alucinante, ino se aprecia ni un solo defecto! Mi pregunta es acerca del mástil de “arce duro”. ¿Qué lo diferencia del arce “de hoja grande”? ¿Podría utilizarse para cajas de guitarra al igual que el arce de hoja grande?**

**Bob S.**

**Bob S.**

**Bob S.**

**Bob S.**



Si, Bob, el arce duro o arce azucarero de la Costa Este va muy bien para las cajas de las guitarras, pero preferimos el arce de hoja grande, que tiene mejor sonido, mayor belleza, mayor disponibilidad y mayor potencial para su recrecimiento. ¡Pero los mástiles de arce de hoja grande son muy malos! Supongo que no se puede tener todo, y por eso utilizamos arce azucarero para los mástiles, ya que es más estable para

**Bob S.**

esa pieza y también está disponible. La diferencia es que el arce de la Costa Este es estable cuando se corta en trozos. El arce de hoja grande tiene tendencia a combarse, pero es estable en piezas pequeñas. Es más ligero y suena muy bien. Sencillamente son dos árboles diferentes, cada uno con sus propias características.

**Bob S.**

**Estuve en un aserradero que lleva funcionando 40 años y, mientras esperaba a que me cortaran en planchas el tronco de un viejo cedro enorme para unos muebles rústicos que estaba haciendo, se me ocurrió charlar con el viejo muchacho que gestiona el negocio. Me dijo que les llega cerezo y arce rojo con un veteado precioso, así que le pregunté cómo eligen el ángulo o el punto sobre el tronco para cortar y conseguir el mejor veteado. Me dijo directamente que no hay diferencia alguna y que no importa cómo coloquen el tronco que el veteado siempre sale igual. ¿Es cierto eso? Siempre he pensado que, para conseguir el mejor veteado, es crucial orientar el tronco de manera adecuada. No soy ninguna autoridad en este tema y siempre he pensado que la madera aserrada en horizontal, aserrada en cuartos, desenrollada, etc. producía resultados diferentes.**

**Edward Placha**

Edward, tienes razón y él no. El veteado aparece de todas formas, pero de manera muy distinta. Por ejemplo, un tronco acolchado mostrará pocas burbujas de veteado si se asiera en horizontal y, si se asiera en cuartos, el veteado tendrá forma de salchichas. El vetado atigrado del arce flameado solo aparece cuando está aserrado en cuartos. Si asieras en horizontal ese mismo tronco no aparecerá el dibujo atigrado, sino pequeños rizos, y se le llama “rizado”. El viejo muchacho del aserradero corta maderos, pero no madera para guitarras, así que cabía esperar que no dominara las diferencias, aunque son enormes. Apuesto a que conoce la diferencia entre un chuletón y un solomillo, aunque alguien le diga que se puede cortar la vaca como se quiera.

**¿Tienes alguna pregunta para Bob Taylor?**

Escríbele un e-mail a: [askbob@taylorguitars.com](mailto:askbob@taylorguitars.com).

Si tienes alguna pregunta específica sobre reparaciones o servicios, por favor, contacta con el distribuidor Taylor de tu país.



Fotos de la actuación en el Festival du Bout du Monde en la Bretaña francesa, en agosto de 2014, de Jean-Michel Sotto

# De viaje con America

**LOS COFUNDADORES DE AMERICA, GERRY BECKLEY Y DEWEY BUNNELL, REFLEXIONAN ACERCA DE SU TRAYECTORIA MUSICAL TRAS PASAR 45 AÑOS SOBRE LOS ESCENARIOS**

POR JIM KIRLIN

Gracias a sus cuidados arreglos vocales entrelazados y a su toque acústico bien conjuntado, la banda America representó el sonido California lleno de armonías del rock de primeros de los 70. America también llegó a Los Ángeles, aunque bien es cierto que otros artistas icónicos están más estrechamente vinculados a la prolífica escena musical de Laurel Canyon, que fue permeando hacia las colinas de Hollywood desde mediados de los 60 hasta el inicio de la década de los 70. Se trataba de un crisol musical que vio nacer nuevas tendencias del rock acústico gracias a artistas de la talla de Joni Mitchell, Linda Ronstadt, Crosby, Stills & Nash, Neil Young, The Eagles, The Byrds, The Mamas and the Papas, Jackson Browne y muchos otros. America llegó en 1971 de la mano de Warner Bros. Records y enseguida aprovecharon la oportunidad para dejar su impronta.

La banda, fundada por Gerry Beckley, Dewey Bunnell y Dan Peek, creó algunos de los temas más populares de aquella época. Algunos evocan clásicos paisajes del Western, como las imágenes del desierto de su éxito revelación "A Horse With No Name", o las idílicas vibraciones californianas de "Ventura Highway". Otros, como el jovial clásico de Bunnell titulado "Tin Man" evocan un estado de ánimo pensativo sobre un lecho de acordes de séptima mayor, mientras que el éxito pop "Sister Golden Hair" despliega con alegría el gusto de la banda por las composiciones melódicas y su amor por los Beatles.

Si tenemos cuenta el nombre y el sonido de la banda, resulta irónico que los tres componentes sembraran las semillas de su carrera musical en el Reino Unido. Los padres de todos ellos pertenecían a las Fuerzas Aéreas de los EUA y se conocieron durante la secundaria cerca de Londres, donde estaban destinados sus padres a fina-

les de la década de los 60.

Volviendo la vista atrás, el rápido ascenso de la banda resulta impresionante. Terminaron la secundaria en 1969, formaron la banda en 1970, firmaron su contrato discográfico con la sucursal londinense de Warner en 1971 y, ese mismo año, publicaron su álbum de debut. Un año después, orquestaron su propia Invasión Británica mudándose a Los Ángeles, donde pronto se llevaron a casa un Grammy al mejor artista revelación de 1972.

"Tuvimos suerte", reconoce Bunnell. "El don de la oportunidad. El momento preciso y el lugar adecuado".

Los resultados creativos con mayor éxito comercial llegaron durante su prolífica primera etapa, condensados en un intervalo de seis años que estuvieron con Warner, de 1971 a 1977. Ese trabajo se ha recopilado en el set de 8 CD recientemente publicado *America: The Warner Bros. Years, 1971-1977*, una reedición remasterizada de sus primeros siete álbumes de estudio y su último disco en directo con esa discográfica. Cinco de esos álbumes los produjo el legendario "quinto Beatle", George Martin.

A pesar de su fama, la banda se llevó más de un varapalo de los críticos de rock que menospreciaban su sensibilidad melódica y su onda acústica relajada, emblema de la nueva ola de soft rock que se configuraba como antítesis del folk y del rock (los Eagles también tuvieron que soportar la misma animosidad). Cuando Peek dejó la banda en 1977, Beckley y Bunnell siguieron adelante, cambiaron de discográfica y continuaron grabando y tocando de gira como America. (Peek renovó su fe cristiana y tuvo algunos éxitos como solista en las listas de pop cristiano; falleció en 2011).

A medida que la música de Beckley y Bunnell fue pasando por territorios más modernos y maduros, sus poste-

riores trabajos no obtuvieron el éxito comercial de la primera época, si bien continuaron siendo productivos musicalmente. El trabajo que la banda publicó en 2007, *Here and Now*, coproducido por Adam Schlesinger, de Fountains of Wayne, y James Iha, de Smashing Pumpkins (ambos fans declarados de la banda), supuso una especie de álbum de reparación y renovó la reputación de Beckley y Bunnell como compositores cautivadores entre toda una generación de músicos populares más jóvenes y consiguió que la banda volviera a figurar en las listas de éxitos. Y les sigue apasionando tocar: en los últimos 30 años, han tocado de media unos 100 conciertos al año.

Tras 45 años de carrera musical, Beckley y Bunnell se encuentran bien situados después de sobrevivir a la montaña rusa de altibajos de la industria musical, por no mencionar todo lo que conlleva la fama y el éxito, con su amistad intacta y un deseo permanente de seguir haciendo música juntos y conectar con sus fans.

Contactamos con ellos por separado en agosto, entre fechas de conciertos de su gira veraniega. Beckley nos habló desde su casa de Los Ángeles y Bunnell charló con nosotros refugiado en su casa junto a un lago de Wisconsin. Ambos reflexionaron acerca de sus influencias musicales, la primera época de la banda, el trabajo con George Martin, su química a la hora de componer y, por supuesto, sus Taylor, elementos esenciales en sus actuaciones en vivo desde hace ya 25 años. También nos hablaron de algunos hallazgos recientes en sus archivos musicales, incluidas algunas grabaciones de estudio inéditas que sirvieron de base para su último trabajo, *Lost and Found*, además de algunas demos raras de sus primeros tiempos.

continúa en la página siguiente

***Vuestros padres estaban en las Fuerzas Aéreas y acabaron en el Reino Unido, ¿viajasteis mucho de jóvenes? ¿Crecisteis en el sur de California durante la primera etapa de vuestras vidas?***

**Gerry Beckley:** Nunca había estado en el sur de California hasta que vini-mos aquí en el año 1972 por motivos profesionales. Dewey, durante sus via-jes con la familia, estuvo destinado en la Base Aérea de Vandenberg en la costa de California. Creo que Dan nunca estuvo destinado allí. Pero si te crías en las fuerzas aéreas o en el ejército, aca-bas mudándote cada año o cada dos años. Yo nací en Texas, pero me mudé a Inglaterra cuando tenía un año.

***¿Recibiste formación musical de joven?***

**GB:** Comencé a tocar el piano a los 3 años y tomé clases hasta los 10, más o menos. Leía música. Siempre he toca-do de oído, pero me costaba no leer. Luego llegó el Kingston Trio, dando el paso hacia la música surf, y agarré la guitarra. Comencé a tocar con unos 10 años, en el 62, y luego, claro está, los Beach Boys fueron mis predilectos, pero entonces llegaron los Beatles y eso de algún modo marcó gran parte de nuestros destinos. He escuchado a gente como Tom Petty y otros de esa época decir que era imposible obviar el gran efecto que tuvo *The Ed Sullivan Show*, que cada semana iba mostrando qué bandas eran la que iban a tener éxito. Y no solo eran bandas de la Invasión Británica. También estaban los Byrds y todas aquellas bandas nor-teamericanas tan estupendas. Fue una época fantástica.

**Dewey Bunnell:** Nací en Inglaterra, en Yorkshire, y nos fuimos mudando de acá para allá como la mayoría de familias de militares. Vivimos en Biloxi (Misisipi) en dos etapas distin-tas, porque aquello era una base de adiestramiento y, cuando mi padre tenía que reciclarse, nos volvíamos a mudar. Vivimos en Florida, Nebraska, Massachusetts y Long Island (Nueva York) durante un tiempo, y en California. Empezamos a echar raíces en California por primera vez cuando estaba en séptimo curso. Fue en el 62; la música surf me tenía muy atrapado y recuerdo que quería tocar aquellos temas instrumentales. Eran cosas fáci-les de melodías sencillas, como "Walk Don't Run" y Dick Dale and his Del-Tones, The Surfaris y, luego, los Beach Boys. Fue la primera vez que recuerdo pensar, vaya, esta música es lo mío. Los niños la tocaban, y yo quería apren-der más. Un vecino tenía una guitarra; fue la primera que agarré y comencé a jugarleear con ella. Luego mi padre me regaló un vieja acústica usada y

con esa aprendí a tocar. Mi madre solía decirme "toca esta canción", y era "Sleepwalk". Recuerdo que siempre tocaba melodías sencillas de una nota.

***Así que los dos acabasteis en las afueras de Londres y os conocis-teis en secundaria.***

**DB:** Nuestra familia se mudó allí en el 66. Creo que Gerry llegó en el 67. Pasamos juntos los dos últimos años de secundaria (el último fue el curso 68-69) y durante esos años, como es lógico, la gente con intereses pareci-dos tiende a juntarse. Teníamos una banda en el instituto... Salimos de aquello y formamos nuestra propia banda y la cosa cambió.

***Todo pasó muy deprisa cronológi-camente.***

**DB:** Ya lo creo. Pasábamos la mayor parte de nuestros ratos libres escu-chando música, yendo a conciertos y

## “Fui el primero en tener automóvil, un viejo Morris Minor. A veces ensa-yábamos en él y las voces resultaban mágicas. Nos entusiasmos ense-guida”.

tocando música. Gerry se había criado en una familia que tenía un piano, con clases de piano y algo de música clá-sica. Siempre me gusta pensar que yo era un poco más salvaje y autodidacta como músico. Nunca recibí clases de música.

***¿Cómo afectó el hecho de estar en el Reino Unido en aquellos años a vuestra percepción de cuanto sucedía en la escena musi-cal y cultural?***

**DB:** Recuerdo que pensábamos que estábamos bastante a la última. Nos quedábamos levantados hasta tarde con cada disco de los Beatles; Gerry, Dan y yo comparábamos notas; todo el mundo esperaba ansiosamente que saliera el siguiente disco de los Beatles... Luego, de repente, nos dio por los Byrds, los Yardbirds y los Beach Boys, siempre había algún disco más por escuchar. Nunca olvidaré cuando hice que mi madre me llevara a Carneby Street, en medio de toda la floreciente escena londinense. Aún siendo adolescentes, a medida que fuimos creciendo y cumplimos 16 o 17 años, íbamos a ver conciertos al Lyceum Ballroom y a sitios en los que después acabamos tocando con nues-

tra banda. Vi la Jimi Hendrix Experience en el Royal Albert Hall en el 69, el año que nos graduamos. Aquello fue toda una revelación.

***Tocasteis en bandas de versiones. ¿Estabais en la misma banda, o eran diferentes?***

**GB:** Los tres tocamos en un par de bandas de versiones, las mismas, pero nunca los tres juntos a la vez. Aquello fue evolucionando y, en vez de imitar las grabaciones, comenzamos a hacer arreglos de los temas. Si era una bala-da decíamos, vale, a ver cómo suena si la aceleramos. Creo que esa fue la primera semilla creativa que nos llevó a componer.

***¿Recordáis la primera vez que cantasteis juntos y os disteis cuenta de que era especial?***

**GB:** No recuerdo ni el día ni el momen-to, pero cuando Dan se graduó en el

### Qué tocan

Tanto Beckley como Bunnell llevan años tocando modelos Taylor Grand Auditorium de arce como acústicas principales de sus conciertos. Cuando Beckley comenzó a tocar guitarras Taylor allá por 1990, la GA aún no existía (se presentó en 1994), así que tenía un par de modelos Jumbo a juego, de 6 y 12 cuerdas, ambos con tinte de color negro, además de una guitarra rubia de 6 cuerdas.

“Quería algo del estilo de los Everly Brothers”, nos dijo en 2013. “Soy un tanto purista y el *cutaway* no entraba en la estética que quería”.

Beckley fue uno de los primeros en usar la GA cuando apareció, porque la caja de menor tamaño le resulta más cómoda y se adapta mejor tímbricamente a su sonido sobre el escenario (con bajo, batería y teclados en la mezcla), en especial la GA de arce.

“Tiene un sonido pleno, de acústica muy buena, y es lo primero que el téc-nico de sonido consigue sacar cuando te subes al escenario”, nos cuenta. “Esa prominencia en la parte grave del intervalo de medios puede ser ideal para tocar como solista en un café, con una guitarra y ya está, pero en cuanto tienes un bajo, un Wurlitzer, un Rhodes y un montón de cosas más que quedan en esa misma frecuencia, se convierte en un obstáculo. Por eso siempre he sentido que, con el arce, ya estamos a medio camino. Consegue destacar en la mezcla.”

La predilección de Beckley por la Taylor GA de arce también le llevó a pedir-nos una versión 12-string y, finalmente, la hicimos. La toca muy a menudo en el escenario.

“Las doce cuerdas siempre han sido bastante características de nuestro sonido, a pesar de que nunca fuera la guitarra principal. La uso en ‘Sister Golden Hair’, a veces en ‘Horse With No Name’, en ‘Sandman’ y en ‘Don’t Cross the River”.

En cuanto a los componentes electrónicos de su acústica, Beckley está acostumbrado a las pastillas Fishman que se instalaron en sus Taylor durante años, antes de que apareciera el Expression System. Suele tocar con esas pas-tillas, especialmente porque prefiere su sonido amplificado brillante para las gui-tarras. Nos cuenta que también prefiere los potenciómetros de volumen y tono del previo, que son de mayor tamaño en comparación con los potenciómetros más discretos del ES.

“Me resulta más fácil regularlos”, afirma. “Siempre estoy cambiando el volu-men [sobre el escenario]. Toco muchas partes rítmicas y solos, así que siempre reservo un poco de tolerancia de potencia, para poder aprovecharla cuando llegue el solo si me hiciera falta”.

Las especificaciones personalizadas de las guitarras de Beckley incluyen también unas incrustaciones prominentes en forma de estrella y su nombre inscrito en un pergamino en el traste 15. Las incrustaciones de estrellas, curio-samente, se ofrecían como opción personalizada durante la primera época de Taylor para clientes a quienes les gustaban las incrustaciones en forma de estre-lla del modelo Gibson J-185 Everly Brothers.

Beckley también prefiere sus Taylor sin golpeador, a pesar de que es bas-tante duro con la púa y sus tapas de picea acaban pagándolo caro (nótese el desgaste producido por la púa en su guitarra, en la foto de cabecera de este artículo). Pero, para él, se ha convertido en un elemento de orgullo propio de sus Taylor.

“Al contemplar el historial de quienes han tocado [guitarras Taylor] desde hace más años, creo que estamos en lo más alto”, afirma. “Creo que por eso me gusta presumir de las que tengo desgastadas, porque eso no se puede falsificar; esas guitarras se han tocado mucho, se han machacado y se han arreglado”.

Aunque Beckley ha tenido unas 20 Taylor con los años, Bunnell suele ser más sencillo y tiene solo un par de modelos 614e de color negro. Entre sus especificaciones *custom* está el recorte de la tapa de abulón e incrustaciones de marcas de los trastes en forma de cactus.

“Gerry es más coleccionista y más aficionado a las guitarras”, declara. “Me gusta lo que toco y eso hago, no quiero investigar mucho más. Con los años hemos pasado por todo tipo de arreglos y combinaciones de guitarras acús-ticas, pero siempre hemos acabado recurriendo a las Taylor. Lógicamente los criterios eran, en primer lugar, el sonido y la facilidad de toque. Pero luego tam-bién ha sido por la durabilidad y por poder llevarlas y traerlas a los conciertos, en autobuses, y aguantan todo el ajetreto. Me encantan todas las que he tenido. He tenido suerte, la mías aguantan y las subo a la habitación del hotel de vez en cuando. Solo me llevo dos de gira”.

diferentes, aunque todos los temas se unificaban gracias a los arreglos de voz. Gerry y Dan eran muy buenos haciendo arreglos con la guitarra y esas cosas. Yo soy más de rasguear la guitarra. En ese sentido, hasta hoy, Gerry es en realidad el director musical.

## Contacto con Londres

Unos de los aspectos más des-tacables del desarrollo temprano de America fue lo rápido que consiguieron firmar un contrato discográfico. La banda se formó en 1970, después de que Dan Peek regresara a Londres. Eligieron llamarse America para que la gente no pensara que eran británicos que intentaban sonar como si fueran americanos. Dewey recuerda algunas de las figuras más destacadas de la escena musical londinense.

**DB:** Había un tal Bob Harris que era, y todavía es, un *disc-jockey* muy influ-yente de la BBC. Tenía un programa de televisión llamado *The Old Grey Whistle Test*, en la BBC. Apostó por nosotros y, como suele pasar en una ciudad como Londres, donde todo está muy concentrado, el boca a oreja prendió como la pólvora. Parece que la gente había escuchado “hay una banda americana, unos adolescentes, que tie-nen unos temas chulos”.

Encontramos dos o tres mentores o mángers muy influyentes que nos llevaron por las oficinas de las disco-gráficas para que tocáramos nuestra música. Uno de ellos fue Jeff Dexter; puedes ver su nombre en muchas de las crónicas británicas de la época. Era DJ, maestro de ceremonias o como quieras llamarle, y presentaba a las bandas en los escenarios de los grandes festivales. Conseguió que se nos viera con unos carteles, y juntamos dinero para comprar una furgoneta blanca y empezamos a tocar en institutos y pubs. Recuerdo que tocábamos un par de versiones, “Coming in to Los Angeles” de Arlo Guthrie y creo que un tema de los Bee Gees, “New York Mining Disaster 1941”.

***¿No hicisteis de teloneros para los Who en vuestros comienzos?***

**DB:** Sí, fue uno de nuestros prime-ros conciertos sobre un escenario. Empezaba tocando Elton John y cerra-ban los Who. Jeff Dexter consiguió colarnos de teloneros de Pink Floyd y recuerdo también que hicimos de teloneros de Traffic en una facultad de Londres. Johnny Winter estaba allí, se subió al escenario y nos decía “¡venga, subíos!”. Éramos unos críos imberbes y Johnny Winter allí diciéndonos que subiéramos al escenario para tocar

con Steve Winwood, Dave Mason y los demás. Rehusamos cortésmente.

***Así que terminasteis la secunda-ria, formasteis la banda y, en un año, conseguisteis un contrato con Warner.***

**GB:** Sí, firmamos con Warner en el Reino Unido. Prácticamente todas las casas discográficas más importantes tenían sucursal en Londres, que era uno de los centros neurálgicos del sector musical, pero no todo lo que se firmaba en Warner en el Reino Unido llegaba a salir del país. Lo nuestro fue gracias al primer álbum y al *single* posterior [“A Horse With No Name”] que, en realidad, se grabó por separa-do, porque ambos tuvieron gran éxito en Inglaterra, y llegaron a oídos de Burbank, y dijeron “bueno, vamos a poner esto por aquí. Solo necesitamos un compromiso. ¿Pueden venir a pro-mocionarlo?”. Respondimos que claro que sí.

***Pero “Horse” no estaba en la publicación original del álbum de debut en los EUA, ¿verdad?***

**GB:** No. En cuanto sacamos el álbum nos preguntaron qué más teníamos. Vamos a llevarlos de nuevo al estudio”. Así que “Horse” se publicó por separa-do y decidieron que sería un *single* estupendo, llegó a ser n.º 1 en el Reino Unido y, cuando Burbank vio que el álbum estaba teniendo éxito, asumieron que el *single* era parte del mismo pro-yecto. Cuando enviaron a Los Ángeles las piezas necesarias para imprimir los vinilos, sacaron unas cien mil copias antes de darse cuenta de que el *single* no estaba en el álbum. Por eso las primeras copias no incluyen “Horse” y en la actualidad son material de colec-cionista.

***Dewey, ¿de dónde provino la ins-piración para la letra de “Horse”?***

**DB:** Fueron las vistas y los sonidos del desierto, cuando pasé un tiempo visitando a mi tío y su familia en Nuevo México y atravesé conduciendo el desierto de Mojave. Yo era el único de los chicos que había vivido en California hasta que nos mudamos allí en el 72. “Ventura Highway” es lo mismo. En ella se refleja la onda de sol y surf de los años 62 y 63 cuando vivíamos en California. Al vivir en Inglaterra, es bastante normal que el cielo esté gris y llueva, pero acabas haciéndote. Y estaba bastante harto ya en el 71, porque llevaba viviendo allí desde el 66.

***La afinación correcta, ¿es DEDGBD?***

**GB:** Sí, es prácticamente la única can-ción que podrás oír con esa afinación,

porque Dewey, Dan y yo siempre está-bamos probando cosas. El Mi grave se baja a Re, el La se baja hasta Mi y, a continuación, tenemos Re Sol Si y el Mi agudo se baja a Re. El elemento raro es el La que se baja hasta Mi, pero Dewey pisa las dos cuerdas de Mi en el segundo traste y la cuerda de Re también en el segundo traste, así que se consigue que suene Mi Mi Mi Sol Si Mi con una especie de zumbido. La cuerda de La que queda holgada al bajarla una cuarta es la que crea en realidad ese sonido tan característico.

***Dewey, ¿cómo se te ocurrió esa afinación?***

**DB:** Escuchábamos mucho a Joni Mitchell y a David Crosby en esa época. Quiero decir con esto que no se puede restar importancia a que, en esa época, digéramos cada nota de cada nuevo álbum que se publicaba. Así que en 1968, 1969 y 1970 admi-rábamos mucho a Crosby, Still & Nash y a Buffalo Springfield. Incluso de los dos primeros álbumes de Led Zeppelin, nos encantaban las guitarras acústicas... Recuerdo concretamente que toque un acorde y pensé que el La no sonaba bien, así que empecé a girar la clavija hasta que dejé la cuerda en Mi y formé un acorde. Lo hice realmente a ciegas. A eso me refería con salvaje. Pero su sonoridad crea una sensación parecida a cuando se camina a gran-des zancadas.

## Regreso a California

***Cuando os mudasteis a Los Ángeles después del primer álbum, ¿vuestros managers eran David Geffen y Elliot Roberts?***

**GB:** Dejamos a nuestro manager inglés con el éxito del primer álbum; pensa-mos que no estaría a la altura de lo que se nos venía encima y tanto David Geffen como Elliot Roberts habían estado en Londres; Elliot, en particu-lar, porque iba con Neil Young y Joni. Y nos dijo “deberíais veniros a Los Ángeles con nosotros”. Lógicamente no le hizo falta insistir mucho.

***No sé hasta qué punto interac-tasteis con otros artistas allí, pero ¿os sentisteis bienvenidos? ¿O erais más bien unos advenedizos que llegaban de la nada, o al menos de Inglaterra, con un tema de éxito bajo el brazo?***

**GB:** El personal de la oficina se portó muy, muy bien con nosotros. De hecho, nos mudamos a casa de David Geffen y vivimos con él. Ten en cuenta que Elliot era el manager de Neil, y no es solo que nuestro álbum y nuestro

*single* habían tenido éxito, sino que “Horse” llegó a número 1 desban-cando a “Heart of Gold” y *Harvest*... Después de todo su magnífico trabajo con Buffalo Springfield y tres álbumes en solitario, tras llegar finalmente a la cima, en una semana quitan a Neil del número para poner a unos críos que todo el mundo pensaba que eran una especie de imitadores. Entiendo que una dinámica así creara tensiones. Así que Neil se mostraba un poco distan-te. Dicho esto, nos hemos visto unas cuantas veces y ha sido increíblemente encantador. David Crosby y yo somos muy buenos amigos desde hace déca-das y conozco muy bien a Graham. Estábamos todos en la misma oficina con Don [Henley] y Glenn [Frey], y ellos también estaban intentando salir adelante. De hecho, creo que en el 72, el año en que ganamos el Grammy al mejor artista revelación, los otros candidatos eran los Eagles, Loggins & Messina, Harry Chapin y John Prine.

***¿Tenéis buenos recuerdos de tocar juntos?***

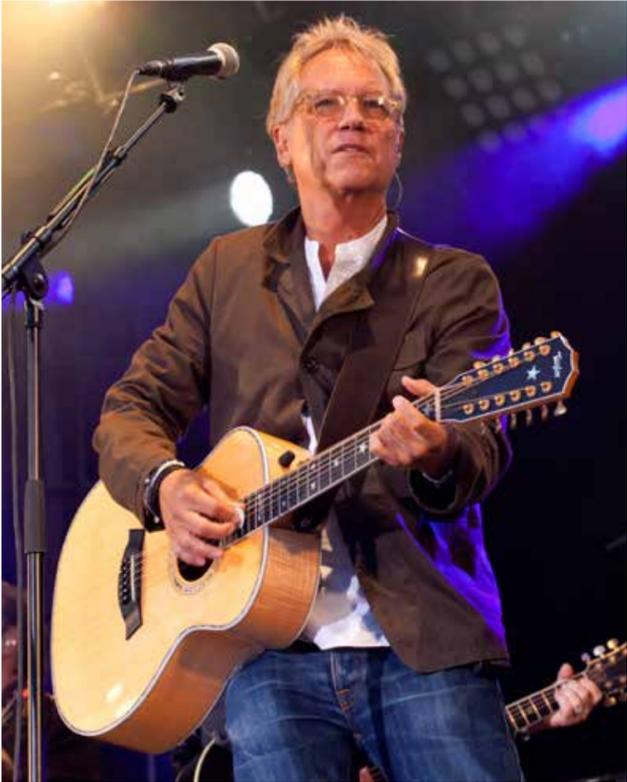
**GB:** Toqué en muchas sesiones en esa época. Me encantaba todo el proceso e hice muchas cosas. Joe Walsh tocó el solo de guitarra en un tema [“Green Monkey”] de nuestro tercer álbum, antes de que fuera miembro de los

Eagles. Eramos muy fans de James Gang y por eso conocíamos [su álbum en solitario de 1972] *Barnstorm* y, luego, llegamos a conocer a Joe muy bien y pasamos mucho tiempo juntos. Luego, Joe estuvo produciendo a Danny Fogelberg, así que toqué la acústica en “There’s a Place in the World for a Gambler” [del álbum *Souvenirs*]. Ese tipo de colaboraciones era bastante frecuente. Nuestros queridos amigos los Beach Boys cantaban en nuestros discos; yo cantaba en los suyos; salgo en “Sail on Sailor” y en gran parte de *Holland*. Así que fue una época fan-tástica.

***Cuando empezasteis a tocar en vivo en el Reino Unido, ¿teníais un club habitual, como el que tenían los Beatles en Hamburgo, donde poníais a punto los temas en vivo para tocarlos luego sobre los escenarios?***

**GB:** Bueno, en realidad eran pruebas de fuego, porque la mayoría de los conciertos que dimos fueron como teloneros. Fuimos teloneros de Cat Stevens en su gira europea y de un grupo llamado Family, que en el Reino Unido tuvo mucho éxito. Tocábamos durante unos 30 minutos más o menos. Cuando llegamos a los Estados Unidos

continúa en la página siguiente





para promocionar el primer álbum, nos pusieron de teloneros de los Everly Brothers en un par de clubs. Estuvimos una semana tocando en Washington DC y había colas que daban la vuelta a la manzana porque “Horse” era el disco que más se vendía en todo el país. Así que todo el mundo venía a vernos tocar 30 minutos y luego se marchaba. Y allí estaban Phil y Don, más grandes que nunca. De hecho, en su banda estaba Warren Zevon a los teclados y Waddy Wachtel a la guitarra, y todo el mundo se marchaba cuando terminábamos de tocar nosotros, lo cual, como es lógico, les molestaba. La semana siguiente, supuestamente, teníamos que tocar otra semana más en Boston y misteriosamente se cayeron del cartel, uno de ellos se puso enfermo. Así que llegamos a Boston y llega un tipo y nos dice “no pasa nada, vosotros encabezaréis el cartel”. Le dijimos que no teníamos minutos suficientes preparados y nos respondió que no pasaba nada, que había un cómicó que estaba en la universidad y que iba a actuar durante media hora antes de nuestra actuación. Se llamaba Jay Leno”.

**Después de vuestro primer álbum conseguisteis producir vuestros dos siguientes trabajos, lo cual es impresionante con lo jóvenes que erais entonces. ¿Tuvisteis que pelear con la discográfica para conseguirlo?**

**GB:** No recuerdo ninguna discusión importante al respecto. Creo que sencillamente les dijimos “tenemos esto”.

antes de sumergimos en otro proyecto, porque la mayoría de las bandas teníamos que sacar un álbum por año y no nos quedaba mucho margen si además teníamos que tocar en mogo-lón de conciertos. Así que nos detuvimos a pensar y pusimos a George al principio de la lista, pensando que no había muchas probabilidades de contar con él, pero no se perdía nada por preguntar. Entonces ya no éramos desconocidos. Habíamos tenido un álbum en el número uno y dos discos de platino. Y, a pesar de que George estaba haciendo muchas cosas maravillosas, andaba buscando algo a lo que hincarle el diente y el momento era ideal. Nos dijo “lo único que os pido es que vengáis a Inglaterra. Tengo un estudio precioso” (AIR Studios, que construyó en su propia casa) “y no puedo ausentarme tres meses”. Miró el calendario anterior y supuso que llevaría bastante tiempo. Nos fuimos a Londres y recuerdo que nos dijo “a ver, chicos, he reservado dos meses. No digo que tenga que estar terminado para entonces, a ver qué tal nos va” y acabamos el álbum en 13 días, incluidos los *overdubs*, las cuerdas y las mezclas. Todo el álbum *Holiday*, con “Tin Man” y “Lonely People”.

Lo único que aportaron Elliot y, tal vez, David, es que sabían que necesitábamos batería y bajo. Dan y yo habíamos tocado el bajo en el primer álbum. Así que dijimos, adelante, consigamos una sección rítmica, e intentamos contar con Russ Kunkel a la batería y Lee Sklar al bajo. No estoy seguro de si rehusaron tocar con nosotros porque aún no nos habíamos ganado el prestigio suficiente y ellos estaban prácticamente en la cima, tocando en todos los discos de James [Taylor] y de Jackson [Browne]. A lo mejor fue por que estaban demasiado ocupados. Así que, viendo qué alternativas teníamos, Elliot dijo “bueno, tenemos a Hal Blaine [batería] y a Joe Osborne [bajista]”. [Ambos eran parte de la legendaria formación de sesiones de estudio que llegó a conocerse con el nombre de The Wrecking Crew]. Les hicimos una visita y isí que valían! Ambos están en nuestro segundo álbum, *Homecoming*, que acabó vendiendo más que el primero, así que fue un comienzo bastante bueno.

**¿Cómo llegasteis a trabajar con el productor George Martin? ¿Estaba en vuestra lista de deseos?**

**GB:** El tercer álbum [*Hat Trick*] que produjimos fue un proyecto que nos llevó mucho más tiempo y yo iba cargando cada vez con más responsabilidad. Sinceramente, era mucho trabajo, y el álbum nos llevó meses. Había pasado ya gran parte del año y yo andaba bastante quemado. Dan y yo acordamos conseguir un productor

dirección; discurría por cada camino posible, pero George conseguía, en medio de todo aquello, concentrarse en lo que cada tema requería. Y fue una auténtica llamada de atención, un recordatorio que sigo aplicando a día de hoy: no compliquemos las cosas en exceso. Él solía llamarle “dorar los lirios”. Ya sabes, [limitando la voz de Martin] “no nos pongamos a dorar los lirios”.

## Química compositora

**Gerry, quería preguntarte acerca de tu relación colaborativa con Dewey a lo largo de los años. Leváis escribiendo canciones 45 años y, supuestamente, todo empezó con el gusto compartido por la misma música. ¿Qué es lo que crea esa química musical? ¿Cómo conseguís conectar?**

**GB:** En primer lugar, existe cierta compatibilidad entre los dos a la cual ambos hemos contribuido por igual. Quiero decir que America se *consolidó* con “Horse with No Name”, “Ventura Highway” y las contribuciones de Dewey. Así que, aunque yo sea más prolífico en números, no hay ningún debate acerca de nuestras contribuciones y, en cambio, tenemos una especie de dinámica que ponemos en marcha cuando nos toca sentarnos y votar acerca de la calidad del material de cada uno. Algunas bandas tienen, sencillamente, un miembro que escribe todo. No solo pasa entre Dewey y yo, también de manera muy clara con Dan al principio. Éramos tres personas que hacíamos aportaciones y consolidamos ese proceso especial desde muy pronto, creo que justo después de “Horse With No Name”, con “I Need You”. No solo era un tema con un estilo completamente diferente, sino con

distinto cantante, distinto compositor...

Además, nos animaba a que cada uno diera un paso al frente y se esforzara al máximo, de manera que había un poco de competencia. Dicho esto, es bastante democrático. Si Dewey me dice “sabes, Ger, no me acaba de llegar ese tema tuyo”, sin duda lo dejaría en mis manos y yo haría lo mismo con su material. No creo que me diga “ese tema no me gusta”.

Además, soy de los que tienen que escribir 10 para conseguir 2 y siempre tengo bastante material... También hay cierta colaboración. A menudo he ayudado a Dewey con los puentes, si creo que tal o cual cosa necesitan más espacio. Él siempre está abierto a ese tipo de trabajo estructural.

**En cuanto a las letras, ¿consideras que tenís distintos puntos de vista?**

**GB:** Seguimos caminos completamente distintos. Dewey siempre bromea y dice que él escribe las canciones de exterior y yo las de interior. Como una vez que Dewey llegó mientras yo intentaba esbozar un tema... Junté varios acordes de séptima mayor y comencé a crear algo en su estilo. Al final él no consiguió transformarlo y yo terminé el tema, que resultó ser una canción de esas de exterior. Pero eso es bastante raro. Normalmente escribo de manera más introspectiva.

**Dewey, ¿podrías contarnos como compones las letras?**

**DB:** Siempre tengo una pequeña lista de fragmentos de ideas o palabras que conjuntan bien, o una cita de alguien o algo que me inspira para trabajarlo y ponerle acordes. Mi sistema de trabajo o como se le quiera llamar es sentarme y rasguear, como he hecho esta misma mañana, hasta encontrar una progresión de acordes que me guste. Una vez la tengo fijada, se me suele ocurrir



De izquierda a derecha: Peek, Beckley y Bunnell en una sesión fotográfica para su segundo álbum, Homecoming, en 1972. Foto: Henry Diltz

www.taylorguitars.com

### Desde la bodega:

#### *Lost & Found* y algunas rarezas

El último trabajo de America, *Lost & Found*, incluye una selección de temas de estudio inéditos que se grabaron entre 2000 y 2011. El material lo extrajo de los archivos del estudio que Gerry Beckley tiene desde hace mucho tiempo en su casa de Los Ángeles su amigo y socio musical Jeff Larson, un cantautor y productor polifacético de gran talento (y propietario de varias Taylor) que ha trabajado con Beckley en varios proyectos a lo largo de los años. El proyecto comenzó con la catalogación, que llevaba tiempo pendiente, de la gran cantidad de grabaciones que guarda Beckley.

“Trabajo constantemente”, afirma Beckley. “Y no he sido demasiado diligente a la hora de hacer copias de seguridad en discos duros distintos. Eso me hizo pensar que tenía que empezar a registrar qué es todo esto porque el mundo digital puede ser un no parar. Y luego pasé por un divorcio y eso supuso cerrar el estudio. Así que, antes de enrollar y atar los cables, pensamos que convenía asegurarnos de que copiábamos todo”.

Beckley cuenta que, aunque comenzaron a archivar en discos duros, había material y equipos de grabación de distintas épocas.

“Había cajas con mezclas ADAT y cintas DAT, hasta cintas Fostex de 16 pistas. Poco a poco, llegamos a las cintas de dos pulgadas y dijimos, vale, vamos a ver qué es todo este material analógico”.

Larson revisó todo, y rescató las cintas dañadas en algunos casos y transfirió los datos para almacenarlos en un único lugar. Luego catalogó todo según criterios como temas terminados, temas sin terminar, trabajo en solitario y temas de America, incluidas algunas sesiones que Beckley y Bunnell habían grabado entre disco y disco. Ese material se convirtió en la base para *Lost & Found*. Larson se encargó de hacer las selecciones, creó un medley y envió un mp3 a Gerry y a Dewey para que lo revisaran.

“Creo que ni siquiera se acordaban de algunos temas”, cuenta Larson, “así que, para ellos, fue un bonito redescubrimiento”.

Entre los amplios criterios de Larson para la selección, se centró en los temas en los que no había músicos invitados ni productores, intentando así capturar la personalidad que es en sí la esencia de la banda.

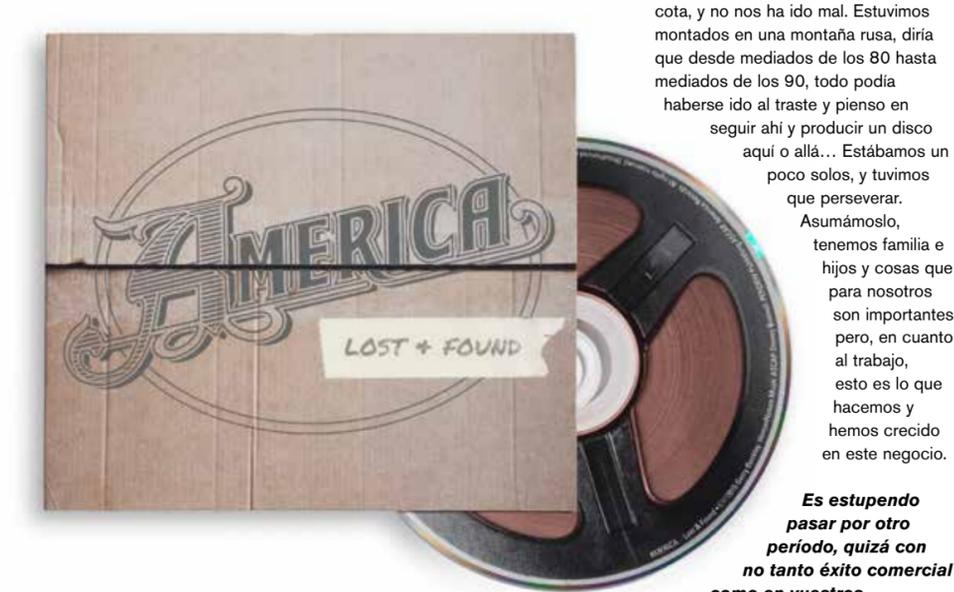
“Hay mucho que decir de estos dos muchachos que trabajan juntos en este entorno, igual que al principio”, afirma. “Creo que todo se refleja en estas pistas. Son sus canciones, sus voces, sus guitarras, el piano, etc., y también los valores que subyacen en la producción de la banda”. Beckley recuerda el trabajo colaborativo de ese período.

“A veces creaba una pista y decía ‘Dew, ven, te toco tal o cual pista, la aprendes y te vuelves a casa. Cuando vuelvas, trae algunas letras’. Ese era el ingrediente vital que se hacía posible gracias al trabajo de Dewey. De otro modo, se habría convertido en una mera colección de mi trabajo de estudio. Jeff se dio cuenta de que había cinco temas completos con la voz de Dewey y además, Dewey tenía un par de cosas suyas que pensaba que merecerían la pena si seguían adelante con el álbum. Así es como cobró forma”.

Larson apareció en los créditos como productor ejecutivo y también se ocupó de gran parte de las mezclas y la edición.

“Jeff comenzó a grabarnos algunos CD y cada vez sonaban más a álbum”, cuenta Beckley. “A lo mejor había una de mis canciones, luego algo que cantaba Dewey y podía notar cómo lo abordaba como productor para convertir todo en una experiencia musical digna de ser escuchada. Creo que hizo un trabajo sensacional”.

Uno de los frutos fortuitos del trabajo de archivo de Larson fue el descubrimiento de algunas grabaciones antiguas de America, incluidas algunas *demos* de la primera época de la banda. Entre ellas hay una cinta de dos pulgadas con la sesión original en la cual se grabó “A Horse With No Name” en 1971; versiones alternativas de “Ventura Highway” con distintos abordajes armónicos (1971); la *demo* original de Gerry en 4 pistas de “Sister Golden Hair” (1973-74) y otras rarezas. Larson afirma que es probable que el material se publique en el futuro.



**Es estupendo pasar por otro período, quizá con no tanto éxito comercial como en vuestros**

**primeros años, pero siendo capaces de seguir disfrutando cuando tocáis juntos.**

**DB:** Y de verdad que tenemos que trabajar. No es como los Eagles u otras bandas que lo hacen solo por puro placer, porque ya son ricos y tienen un catálogo que produce. Con el nuestro no nos va mal, pero necesitamos seguir tocando en esos cien conciertos al año. Si tuviéramos la opción de no trabajar, creo que seguiríamos tocando. Creo que el hecho de que necesitemos seguir adelante crea un impulso que aprovechamos siempre y hace que esperemos impacientes el siguiente concierto... Al final de la noche, bajamos del escenario y nos decimos “ha estado bien; lo hemos dado todo” y vamos a por el siguiente.

**Es algo especial. No se puede dar nada por sentado.**

**DB:** En gran parte es porque Gerry y yo nos pillamos la onda desde la secundaria. No hemos tenido grandes parones. Hemos tenido momentos en los que no nos llevábamos especialmente bien, pero siempre hemos tenido claro que nuestra amistad pesaba más que cualquier otra tontería que pudiera haber surgido. Hubo un período bastante dañino cuando estábamos en la cima y vendíamos más que nadie en 1975, y nos elogiaban, con mérito o sin él, porque éramos muy populares por aquel entonces.

**La cuestión es que tuvisteis un éxito repentino y salisteis indemnes de todo ello, después de todos los altibajos, y eso es genial.**

**DB:** Eso es algo que apreciamos mucho más ahora. No subestimamos el hecho de que estamos todavía en la brecha, que aún conseguimos tocar conciertos y que viene un montón de gente a vernos. Hemos alcanzado esta

cota, y no nos ha ido mal. Estuvimos montados en una montaña rusa, diría que desde mediados de los 80 hasta mediados de los 90, todo podía

haberse ido al traste y pienso en seguir ahí y producir un disco aquí o allá... Estábamos un poco solos, y tuvimos que perseverar. Asumámoslo, tenemos familia e hijos y cosas que para nosotros son importantes pero, en cuanto al trabajo, esto es lo que hacemos y hemos crecido en este negocio.

**Es estupendo pasar por otro período, quizá con no tanto éxito comercial como en vuestros**

**primeros años, pero siendo capaces de seguir disfrutando cuando tocáis juntos.**

**DB:** Y de verdad que tenemos que trabajar. No es como los Eagles u otras bandas que lo hacen solo por puro placer, porque ya son ricos y tienen un catálogo que produce. Con el nuestro no nos va mal, pero necesitamos seguir tocando en esos cien conciertos al año. Si tuviéramos la opción de no trabajar, creo que seguiríamos tocando. Creo que el hecho de que necesitemos seguir adelante crea un impulso que aprovechamos siempre y hace que esperemos impacientes el siguiente concierto... Al final de la noche, bajamos del escenario y nos decimos “ha estado bien; lo hemos dado todo” y vamos a por el siguiente.

**Es algo especial. No se puede dar nada por sentado.**

**DB:** En gran parte es porque Gerry y yo nos pillamos la onda desde la secundaria. No hemos tenido grandes parones. Hemos tenido momentos en los que no nos llevábamos especialmente bien, pero siempre hemos tenido claro que nuestra amistad pesaba más que cualquier otra tontería que pudiera haber surgido. Hubo un período bastante dañino cuando estábamos en la cima y vendíamos más que nadie en 1975, y nos elogiaban, con mérito o sin él, porque éramos muy populares por aquel entonces.

**La cuestión es que tuvisteis un éxito repentino y salisteis indemnes de todo ello, después de todos los altibajos, y eso es genial.**

**DB:** Eso es algo que apreciamos mucho más ahora. No subestimamos el hecho de que estamos todavía en la brecha, que aún conseguimos tocar conciertos y que viene un montón de gente a vernos. Hemos alcanzado esta

# CORTES SELECTOS

UN TRÍO DE MODELOS EXÓTICOS CON *CUTAWAY* FLORENTINO DAN UN TOQUE ELEGANTE A LAS EDICIONES LIMITADAS DE ESTE OTOÑO

Por Jim Kirlin

**PARA** el equipo de diseño de Taylor, investigar qué materias primas hay en nuestras reservas de maderas se asemeja a cuando un chef se pasea por la mañana temprano por el mercado para inspirarse y decidir qué servirá en el menú del día. A modo de aperitivo, entre los ingredientes para las ediciones limitadas de esta temporada hemos elegido tres maderas tentadoras y poco comunes: caoba flameada, sapeli acolchado y sasafrás negro. Cada una de ellas estimula los sentidos con su exotismo y su agradable sabor tímbrico. Las maderas de nuestra combinación de temporada se han convertido en un trío de modelos exclusivos Grand Auditorium, hermanados estéticamente gracias a un espectacular *cutaway* florentino y un mismo conjunto de complementos que les aporta armonía.

Otros dos "platos" incluidos en nuestro menú de temporada hacen gala de la calidez y los armónicos amaderados de las tapas de cedro combinadas con otras maderas en el fondo y los aros: una Grand Symphony de koa de grado premium y tapa de cedro, y una Grand Auditorium de la Serie 300 de palosanto/cedro. Sigue leyendo si quieres conocer más detalles y busca estas bellezas en tu distribuidor local de Taylor.

## Ediciones limitadas florentinas

### 514ce-FM LTD

**Fondo/aros:** Caoba flameada

**Tapa:** Picea de Sitka

### 514ce-QS LTD

**Fondo/aros:** Sapeli acolchado

**Tapa:** Picea de Sitka

### 714ce-S LTD

**Fondo/aros:** Sasafrás negro

**Tapa:** Picea de Sitka

Andy Powers, maestro constructor de Taylor, afirma que buscaba combinar su selección de maderas de caoba flameada, sapeli acolchado y sasafrás negro en una serie porque todas comparten un grado comparable de extravagancia visual además de una cierta compatibilidad tímbrica.

"Aunque cada una tiene unas propiedades visuales y tímbricas únicas,

las tres comparten ciertos aspectos de su personalidad", relata. "El sapeli se parece a la caoba en la claridad, aunque es ligeramente más animado y tiene un poco más de brillo en el registro de agudos. El sasafrás negro tiene un equilibrio muy parecido al de la caoba y el sapeli, pero con un poco más de presencia y respuesta en los armónicos del intervalo de medios. Juntas, las tres maderas componen una suite única de tres instrumentos de la misma colección, aunque cuentan con diferencias tímbricas sutiles".

Tanto el veteado flameado de la caoba como el veteado acolchado del sapeli son una exquisitez difícil de encontrar, ya que ambas maderas son conocidas precisamente por tener un patrón de crecimiento de veteado uniforme. El sasafrás negro se ha seleccionado de un lote que Taylor consiguió en Tasmania y se utilizó para construir una serie de ediciones limitadas el pasado otoño, procedente de árboles derribados por tormentas y árboles sobremaduros de fincas agrícolas privadas. Al igual que sucedía con los modelos del año pasado, cada juego de sasafrás tiene un aspecto diferente, a veces de manera muy marcada, con una mezcla de matices rubios, rosados, castaños y otras tonalidades sutiles. Su espectro de colores único se ve acentuado por las imponentes líneas creadas por hongos cuando entra agua en el árbol, durante su crecimiento, al quebrarse algunas ramas por las tormentas.

"Este lote en particular tiene una coloración espectacular muy abigarrada, nos cuenta Andy. "De hecho, el sasafrás con este tipo de color y veteado negro es prácticamente imposible de encontrar. Es toda una sorpresa encontrar madera de esta especie con esta coloración, ya que es muy raro que un árbol de estas características esté disponible.

Las tres maderas se han unido a tapas de picea de Sitka con varetaje CV de picea Adirondack para darles mayor potencia tímbrica aún. Para las tres se ha elegido la misma forma de caja: Grand Auditorium con un refinado *cutaway* florentino que da al trío un parecido familiar y distintivo. En Taylor, el *cutaway* florentino es mucho menos frecuente que el veneciano debido a que su elaboración requiere mucho más tiempo. (Para conocer más detalles al

respecto, consulta la columna lateral "Elaboración del corte"). Además de resultar atractivo y llamativo, el contorno cóncavo del *cutaway* florentino realza la facilidad de toque del registro de agudos de los mástiles Taylor y permite acceder a la paleta tímbrica completa de las maderas elegidas para estos instrumentos.

"Anima de verdad a que cada guitarrista explore las notas altas articuladas y expresivas de estas guitarras", afirma.

## Inspiración estética procedente de Italia

Otro de los elementos estéticos que tienen en común estos modelos es el conjunto de complementos premium. Entre ellos se encuentra el nuevo motivo incrustado en el diapasón, *Capstone*, elaborado en palosanto realzado con madreperla, además de la roseta de ejecución similar. Según cuenta Andy, la inspiración para la incrustación le llegó durante una estancia en Sarzana (Italia), durante el mes de mayo, para una actividad de Taylor en colaboración con el Acoustic Guitar Meeting, que se celebra cada año en la ciudad.

"El motivo *Capstone* está en todos lados y parece ser antiguo", afirma. "Las calles están 'pavimentadas' con piedras pequeñas de forma ligeramente acuñada que forman arcos entrelazados. El motivo también puede verse en puertas y en ventanas. Pensé que se trataba de una forma interesante para trabajar con ella".

Andy también vincula su forma a los marcadores de posición tradicionales que aparecen incrustados en los diapasones de muchas guitarras, especialmente en guitarras archtop.

"Me di cuenta de que, combinando bloques tradicionales, podía elaborar una forma de aspecto moderno que encaja bien con la personalidad de la guitarra y que, al mismo tiempo, tiene su referente en los clásicos".

Las guitarras tienen perfiles de palosanto (también en la boca) con recorte de arce rizado en la tapa, una tira central trasera de palosanto, caja de acabado brillante, clavijas Gotoh Gold y componentes electrónicos Expression System® 2. Los tres modelos vienen con una etiqueta de la Edición Limitada y estuche duro Taylor Deluxe.

continúa en la página siguiente

De izquierda a derecha: modelos LTD de sapeli acolchado, sasafrás negro y caoba flameada, con *cutaway* de estilo florentino

## Elaboración del corte

En comparación con el *cutaway* veneciano redondeado de los modelos Taylor estándar con *cutaway*, la refinada versión florentina es considerablemente más compleja y su construcción requiere mucho más trabajo. Esta diferencia se incrementó aún más cuando el proceso de domado para la elaboración de nuestro *cutaway* veneciano se automatizó en gran medida gracias al uso de máquinas propias para domado de aros elaboradas por nuestro equipo de utillaje. En el caso del *cutaway* florentino, el proceso comienza con una caja completamente ensamblada sin *cutaway*, a la cual se recorta una sección del lóbulo superior, en la zona de los agudos, mediante una sierra de cinta y una plantilla sujeta mediante vacío. Los bordes exteriores de la sección rebajada se lijan a continuación mediante una lijadora de rodillo. A partir de ahí, se añaden varias piezas de contrafajas cortadas mediante láser (similares a las tiras de contrafajas que se utilizan en los bordes internos de la caja, donde la tapa y el fondo se unen a los aros) de manera meticulosa y se encolan a lo largo de los bordes del corte para reforzar esa zona y proporcionar una superficie sólida de encolado para la pieza del *cutaway* que se añadirá en última instancia. También se incorpora una tira adicional vertical de ébano en la punta, el "cuerno" del *cutaway*, entre la tapa de la guitarra y las contrafajas del fondo, para reforzar el aro.

A continuación, la pieza de madera diseñada para conformar el *cutaway* cóncavo —una pieza plana seleccionada para hacerla casar con los aros en un primer momento, cuando se seleccionan los juegos para el fondo y los aros— se doma sobre un tubo caliente que se envuelve con papel absorbente humedecido. El vapor resultante penetra en la madera y ayuda a domarla. Una vez que la pieza adquiere la forma deseada, se enfría sobre un molde que mantiene su forma. Los bordes de la maderas que se van a unir primero se limpian, se lijan y se ajustan en seco y, a continuación, la pieza domada del *cutaway* se recorta hasta darle el tamaño adecuado. Luego se añade cola para madera a las contrafajas y la pieza se alinea y se encola también. Para mantener las piezas unidas se emplean una prensa para encolado y una horma de madera. La zona se inspecciona para revisar el ajuste y eliminar la cola sobrante. Una vez se seca la cola, la caja se lleva a nuestro departamento de fijación y lijado. Allí se emplea una lijadora de banda horizontal para eliminar cualquier material sobrante del *cutaway* en la tapa y el fondo y, a continuación, una lijadora de cinta para eliminar el material sobrante de los aros junto al cuerno y la junta del mástil. Después se lija la punta del cuerno para crear una superficie plana y, luego, se añade una tapa de madera al *cutaway* (a juego con las piezas del fondo, los aros y el *cutaway*) que se prepara, se ajusta y se encola al cuerno para cubrir la junta. Posteriormente se recorta cualquier material sobrante y, una vez seca la cola, la tapa se lija y se da la forma adecuada con una lijadora de cinta.



El motivo de la incrustación Capstone para el diapasón y la roseta está hecho de palosanto con contornos de madreperla. Otros complementos son los perfiles de palosanto y el recorte de la tapa de arce rizado

## 314ce-RW LTD

**Fondo/aros: Palosanto de India**

**Tapa: Cedro rojo del Pacífico**

Como se suele decir, a veces menos es más. Las guitarras de palosanto/cedro recompensan a quienes tienen un ataque más ligero, tanto a guitarristas que tocan *fingerstyle* como a quienes rasguean con suavidad, ya que proporcionan una sonoridad cálida llena de musicalidad. En comparación con las guitarras con tapa de picea, la tapa de cedro proporciona enseguida el sonido propio de una guitarra que lleva tiempo tocándose, y quienes buscan armónicos abundantes disfrutarán con esta Grand Auditorium de edición limitada. La profusión en el intervalo de medios del cedro proporciona un complemento maravilloso para el palosanto, que posee un intervalo de medios más atenuado y gran brillo en los agudos.

"El cedro proporciona unos armónicos amaderados y consistentes al conjunto", afirma Andy. "Su complejo patrón de armónicos tiene un carácter más inmediato que el de la picea. Cuando se combina con el conjunto de armónicos repicante de los agudos del palosanto, juntos proporcionan un sabor denso a cada nota, incluso si se toca con suavidad".

La estupenda respuesta de la Grand Auditorium tanto al *fingerpicking* como al rasgueo suave o intermedio la convierten en un instrumento estupendo dado el perfil tímbrico de ambas maderas. Los guitarristas que tengan un ataque relajado encontrarán en ella una sonoridad expresiva y accesible. Los complementos son de carácter limpio y provienen de la Serie 300:

golpeador y perfiles de color negro, incrustaciones de puntos de acrílico italiano, roseta de triple anillo, fileteado blanco en la tapa, fondo y aros con acabado satinado, tapa con acabado brillante y componentes electrónicos Expression System® 2.

## K16ce LTD

**Fondo/aros: Koa de grado AA**

**Tapa: Cedro rojo del Pacífico**

Esta Grand Symphony de 6 cuerdas cuenta con tonalidades color castaño y miel y el veteado espectacular de la koa de grado AA, combinada con una tapa de cedro. Se ha seleccionado cedro más oscuro de lo habitual para que combine mejor con los tonos de la koa y se ha aplicado un acabado *shaded edgeburst* de manera ingeniosa para envolver la guitarra en un cálido color tostado, incluido el mástil de caoba.

Esta combinación de koa/cedro evoca algunos de los modelos Grand Auditorium de la Serie Koa que elaboramos a finales de los 90 y principios de la década del 2000, antes de que naciera la forma de caja Grand Symphony. Las dos maderas se complementan bien recíprocamente, ya que la calidez y los armónicos concentrados en el intervalo de medios del cedro embellecen el intervalo de medios naturalmente concentrado de la koa.

"La koa tiene el mismo énfasis en el intervalo de medios de la caoba, pero con un registro de agudos un poco más dulce y brillante", cuenta Andy. "Hay más azúcar ahí arriba. Cuando juntas el cedro y la koa,

consigues un intervalo de medios denso y cálido, con un trasfondo dulce".

La caja Grand Symphony aporta un intervalo dinámico expresivo a la experiencia de toque que proporcionan esta combinación de maderas, ya que responde bien al toque suave y también amplía la profundidad y la potencia de sonido en general.

"La GS tiene una caja torácica algo mayor que da más espacio a las notas del registro de graves y les aporta una personalidad un poco más seria", apunta Andy. "Cuando habla, tiene una voz un tanto más grave".

El elegante conjunto de complementos de estas guitarras incluye perfiles de arce veteado (caja, diapasón, clavijero, boca y tapa del zoque) y una tira central trasera a juego, que añade un contrapunto cremoso al acabado *edgeburst*. Otros detalles son las incrustaciones *Split Diamonds* de madera de boj dorada en el diapasón, una roseta de abulón complementada con puntos de abulón en las clavijas del puente, una lustrosa caja completamente brillante y clavijas Gotoh Gold. Nuestra pastilla incorporada Expression System 2 reproducirá con fidelidad la calidez y la dulzura natural de los armónicos de esta guitarra y las convertirá en un sonido claro y lleno de matices.

Para conocer más detalles acerca de todos los modelos de edición limitada, incluidas las especificaciones completas, visita [taylorguitars.com](http://taylorguitars.com).



## ¿Por qué se le llama *cutaway* florentino?

A decir de muchos, el origen del término "*Florentine*" para denominar el *cutaway* afilado se remonta hasta las mandolinas Gibson. Andy Powers nos ha contado algunas cosas basándose en las investigaciones que realiza desde hace años.

"Según entiendo, la denominación *Florentine* fue la que utilizó Gibson para describir un diseño 'elaborado' de principios del siglo XX. El estilo artístico florentino estaba lleno de curvas, volutas y filigranas, con decoraciones de pan de oro, otros dorados e incrustaciones. Las primeras mandolinas americanas se decoraban con este elaborado estilo de incrustaciones. En el caso de Gibson, primero sacaron al mercado mandolinas con volutas o florituras y tres puntas, una de las cuales formaba un *cutaway* afilado. Esto perduró durante años y dio origen más tarde a una de las primeras guitarras con *cutaway* (su guitarra Style O Artist), que tenía forma de guitarra en los lóbulos inferiores y una voluta y un *cutaway* en punta en los lóbulos superiores. Durante las dos primeras décadas del siglo se les llamaba guitarras Gibson con caja de estilo florentino. Básicamente era una mandolina gigante encordada como una guitarra. Se sabe que Big Bill Broonzy, una leyenda del blues, tocaba una. La punta afilada se asoció pues a la denominación *Florentine*. Más tarde, justo después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a aparecer algunas guitarras arctop selectas con *cutaways* redondeados. De nuevo, fue Gibson quien comenzó a denominar al *cutaway* redondeado '*Venetian*' (veneciano), si bien al principio lo comercializaron con el nombre '*Premier*'. Podría argumentarse que proviene de la forma de ventana arqueada con influencias moriscas o góticas tan características de la arquitectura de la zona de Venecia y que el estilo artístico de Florencia cuenta con elaboradas volutas y puntas, y que hay ventanas en Venecia con esa forma arqueada. A fin de cuentas, los constructores de guitarras adoptaron las dos denominaciones para referirse a esos tipos de *cutaway*".

## Las tapas de caoba *shaded edgeburst*, además de los nuevos modelos 12-fret, 12-string y baritone, dan a nuestras ediciones especiales de la Serie 300 un carácter con muchas raíces

Por Jim Kirlin

La primera parada de nuestra línea de guitarras de madera maciza, la Serie 300 de sapeli/picea de Taylor, ha servido para que infinidad de guitarristas conozcan los placeres que reporta el sonido acústico de la madera maciza. En los últimos años, hemos mejorado tanto la estética como el sonido de la serie para ampliar su atractivo. En 2013, añadimos modelos con tapa de caoba coincidiendo con el lanzamiento de la impresionante ampliación de las tapas disponibles para la Serie 500. A principios de este año, actualizamos todas las electroacústicas de la Serie 300 que, desde entonces, cuentan con nuestra pastilla Expression System® 2. Este otoño volvemos a las andadas y lanzamos una tirada de modelos de edición especial con aspecto *vintage* que lucen una tapa de caoba *shaded edgeburst* (SEB) y que incluyen tres voces que por primera vez ofrecemos dentro de esta serie: una Dreadnought 12-string, una Grand Symphony Baritone y una Grand Concert 12-Fret. Para redondear la colección, ofrecemos modelos Grand Concert y Grand Auditorium con y sin *cutaway* y una Dreadnought sin *cutaway* de 6 cuerdas. Entre su estética de alma vieja y la artesanía moderna de Taylor, estas guitarras prometen un aspecto, unas sensaciones y un sonido fabulosos cuando estén en tus manos.

### Estilo retro

El legado de la caoba como madera clásica para instrumentos conforma de manera especial su tratamiento estético, sobre todo cuando la madera se muestra en primer plano en forma de tapa armónica. El carácter oscuro y el veteado complejo de las tapas de caoba proyectan una apariencia natural que casa bien con su suculenta sonoridad con énfasis en los medios. En nuestra edición especial de la Serie 300, la habilidosa aplicación manual del acabado *shaded edgeburst* añade un toque sutil de calidez visual en tonos sepia que realza el carácter natural de la madera. A partir de ahí, los complementos de carácter sencillo añaden un toque refinado y eficiente que evitan un aspecto recargado. El golpeador de color negro combina bien con el puente y el diapasón de ébano, además de los matices del veteado oscuro de la tapa de caoba. El acabado completa-

mente satinado aporta un lustre apaciguado con muy buen gusto que realza el veteado de la madera, tanto de la caja como del mástil, evitando un brillo excesivo que podría ir en detrimento de su aspecto lleno de raíces. El acabado satinado también realza la cohesión visual natural existente entre el sapeli y la caoba, especialmente entre el mástil de caoba y el fondo y los aros de sapeli. El fileteado blanco que rodea la caja y la roseta añaden un toque visual nítido que realza la silueta única de cada modelo. El resultado final es un aspecto clásico bien terminado con un innegable atractivo para el escenario.

### Modelos destacados

#### Potencia Dreadnought doble

Si bien la mayoría de los modelos Taylor de 12 cuerdas tienen cajas Grand Symphony, nuestra Dreadnought 360e-SEB de edición especial cuenta con una caja de forma tradicional y un sonido exclusivo y atractivo de 12 cuerdas. La forma de caja Dreadnought produce una sonoridad robusta con un registro de graves potente, lo cual le aporta autoridad a la hora de equilibrar el repique natural de las 12 cuerdas. La combinación de maderas de sapeli/caoba proporciona un intervalo de medios claro, amaderado y seco que se realiza de manera especial gracias a la tapa de caoba.

"La tapa de caoba tiene un efecto unificador porque comprime el ataque inicial", afirma Andy Powers, maestro constructor de Taylor. "Esto ayuda a equilibrar el volumen a lo largo de todo el espectro tímbrico. Como guitarristas, cabe esperar un sonido excepcionalmente claro y potente de 12 cuerdas con un equilibrio suave cuerda a cuerda". Los componentes electrónicos Expression System® 2 de Taylor transmiten todos esos detalles acústicos y los convierten en un sonido amplificado dinámico ideal para actuaciones y grabaciones.

#### Baritone bravucona

Las guitarras barítono Grand Symphony de Taylor producen una sonoridad ronca (afinadas de Si a Si) llena de calidez, profusión del intervalo

de graves, rugido en los medios y presencia en los agudos. Su registro más grave las hace atractivas para cantantes que tengan una tesitura vocal grave, y su sonoridad aporta una textura acústica complementaria para engarzar líneas de bajo con otra guitarra acústica en formaciones a dúo. La tapa de caoba de nuestra 326e Baritone-SEB compensa el carácter oscuro y amaderado del registro de graves y proporciona una respuesta agradable y equilibrada a lo largo de todo el espectro tonal. Si estás buscando una nueva paleta tímbrica para revitalizar tu toque o tus composiciones, esta guitarra puede ser una adición estimulante para tu arsenal acústico. Nuestra pastilla Expression System® 2 de sonoridad natural consigue capturar la rica profundidad de la baritone para incorporarla a formaciones en vivo o para las grabaciones.

#### Diversión 12-Fret

Te presentamos a tu nueva dinamo favorita para tocar *fingerpicking*. La 322e 12-Fret-SEB sin *cutaway* cuenta con nuestra cómoda caja compacta Grand Concert y encierra un montón de cualidades que la hacen agradable para cualquier guitarrista. Gracias a la combinación de sapeli con tapa de caoba y la ubicación del puente propia del diseño 12-fret, como guitarristas podemos esperar calidez a raudales, pegada en los medios y una proyección impresionante tratándose de una caja pequeña. El mástil de 24-7/8 de pulgada facilita la digitación y el tirar de las cuerdas para hacer *bendings*, lo cual invita a tocarla de manera energética, mientras que la tapa de caoba estará a la altura si se rasguea con entusiasmo, a pesar del tamaño pequeño de la caja Grand Concert. Como guitarristas, podemos contar con una sonoridad bien concentrada y equilibrada a lo largo de todo el espectro de frecuencias, con lo cual, es una opción viable para tocar en solitario o en una banda y, gracias a la pastilla ES2, también para tocar en vivo y para grabar. Los detalles estéticos exclusivos de este modelo son un clavijero ranurado e incrustaciones de rombos pequeños en el diapasón en vez de los puntos de los demás modelos de la edición especial.

Otros modelos de la Serie 300 Special Edition:

**Grand Concert:**  
322-SEB, 322e-SEB y 322ce-SEB

**Grand Auditorium:**  
324-SEB, 324e-SEB y 324ce-SEB

**Grand Symphony:**  
326ce-SEB

**Dreadnought:**  
320-SEB y 320e-SEB

Para conocer la disponibilidad de modelos, contacta con tu distribuidor local autorizado de Taylor. Para consultar más fotos y las especificaciones completas, visita [taylorguitars.com](http://taylorguitars.com).

# VINTAGE RENOVADO

De izquierda a derecha: modelos Grand Symphony Baritone, Grand Concert 12-Fret y Dreadnought 12-string



326ce-SEB

## Invencción más allá de las convenciones

**Durante dos décadas, el pensamiento creativo de David Hosler ha encarnado el espíritu de innovación de la empresa y ha transformado la resolución de problemas relacionados con las guitarras en diseños innovadores de pastillas**

Por Jim Kirlin



Piloto de hidroplanos. Trapecista de circo. Especialista de cine. Arqueólogo submarino. David Hosler aportó una combinación inusual de habilidades al departamento de reparaciones de Taylor cuando se incorporó en 1996. Afortunadamente, también contaba con una amplia experiencia musical. Hosler era un curtido guitarrista e ingeniero de sonido especializado en actuaciones en directo que había estado de gira con varias bandas en los años 80 y 90. También había sido propietario de un taller en Carolina del Sur, donde construía y reparaba guitarras, incluidas Taylor en garantía, durante más de una década.

En Taylor, Hosler encontró un lugar para prosperar, gracias a Bob Taylor y a un entorno de mentalidad innovadora durante un periodo de crecimiento. A lo largo de su trabajo durante 19 años, que finalizó con su jubilación en la empresa el pasado junio, supo sintetizar su experiencia como guitarrista, constructor, ingeniero de sonido y técnico de reparaciones, y volcarla en una serie de ocupaciones que han ayudado a impulsar Taylor en diversos frentes. Acabó haciéndose un hueco especial como experto en la resolución de problemas de manera innovadora en el equipo de desarrollo de productos de Taylor, aunque tal vez quienes tocan guitarras Taylor le conozcan mejor por haber sido la punta de lanza en el diseño de nuestras pastillas Expression

System®, de tecnología propia.

"David es genial detectando y solucionando problemas, una combinación que rara vez se ve en una misma persona", afirma David Judd, un veterano que lleva 23 años en Taylor, muchos de ellos en nuestro equipo de desarrollo de productos, y quien ha trabajado más estrechamente con David de toda la empresa. Con el tiempo, además, se ha convertido en un buen amigo suyo. "Creo que gran parte de nuestro trabajo aquí consiste en solucionar problemas y, como ninguno de nosotros fue buen estudiante, conseguimos aportar ideas con un enfoque innovador, con originalidad".

Hosler recuerda ser original muchas veces cuando crecía en Sarasota (Florida, EUA). "En los 60 era un crío problemático", afirma. "Me arrestaron a los doce años por robar un automóvil porque empecé a juntarme con un grupo de chicos. Luego llegaron las drogas a Florida y ahí se acabó todo. Probé mi primer LSD a esa edad y empecé a partir de ahí".

Pero Hosler también era un atleta con talento que disfrutaba con los deportes. Su padre era piloto de hidroplanos y había batido récords, así que siguió sus pasos y comenzó a correr en competiciones a los 12 años de edad.

"Le dijeron a todo el mundo que tenía 14 para que pudiera competir", recuerda.

También compitió como gimnasta y, cuando intentaba clasificarse para los Juegos Olímpicos de la Juventud, su entrenador le animó también a que se hiciera trapecista para el *Sailor Circus* de Sarasota, un circo de gente joven fundado por artistas de la famosa compañía circense Ringling Bros.

"Willie Edelman, uno de los principales trapecistas del espectáculo del Ringling allá por los años 40 y 50, acabó haciéndome una prueba", cuenta Hosler. "Y yo, como era bastante irresponsable, no me presenté en un par de ocasiones. Cuando aparecí, me las hizo pasar canutas. Eso hacían los buenos entrenadores. No te decían 'largo de aquí' sino '¿vas a entrar en vereda?' Y, desde luego, falta me hacía".

Con el tiempo, contar con los mentores adecuados resultó ser una cuestión recurrente en la evolución de Hosler. Uno de ellos fue Jarl "Doc" Malwin, un noruego de gran tamaño y gran carisma, veinte años mayor que él y pionero del submarinismo fluvial.

"Fue uno de los primeros en bucear en los años 50", relata Hosler. "En aquella época, nadie lo hacía. Esta gente fueron pioneros cuando salieron los primeras botellas para submarinismo, a la vez que Jacques Cousteau; prácticamente eran los Les Pauls de su género".

Malwin y muchos otros habían explorado los ríos de Florida y habían descubierto cientos de objetos antiguos, y crearon la Florida Indian Foundation

para promover la investigación arqueológica. Malwin inició a Hosler en el buceo en aguas fluviales oscuras.

"Estos ríos son negros por el ácido tánico que contienen", cuenta. "No se ve nada. Es como ponerse a bucear en una ciénaga".

Y, además, hay que nadar entre caimanes y serpientes.

Hosler recuerda su primera expedición de buceo con Malwin en el río Steinhatchee, en el norte de Florida.

"Decidí que 'Steinhatchee' quiere decir 'aquí vas a morir' en lengua india", cuenta riendo. Malwin le ayudó a superar el miedo y Hosler se sumergió. A esa expedición siguieron muchas otras con baterías de automóvil para poder ver entre las oscuras aguas teñidas.

Aunque ha visto caimanes, nunca le han atacado. Su peor ahogarse fue cuando estuvo a punto de ahogarse mientras le perseguía una mocasin de agua de gran tamaño que defendía su territorio.

En sus inmersiones como buceador de aguas oscuras, Hosler halló numerosos objetos que nunca antes se habían encontrado en la zona, como huesos de mastodonte o restos de otros animales extintos, como una tortuga gigante del tamaño de un Volkswagen Escarabajo y un gliptodonte, un animal gigante parecido al armadillo. Sus muchos descubrimientos y las prolongadas conversaciones que mantuvo con Malwin durante los trayectos hasta los distintos ríos,

acerca de todo, del buceo, de la física o de la vida misma, ayudaron a Hosler a entender, entre otras cosas, la importancia de afrontar los miedos personales.

"Cuando finalmente te llenas de valor y pierdes el miedo a hacer algo por si te topas con un caimán –puede ocurrir y no es, para nada, divertido–, te das cuenta de que, afrontándolo, consigues hacer cosas que antes no hacías, atenzado por el miedo", cuenta. "Doc llegó a la raíz de lo que nos vuelve temerosos en la vida, incluso llegó más allá: siempre fue de los que opinan que, si merece la pena hacer algo, también vale la pena hacerlo mal".

Hosler reconoció ese mismo rasgo en Bob Taylor cuando se incorporó a la empresa.

"Bob es fantástico en lo que hace porque no tiene miedo al fracaso, porque da por hecho que seguirá trabajando infatigablemente hasta que salga bien", cuenta Hosler. "O a lo mejor te dice 'Vale, he aprendido mucho con esto y me servirá para lo siguiente'. Cuando tienes la oportunidad de trabajar con Bob, una de las cosas que hace estupendamente es reafirmarte para que descubras cosas, como si no hubiera reglas preestablecidas".

En un almuerzo de despedida de Taylor celebrado en su honor en junio, Hosler reflexionó sobre la manera en la que su experiencia como buceador había influido en su estrategia de I+D y en el diseño de pastillas en Taylor.

"Es una idea sencilla: si quieres hacer nuevos descubrimientos, lo normal es que tengas que mirar donde otros no han mirado antes", afirma. "Pienso mucho en el tiempo que seguimos un camino marcado y hacemos las cosas de una manera determinada sin ni siquiera pensar que hay otras maneras de hacerlas".

Él lo relaciona con el trabajo que dio como resultado el previo y la pastilla Expression System originales de Taylor.

"Cuando empezamos, contacté con todo aquel que pude que hubiera fabricado una pastilla antes, y a todos les hice las mismas preguntas. ¿Por qué lo hiciste así? ¿Por qué optaste por utilizar cristales piezoeléctricos? Y lo que descubrí fue, predominantemente, la falta de información real sobre cómo funcionan las guitarras y, además, que no había materiales para hacer nada distinto. Y así, la estrategia se vio reforzada. Me ayudó a darme cuenta de que, si contamos con nuevos materiales, ahora que tenemos más información, tal vez exista un camino mejor".

Hosler encontró otro mentor intelectual, el brillante diseñador de equipos de audio Rupert Neve, cuyas mesas de grabación son veneradas en el sector musical y con el cual había trabajado estrechamente en el desarrollo del ES.

"Conectamos muy bien", afirma Hosler. "Me empapé de todo lo que me enseñó".

Acerca de su trabajo en el desarrollo de productos en Taylor durante años, Hosler cuenta que, probablemente, lo que le hace sentir más orgulloso es el diseño del Expression System 2, cuya vuelta de tuerca innovadora –la reubicación de los sensores piezoeléctricos detrás de la cejuela del puente de la guitarra en vez de debajo de esta– surgió de un recuerdo que tenía de cuando montaban la carpa en su época circense. (Así pues, la experiencia circense *llegó a ser útil*).

"Todo el mundo llevaba 50 años haciéndolo de una manera menos eficaz", cuenta. "Pero ahora instalamos casi 400 al día y se equilibran con gran facilidad. Te hace sentir algo así como que has aprendido a hacer que un coche llegue a recorrer 80 millas por galón. Yo solo tuve una idea y la convertí en un prototipo, hasta que funcionó. En realidad, fueron Matt [Guzzetta], David Judd y un equipo quienes idearon cómo convertir la idea en algo que pudiera funcionar y, a continuación, cómo construirlo de manera funcional".

"Dave es un tipo muy inquisitivo", cuenta Guzzetta, quien fuera gurú del diseño en Taylor durante muchos años (ahora parcialmente jubilado) y, sin duda, un compañero afín en lo referente al desarrollo de soluciones innovadoras para la mejora del proceso de construcción de guitarras. "Nunca abandona y no tiene miedo de aventurarse por territorios desconocidos".

El trabajo de Hosler en la pastilla magnética para el ES original sentó las bases de los diseños posteriores de las guitarras eléctricas Taylor, primero la T5 y, posteriormente, la T3 y la SolidBody. Guarda recuerdos especialmente gratos de la manera en la que la T5 se lanzó al mercado y la acogida positiva que tuvo entre distribuidores y clientes.

"Nadie esperaba que esa guitarra se hiciera tan popular nada más salir por la puerta", afirma. "Nunca olvidaré haber presenciado todo aquello y la manera en la que se unieron los distintos departamentos de la empresa. Incluso tardamos dos años en conseguir satisfacer la demanda".

A lo largo de los años, Hosler ha sido una pieza clave en la aplicación de otros cambios en Taylor. Era responsable de los departamentos de reparaciones y ensamblaje final en 1999, cuando se comenzó a producir el mástil NT patentado por Taylor, y ayudó a remodelar el flujo de trabajo del proceso de ensamblaje del mástil. Durante su periodo como Vicepresidente del Servicio de atención al cliente, reparaciones y control de calidad, Hosler fue enviado a Europa en 2008 para poner en marcha

los centros de reparaciones y servicios en cuatro países, cuando Fender se encargaba de nuestra distribución en Europa. Un par de años más tarde se mudó a Ámsterdam para establecer nuestra sede europea, creando la infraestructura necesaria para que Taylor asumiera su distribución propia, incluido el almacenamiento, las ventas y un centro de reparaciones de fábrica equipado para proporcionar la gama completa de reparaciones que Taylor ofrece en nuestra fábrica del El Cajón.

Tras casi 20 años en Taylor, Hosler siente que es el momento adecuado para dedicarse a otras labores creativas. Afirma, además, que nuestro departamento de Componentes electrónicos está en buenas manos, gracias a que Trenton Blizzard, un veterano que lleva 12 años en Taylor y es un brillante diseñador de pastillas y previos, se queda a cargo de todo.

"Me encanta Taylor", dice Hosler. "Siento que es el momento adecuado para dejar que otros hagan su trabajo y para centrarme en decidir cuál será mi próximo paso".

Y ya lo ha decidido. Cuando hablamos, Hosler iba a mudarse unos días más tarde al estado donde había nacido, Florida, con su esposa Tami y dos perros. De hecho, a estas alturas ya habrá puesto en marcha un pequeño negocio en St. Petersburg. Es una combinación de taller de reparación de guitarras –que, como es lógico, es un centro de reparaciones autorizado por Taylor– y una pequeña galería/cooperativa de accesorios musicales llamada Seven C Music (www.sevencmusic.com). El hecho de que el negocio sea una cooperativa permitirá reunir a siete artesanos independientes que trabajan a pequeña escala, seleccionados por Hosler, que construyen guitarras, amplis y pedales exclusivos, pero cuyo trabajo podría languidecer en una tienda de música convencional. Hosler considera que la estructura de cooperativa es una oportunidad para proporcionar un entorno más adecuado en el cual mos-

trar el trabajo de artistas industriales jóvenes y con talento. Además, está feliz de poder orientarles y hacer de mentor como otros hicieron con él a lo largo de su vida.

"Me da un propósito", afirma. "Me permite rodearme de estos chicos tan brillantes y llenos de talento, que piensan de manera distinta a mí, y es alucinante. Puedo ayudarles. Conozco gente del sector. Sé conseguir materiales".

Y, si les diera por aprender a volar en un trapecio, correr en hidroplanos o bucear en aguas oscuras, ya saben a quien preguntar. **W&S**



### Los riffs de Hosler

Incluimos aquí algunas de las reflexiones de David Hosler acerca de lo que ha aprendido a lo largo de su carrera, extraídas de una conversación que tuvo lugar en junio de 2015.

**Hay gente que es buena recopilando información, pero no se les da bien llegar a las conclusiones adecuadas.** Está bien contar con gente que consigue recoger información y decir "a lo mejor ese *no* es el motivo".

**Creo que hay una diferencia entre conocimiento y habilidad.** Las habilidades se adquieren, uno aprende a hacer cosas. Recuerdo que así era cuando empecé a trabajar con guitarras. Me sentía torpe con todo, aunque leía y probaba cosas, hasta que un día empecé a saber qué hacer.

**Hacer de mentor requiere una de las tareas más difíciles que existen:** aguantar a gente que no sabe lo mismo que tú y que crees que debería saber.

**Para ser un buen líder debes estar dispuesto a que surjan cuestiones incómodas.** La mayoría de la gente no se da cuenta de por qué Bob eligió ese despacho de allí. Se iba a quedar con este. Pero luego dijo, "no, quiero estar junto a la puerta por donde la gente pasa, para que puedan entrar y me planteen cuestiones incómodas. Porque si no, ¿cómo voy a conseguir hacer lo que hago para la gente si no soy accesible?"

**Tienes cantidades ingentes de información colgando de ganchos que parecen estar totalmente inconexas pero que, potencialmente, pueden configurarse como un mosaico.** No consigo describirlo mejor; en mi mente, estoy constantemente colgando cosas. Todo está ahí. Sé que Bob también hace lo mismo. Y creo que eso se está perdiendo en nuestra cultura, en nuestro mundo: las disciplinas están tan compartimentadas que la gente no llega a darse cuenta jamás de cómo están conectadas unas con otras, sin duda para mejor.

**Empecé a interesarme hace tiempo por un concepto llamado cascada de información.** Podría llamarse seguir a la manada. Hay un gran estudio acerca de por qué la gente se queda atrapada en lo que hace, y eso dice mucho del uso voluntario o involuntario de información. El mejor ejemplo es cuando vas a comer a un restaurante en el que nunca has estado antes. Después de investigar todos los lugares y decidirte por uno, cuando aparcas, ves otro restaurante lleno, pero en el que has estado investigando y has elegido finalmente no hay nadie. Así que empiezas a poner en duda tu manera de razonar. Ese es el punto crucial entre el riesgo y la recompensa. Tienes que decidir si estás dispuesto a fiarte de todo cuanto sabes e ir al sitio en donde no hay automóviles o ir al otro lado. La cuestión es que, si vas al lugar que está vacío, el siguiente que llegue verá que ya hay otro automóvil aparcado...

**De arriba a abajo:** Hosler y un compañero del circo ejecutando la "trampa francesa" sobre el trapecio; pilotando un hidroplano; en un río de aguas negras en Florida con un fragmento de la mandíbula de un mastodonte; sosteniendo el cotizado premio TEC de la Mix Foundation por el diseño del Expression System con Rupert Neve; **A la derecha:** con David Judd; **página opuesta:** con una pieza de la pastilla Expression System 2

## CÓMO AFECTAN AL SONIDO LAS DISTINTAS CARACTERÍSTICAS DE LAS PÚAS

Por Andy Powers

**Nota del Editor:** Si estás al tanto de la reciente oleada de mejoras timbricas que hemos aplicado a las guitarras en Taylor, en especial las Series 600, 800 y 900 de sonoridad renovada, sabrás que el maestro constructor de Taylor, Andy Powers, ha analizado con detenimiento prácticamente cada uno de los componentes materiales de las guitarras como parte de su labor de rediseño. Otro de los factores clave que afectan al sonido de una guitarra es, obviamente, la técnica del guitarrista. Y entre tu guitarra y tú puede existir otra variable: una púa. Como cabría esperar, Andy tiene algunas ideas para compartir acerca de este tema. De hecho, su propia experimentación ha llevado a Taylor a asociarse con nuestros amigos de Dunlop para ofrecer nuevos modelos de púas (disponibles a través de TaylorWare) que Andy cree que serán muy útiles para todo tipo de guitarristas.

Pedimos a Andy que nos contara más acerca de las cualidades físicas clave que diferencian unas púas de otras y cómo pueden afectar a la respuesta tímbrica de las guitarras. En última instancia, sus observaciones pretenden ayudarte a conseguir el sonido que deseas, pero él mismo admite que, para alguna gente, su disertación sobre las púas resultará demasiado detallada y más técnica de lo necesario. Si te gusta explorar los matices del sonido, es probable que estos consejos te resulten útiles. Si no es así, bien está. En cualquier caso, puede que te resulte divertido experimentar con distintas púas y ver si sientes o escuchas alguna diferencia. Lo bueno es que las púas no son caras, así que, gastando muy poco, puedes acceder a nuevos sabores tímbricos que estarán siempre a mano, en la punta de tus dedos.

**C**omo guitarristas, es fácil obsesionarse con los objetos que nos despiertan afecto musical. Nos chiflan los complementos y las curvas preciosas. Nuestras manos

recorren un mástil suave y tentador. Agarramos una púa. Pero, un momento. ¿Seguro que vas a dejar fluir tu alma por esas cuerdas usando un trozo cualquiera de plástico viejo? Se talaron árboles centenarios y se convirtieron meticulosamente en un instrumento precioso para que fuera, musicalmente, lo más dinámico posible. Ese instrumento y tu toque se merecen elegir con detenimiento una púa que esté a la altura.

Desde hace milenios, se utilizan púas para tocar instrumentos de cuerda. Prácticamente todas las culturas cuya música incluye instrumentos de cuerda pulsada han utilizado plectros de algún tipo. La púa es una parte crucial en el toque de los instrumentos de cuerda, tanto si se trata de las púas alargadas y delgadas que usan los intérpretes de laúd árabe, las púas *bachi* de forma vagamente triangular que usan los intérpretes de *shamisen* japonés, o las púas con la popular forma de lágrima que prefieren los guitarristas. Para quienes la usan, la púa es la verdadera conexión: el punto donde la expresión musical se transfiere al instrumento, desde la articulación de la mano del guitarrista y a través de las cuerdas.

Sin duda, las púas son importantes. Pero ¿qué diferencia unas de otras? Hasta cierto punto, todas tienen el mismo aspecto, pero eso mismo pasa con la mayoría de guitarras acústicas. Existen diferencias sutiles en la forma, el espesor y los materiales, todas ellas importantes, ya que cada variable afecta a la manera en la que la cuerda responde al ataque del guitarrista, del mismo modo en el que la forma de una guitarra, su diseño y los materiales empleados afectan a su sonido. Pasemos a analizar las variables clave que diferencian unas púas de otras: la forma, la superficie de contacto, la rigidez y el material del cual están hechas.

### Forma

La forma de la púa determina la amortiguación de armónicos que se produce durante la pulsación. A lo largo de la longitud vibratoria de una cuerda de guitarra, existen vibraciones secundarias o armónicos, además de

la fundamental o la nota individual que el guitarrista pulsa. Cuanto más alto es el tono del armónico, más corta es la longitud de la cuerda que ocupan esos movimientos individuales de la cuerda. En las frecuencias muy altas, esas vibraciones son muy cortas en cuanto a longitud física, hasta el punto en que una púa con una superficie de contacto amplia o redondeada amortigua y disminuye su presencia en el sonido que escuchamos. Esta amortiguación de los armónicos tiene como resultado un sonido oscuro o más cálido y profundo. Por un lado, las púas con extremos afilados en punta producen un sonido muy brillante, ya que la punta estrecha con la que se ataca la cuerda amortigua muy pocos armónicos de alta frecuencia. A menudo, cuando los guitarristas descifran esta cuestión, aprenden a rotar la púa para extraer distintos sonidos, bien con la zona más ancha o con la más puntiaguda del perímetro de la púa.

### Superficie de pulsación

La forma de la superficie de pulsación de la púa, o el perfil de su borde, aunque es una cuestión sutil, va más allá de la forma de la púa. Esta forma puede estar cortada en perpendicular a la superficie de la púa, puede ser redondeada o biselada, con un borde que se asemeja a la hoja de un cuchillo. La púa se suele sostener en ángulos distintos y rara vez pulsa la cuerda de manera perfectamente paralela a su borde. Esta forma del borde se desgasta con el uso y la textura que se crea alterará lentamente la manera en la que la púa se desliza y libera la cuerda, así como la manera en la cual afecta a la amortiguación de los armónicos. Conforme el borde se desgasta, cada vez se hará más ancho que el de una púa nueva. Este lento ensanchamiento aumenta la amortiguación de los armónicos y oscurece su sonido. Si la púa tuviera un contorno afilado en punta, en primer lugar, se desgastaría con rapidez y el sonido se volvería considerablemente más oscuro. La textura que se crea con el uso es, normalmente, más áspera que la de la superficie nueva brillantada o pulida. En especial, las cuerdas con entorchado actúan

como limas y desgastan el borde de ataque de la púa. La superficie áspera que se crea arrastra la cuerda durante la pulsación, lo cual añade cierta resistencia y ruido adicional de la púa. Los bordes ásperos de las púas producen un ruido previo a la nota que resulta más perceptible. Esto no es necesariamente algo malo; la resistencia que crea puede servir en estilos de toque en los cuales el guitarrista busca crear un espacio tímbrico mayor antes de cada nota. Existen ejemplos estelares de ese ruido de la púa previo a la nota como el de Eric Clapton en las grabaciones de los Bluebreakers de John Mayall o algunas de las grabaciones de jazz *manouche* de Biréli Lagrène. Por el contrario, si la púa tiene un borde muy suave, resbalará en la cuerda y reducirá el arrastre, lo cual se traduce en una definición precisa de la nota y una sensación de gran respuesta y rapidez en las manos del guitarrista.

### Rigidez

El grosor o la rigidez de la púa es una variable importante de la ecuación. Las púas delgadas y flexibles actúan como amortiguadores. Cuando la mano del guitarrista va a transmitir su energía, la púa se dobla conforme se empuja más allá de la cuerda rígida. En un momento determinado, la púa se libera y pulsa la cuerda. Esta acción de flexión y pulsación tiende a homogeneizar el ataque del guitarrista. En este caso, la respuesta de la cuerda depende más de las características flexibles de la púa que de la fuerza que imparta el guitarrista a las cuerdas al pulsarlas. Por este motivo, una púa más rígida siempre proporcionará al guitarrista mayor intervalo dinámico que una púa flexible. Además de reducir el intervalo dinámico, esta acción de flexión también requiere un tiempo. No demasiado, pero la púa tarda en doblarse y en pulsar al pasar más allá de la cuerda. Por consiguiente, es más fácil conseguir una articulación rápida con una púa más rígida. Para no crearles mala fama, he de decir que las púas flexibles tienen su razón de ser en el universo musical. Gracias a su tendencia a absorber la energía y a homogeneizar la respuesta de las cuerdas, las púas flexibles pueden ser de gran utilidad cuando haya que tocar una parte rítmica donde se desee una respuesta homogénea y controlada de las cuerdas.

### Material

Por último, el material del cual está hecha la púa afecta a estos factores físicos: la suavidad con la cual la púa se desliza por la cuerda, la textura de la superficie de ataque, tanto si está nueva como gastada y la manera en la

cuál los armónicos de la cuerda se ven amortiguados por la suavidad o la dureza del material. El peso del material del que está hecha la púa también proporciona una respuesta táctil al guitarrista, ya que la púa se hace llegar más allá de la cuerda y contribuye a su propia inercia dentro de la compleja alquimia de la articulación del movimiento de la mano del guitarrista. Las púas se solían hacer de caparazón de la tortuga carey, en peligro de extinción desde hace mucho tiempo. Desde hace décadas, se usan habitualmente materiales sintéticos; dos de los más comunes son el celuloide y el nylon. En realidad, prácticamente cualquier material duro y resistente puede servir, y cada uno muestra características únicas en su manera de atacar la cuerda antes de permitir a esta que suene, así como en su resistencia al desgaste.

### Recomendaciones sobre púas

Teniendo en cuenta todos estos parámetros, queda claro que no hay una púa definitiva para cada guitarrista y para cada guitarra. La púa perfecta debería conjugar una forma del borde, una rigidez y un material característicos que complementen la mano con la cual articula el toque y también el instrumento, además de tu repertorio.

Para tocar distintos estilos de guitarra acústica, la mayoría de los guitarristas prefiere púas con la típica forma de lágrima, reconocible en todo el mundo como la forma distintiva de las púas para guitarra. Esta silueta proporciona una punta más pequeña para sonidos más brillantes y dos puntas con un borde más romo para conseguir sonidos más cálidos. El grosor adicional es un elemento importante en la mayoría de situaciones musicales, ya que el intervalo dinámico ayuda a sacar el máximo partido a la sonoridad de la guitarra.

Aquí en Taylor estamos encantados de habernos asociado con nuestros amigos de Dunlop para ofrecer algunas de nuestras púas favoritas para guitarra acústica.

### Ultex

Las púas Ultex® se realizan en un material resistente al desgaste que proporciona un sonido dinámico y con gran respuesta. Los calibres más finos

son más flexibles según la presión y el agarre de los dedos de cada guitarrista, y tienden a homogeneizar el ataque y el volumen de cada cuerda, lo cual las convierte en una buena opción para rasguear acordes

cuando se busca un volumen uniforme, o para guitarristas que disfrutan con el tacto de una púa que equilibra su ataque de las cuerdas. Los calibres más gruesos proporcionan un mayor intervalo dinámico y reflejan mejor la presión de los dedos de la mano derecha de cada guitarrista, lo cual proporciona una gran sensibilidad en el tacto y una conexión directa con las cuerdas. Los bordes pulidos de estas púas se han conformado minuciosamente y proporcionan una liberación suave de la cuerda, lo cual crea notas bien definidas.

### Primetone

Las púas Primetone™ se elaboran con un material igualmente resistente que proporciona una gran respuesta. Cuentan con contornos suaves creados cuidadosamente para simular el patrón de desgaste que se crea en una púa muy usada, pero con una textura muy pulida. El resultado es una púa que se desliza y libera la cuerda con gran rapidez, de manera que proporciona rapidez, claridad y unos armónicos maravillosamente intactos en las cuerdas. El agarre aumentado permite mayor seguridad al sostenerla y una conexión positiva con el guitarrista.

### Experimenta hasta encontrar tu púa

Cada guitarrista y cada instrumento son únicos, al igual que la música que hacen juntos. Teniendo en cuenta esto, la experimentación es la mejor manera de encontrar la púa que mejor te vaya. Hemos combinado seis de nuestras púas favoritas de las series Ultex y Primetone en un pack variado que ofrecemos a través de TaylorWare para que cada guitarrista pueda descubrir qué púa se adapta mejor a su estilo y a su instrumento. También puedes comprar packs individuales de un tipo y un calibre concreto.

Una idea para terminar: si, por algún motivo notas que le falta algo al sonido de una guitarra que tienes actualmente, la solución puede ser tan sencilla como cambiar de púa. Por ejemplo, si una guitarra suena demasiado oscura para tu gusto, puede bastar con una púa de sonido más brillante. Recuerda que la púa proporciona el nexo que nos une a las cuerdas de la guitarra. Por ese motivo, hemos de elegir una que sea estupenda. **W&S**

ELIGE TU PÚA

## Variables de las púas y cómo afectan al sonido

### Forma de la púa

#### Zona de impacto más redondeada

- Mayor amortiguación de armónicos
- Sonido más oscuro, cálido y profundo

#### Forma más apuntada

- Menor amortiguación de los armónicos de frecuencias altas
- Sonido más brillante

### Superficie de pulsación

#### Borde suave

- Menor amortiguación de armónicos
- Definición más precisa de la nota y respuesta más rápida

### Superficie áspera/gastada

- Mayor amortiguación de armónicos
- Sonido más oscuro
- Mayor resistencia y sonido adicional de la púa
- Espacio tímbrico adicional antes de cada nota

### Rigidez

#### Delgada/flexible

- Absorbe energía; homogeneiza el ataque del guitarrista
- Respuesta uniforme para toque rítmico

### Más gruesa/más rígida

- Articulación más rápida
- Mayor intervalo dinámico

### Material

- La mayoría están hechas de celuloide o nylon, de gran resistencia frente al desgaste
- Los materiales más duros producen una menor amortiguación
- El peso del material afecta tanto a la pulsación como al sonido

# Resonancias



## Doble sueño hecho realidad

Brian Hartman, un fan de **U2** de trece años de edad, es demasiado joven para *tener* una lista de cosas que hacer antes de dejar este mundo, pero si la tuviera, tocar en el escenario con la icónica banda irlandesa no estaría en ella. A este fan de Massachusetts que, a sus trece años ya avanza con la guitarra, le regalaron en Navidad entradas de primera fila para asistir en julio a su primer concierto de U2, acompañado de su familia, en el TD Garden de Boston. Sabía que, en los conciertos, la banda estaba invitando a gente del público a unirse a ellos sobre el escenario y tocar "Desire" y "Angel of Harlem", así que fue preparado.

"Me había aprendido 'Desire', cuenta Hartman, "pero mi padre me dijo que también estaban subiendo a gente al escenario para tocar 'Angel of Harlem', y me enseñó la canción".

Además, llevó un cartel que decía "TOCO LA GUITARRA".

La oportunidad de Hartman llegó a mitad de concierto cuando Bono se inclinó a un lado del escenario y le preguntó "¿tocas la guitarra?"

Adelante, joven. ¿Sabes tocar 'Angel of Harlem'?" Hartman subió al escenario

y le dieron la **718e** Grand Orchestra de The Edge. Bono le pidió que tocara en Do y comenzó a rasguear los primeros acordes para deleite del público.

Hartman cuenta que no se puso nervioso durante la actuación. "Estaba demasiado concentrado en la banda", explica. "Ni siquiera estaba pendiente del público". Al final de la canción, cuando aún estaba medio aturrido por la fascinación del momento, Bono le dijo "voy a tener que pedirte que me la devuelvas, joven", en referencia a la guitarra. "En realidad no, no me la devuelvas", añadió. "Es para ti". Hartman se quedó boquiabierto y el público comenzó a rugir.

"No me esperaba que me diera la guitarra", nos contó un par de días después. "Estoy muy contento con ella y la toco todo el tiempo".

Hartman se marchó a casa con la guitarra esa noche, pero sin estuche. Cuando nos enteramos de lo sucedido, nos aseguramos de que recibiera uno. Afirma que planea disfrutar ese regalo tan especial y tocar mucho.

"Con suerte, algún día tocaré mi propia música en el Garden".



**Arriba:** Brian Hartman tocando con Bono y The Edge; **sobre estas líneas:** el momento en el que le dicen a Hartman que puede quedarse la guitarra (fotos: John Gillooly); **arriba a la derecha:** Lukas Nelson y Bob Weir (foto: Jay Blakesberg); **derecha:** las artistas del She Rocks Showcase (de izquierda a derecha: Pearl, Bryce Hitchcock, Katie Garibaldi, Taylor Tote, y Chelsea y Grace Constable)

## Entre bastidores con Bob

El fotógrafo residente en San Francisco **Jay Blakesberg** ha retratado a lo largo de los años a algunos de los artistas musicales de mayor renombre. En mayo, estuvo en el *backstage* del Sweetwater Music Hall de Mill Valley (California), en un concierto especial benéfico a favor de Music Heals International, que contó con **Lukas Nelson** y un amplio elenco de músicos amigos, entre ellos el cofundador de Grateful Dead, **Bob Weir**. En los camerinos, Blakesberg tomó una instantánea de Nelson y Weir, que tenía en las manos su Taylor **714ce**. De hecho, Weir fue uno de los primeros en probar de manera no oficial la versión beta del Expression System® 2 en 2013 y se convirtió en un fan de nuestra pastilla. El desarrollador de la pastilla de Taylor, David Hosler (consulta su perfil en la página 24) conoció a Weir en el NAMM Show hace años y forjaron una amistad basada en su amor por las guitarras y el sonido.

"A Bob le interesa mucho la calidad de los equipos de sonido", cuenta Hosler. "Tiene un sistema acústico Myer Sound Constellation (un sistema de sonido de última generación para conciertos) instalado en su casa. Nos vimos varias veces y acabé pidiéndoles que probara el ES2".

Según cuenta el técnico de guitarras de Weir, está disfrutando de su 714ce y la ha utilizado en varios conciertos en directo.



## She Rocks Taylor Showcase en Nashville

Tras la inauguración del Summer NAMM Show de 2015 en Nashville el 9 de julio, el She Rocks Showcase llenó el escenario de The Listening Room. Patrocinado por Taylor Guitars y presentado por las **Women in Music Network**, el evento incluyó las actuaciones de la cantautora **Bryce Hitchcock**, la cantante de soul **Pearl** y el dúo de guitarras **Constable Sisters** (compuesto por Chelsea y su hermana de 13 años, Grace), cuyo espectacular repertorio incluyó versiones que iban de Django Reinhardt a Dire Straits ("Sultans of Swing"). (No te pierdas sus videos en YouTube; no te decepcionarán). Les siguieron las cantautoras **Katie Garibaldi** y **Taylor Tote**. Los videos de cada actuación están disponibles en: [YouTube.com/thewimm](http://YouTube.com/thewimm)



## Copilotos acústicos

Un río de acústica cálida fluye por el trabajo discográfico recientemente publicado por **The River Pilots**, un dúo de americana compuesto por los cantautores **Robert Natt** y **Zach Wiley**. Ambos residen en Roanoke (Virginia) y Raleigh (Carolina del Norte), respectivamente, y se unieron hace unos años gracias a sus gustos musicales afines por el sonido acústico melódico, las armonías vocales dulces y los arreglos destilados con buen gusto. Su colaboración musical resulta brillante tanto por la riqueza timbrica como por la sencillez de unas buenas melodías.

"La música sencilla puede tener una carga emocional muy potente", afirma Wiley, encargado de tocar el piano, los teclados, el órgano, la batería, la guitarra y de poner las voces en el proyecto. "Combina la sencillez de una progresión 1-4-5 con una melodía bonita, sencilla y pegadiza y tendrás una canción que merece la pena y que, musicalmente, tiene mayor profundidad que cualquier otra".

Natt y Wiley utilizaron una **714ce** con tapa de cedro y una **414ce** en el disco (ambas compradas en el distribuidor de Taylor Fret Mill Music de Roanoke). Natt cuenta que, como escritor y arreglista, sigue una estrategia minimalista.

"Los rescataron de la mesa del estudio B de Sunset Sound, en Los Ángeles", cuenta Natt. "Con ellas se mezcló 'When the Levee Breaks', se grabaron cuatro discos de Van Halen y muchos otros trabajos discográficos estupendos".

Para ayudarles a conformar su sonido en el estudio contaron con el productor Chris Keup (Jason Mraz), el ingeniero de grabación Stewart Myers (Lifehouse, Jason Mraz, Shawn Colvin) y el ingeniero de masterización Fred Kevorkian (Ryan Adams, Willie Nelson, Dave Matthews, Phish). Su producción conserva la esencia melódica de los temas, realizando el carácter orgánico de la instrumentación acústica y exprimiendo las armonías vocales de manera que consiguen añadir un toque de intimidad adicional.

"And When It Rains" es una bonita oda a la compra de una casa para construir una vida juntos que refleja la facilidad con la que Natt y Wiley capturan las emociones en sus composiciones. El ritmo melódico de "Devil Woman" evoca el sonido atemporal de The Band, y la letra recoge la perspectiva de un intérprete que analiza desde el escenario a una espectadora problemática. "Come Home" recuerda la melancolía melódica de Elliott Smith gracias a las armonías nostálgicas de Natt y Wiley



De izquierda a derecha: Robert Natt y Zach Wiley

"Me fascina el buen sonido", afirma. "Quería que este trabajo tuviera sonidos de guitarras prominentes y hermosos. Prestamos mucha atención a la sonoridad de acordes muy complejos. Intentamos ceñirnos a melodías no muy complicadas pero utilizamos acordes exuberantes y modernos".

Wile añade: "La belleza surge al encontrar las capas musicales necesarias para hacer que una canción sencilla avance. Así, el estudio se convierte en un lienzo en blanco".

El interés del dúo por los sonidos cálidos y llenos de matices les ha llevado a utilizar equipos analógicos antiguos para las grabaciones en el estudio. Para capturar las partes acústicas, Natt utilizó un Sony C-37A y utilizaron previos API que tenían un *pedigree* musical impresionante.

## Herramientas para el oficio

Robert Natt y Zach Wiley hablan de las grabaciones con sus Taylors

**¿Qué os gusta del sonido de vuestras Taylors? ¿Notáis si la 714ce y la 414ce tienen matices únicos en sus personalidades timbricas? ¿Preferís alguna de ellas para determinados pasajes?**



**Robert:** Sin duda hay diferencias importantes entre ambas. La mía es la 714ce y la 414ce es de Zach, pero nos las intercambiamos en muchas de nuestras grabaciones. Escribimos la mayoría de los temas de nuestro disco con estas dos guitarras. Toco mucho *fingerstyle*, por eso me encanta la tapa de cedro de la 714ce. Tiene un sonido precioso y cálido, y un equilibrio perfecto de las cuerdas. Uso las Elixir Nanoweb Phosphor Bronze de calibre fino en esa guitarra. Con mi estilo de toque, es importante que cada nota tenga su sonoridad propia y que no se pierda en un mar de acordes. Es como un compresor perfectamente regulado con el que el sonido no se pierde para nada. La 414ce tiene una resonancia claramente más brillante con la tapa de picea. La empleamos para añadir un poco de chispa y, a veces, combinada con una guitarra más oscura para darle mayor dimensión. Tiene un poco más de pegada y soporta mejor el rasgueo potente sin que la tapa se sature.

**Zach:** Mi 414ce tiende a sonar más brillante y repicante, lo cual es estupendo para las partes del disco que tienen rasgueos rítmicos, al igual que la 714ce de Robert, aunque su guitarra tiene menos agudos y un poco más de cuerpo.

**En el disco hay muchos pasajes con *fingerpicking* fluido. ¿Hay algo distintivo en vuestro estilo de toque o en vuestra manera de afrontarlo en el disco? ¿Tocáis únicamente *fingerstyle* o también tocáis con púa?**

**Robert:** Mezclo *fingerstyle* y toque con púa en el disco. En cuando al enfoque del *fingerstyle*, soy totalmente obsesivo. Solía machacarme con la técnica de James Taylor cuando era adolescente. También estudié guitarra clásica un tiempo y eso me ayudó con la

técnica de la mano derecha. Combino las yemas de los dedos con las uñas naturales. Las yemas dan mucho cuerpo a cada nota y la uña proporciona el ataque. Me limo las uñas hasta que quedan redondeadas y utilizo grosos progresivos para conseguir un borde pulido que permite liberar cada cuerda con mucha suavidad. ¡Ese es el verdadero secreto del sonido! No hay nada que lo pueda reemplazar.

Para las partes con púa o con rasgueos, utilizo una púa Dunlop 0.73 y un ataque ligero o moderado. Para mí, es crucial el equilibrio de las cuerdas, por eso no toco demasiado fuerte.

En "In Time (Our Day is Coming Soon)", en realidad toqué con la parte lateral del pulgar, sin uña. Cuando grabábamos el álbum, Zach escribió el principio de la canción y se le ocurrió una parte estupenda con guitarra con cuerdas de nylon. Mientras la ensayábamos en el estudio, añadí los rasgueos, con una cejilla alta en la 714ce y un ataque muy suave. Es una combinación perfecta.

**Zach:** Como habíamos compuesto prácticamente todo el disco con nuestras Taylors, tuvimos mucho tiempo para interiorizar las distintas partes, lo cual hizo que se convirtieran en un elemento notorio y distintivo del sonido del disco. En cuanto al *fingerpicking*, ninguno de los dos hemos utilizado púas, salvo en las partes de rasgueos rítmicos.

**¿Qué tal se portaron las Taylors a la hora de grabar? Tengo curiosidad por saber qué micrófonos habéis utilizado en el estudio. En vuestra web había una foto de lo que parecía ser un Sony C-37A. ¿Era un micrófono antiguo? También quería preguntaros si añadisteis la señal del Expression System en la mezcla o habéis utilizado exclusivamente los micrófonos para conseguir el sonido analógico más cálido posible.**

**Robert:** ¡Las Taylors se portaron genial en el estudio! Tocamos muchas partes dobladas y con *fingerstyle* entrelazado que suenan estupendamente con ellas. Puede que llevara al estudio unas 10 guitarras, pero las Taylor eran muy versátiles.

Aparte del sonido, lo que más me gusta de las guitarras Taylor es la facilidad de toque. Es muy raro encontrar guitarras que suenen tan bien y que siempre resulten cómodas de tocar en todo el mástil. Toco mucho con cejillas y con medias cejillas, así que es crucial que mantengan la afinación. Me resulta mucho más fácil con las Taylor, sin tener que estar afinando y ajustándolas constantemente, como me sucede con otras guitarras.

Fue un gustazo utilizar un montón de aparatos antiguos y modernos estupendos. Usé un C-37A antiguo en el 99 por ciento de las partes que toco con guitarra. Es uno de esos micrófonos que podrías llevarte a una isla desierta y tiene un historial increíble de grabaciones alucinantes. Todas las guitarras se utilizaron con previos API antiguos que se rescataron de una mesa del estudio B de Sunset Sounds. ¡Sonaban a gloria!

**Zach:** Ese Sony es igual que el que usaban muchos de los grandes del jazz (Sinatra, Nat King Cole) para cantar en sus actuaciones, y fue muy emocionante contar con uno. Disfrutamos con la grabación, en gran parte gracias a los aparatos con los que contábamos. El disco lo hemos mantenido todo lo analógico que hemos podido y aprovechamos los micros y todo el equipo al máximo. Creo que eso es, en gran parte, lo que da al álbum su sonido, y realza mucho el precioso sonido que tienen nuestras Taylors.

# Calendario

Para conocer la lista más actualizada de eventos de Taylor, visita [taylorguitars.com/events](http://taylorguitars.com/events)

Ya hemos entrado de lleno en la nueva temporada de Road Shows de Taylor, que acercan a nuestro tándem de expertos en ventas y especialistas de producto a los distribuidores autorizados para dar a conocer las últimas novedades de la fábrica de Taylor. Nuestro personal aporta gran cantidad de información útil sobre cómo elegir la guitarra adecuada según la forma de caja y las opciones de maderas, además realizan, demos que incluyen los modelos de la línea de guitarras Taylor de 2015. Como siempre, contaremos con una nueva selección de inspiradoras guitarras *custom* para poder lucirlas. Estos eventos son muy animados y divertidos; nos encanta conocer a entusiastas de la guitarra y responder a sus preguntas.

A continuación, encontrarás la lista más reciente de eventos. ¡Esperamos verte pronto!

## Road Shows de Taylor

<p><b>Oxford (Reino Unido)</b> P.M.T Oxford Martes 3 de noviembre, 19:00 01865 725221</p>	<p><b>Madrid (España)</b> Leturiaga Jueves 19 de noviembre, 18:00 +34 91 399 45 25</p>
<p><b>Romford (Reino Unido)</b> P.M.T East London Miércoles 4 de noviembre, 19:00 01708 746082</p>	<p><b>Berna (Suiza)</b> Musik Müller Martes 24 de noviembre, 19:00 +41 31 3114134</p>
<p><b>Dublín (Irlanda)</b> Walton's Music Jueves 5 de noviembre, 19:00 +353 (0)1 475 0661</p>	<p><b>Winterthur (Suiza)</b> Die Gitarre Miércoles 25 de noviembre, 19:00 +41 52 2130000</p>
<p><b>Harstad (Noruega)</b> Marios Musikk / Sound1.Com Martes 10 de noviembre, 19:00 +47 (0)77001050</p>	<p><b>Schongau (Alemania)</b> Musikhaus Kirstein Jueves 26 de noviembre, 18:30 08861 9094940</p>
<p><b>Genzano di Roma RM, Italia</b> Musica Nuova Martes 10 de noviembre, 19:30 +39 06 9391646</p>	
<p><b>Roma, Italia</b> Your Music Miércoles 11 de noviembre, 16:30 +39 06 5810704</p>	<p><b>Dublín (Irlanda)</b> Walton's Music Viernes 6 de noviembre, de 11:00 a 16:00 +353 (0)1 960 3232</p>
<p><b>Kristiansand (Noruega)</b> Gitarhuset Miércoles 11 de noviembre, 19:00 +47 (0)99423777</p>	<p><b>Valencia (España)</b> Union Musical Nuevo Centro Viernes 20 de noviembre, de 16:00 a 20:00 +34 96 347 33 92</p>
<p><b>Montebelluna (TV), Italia</b> Esse Music Store Jueves 12 de noviembre, 17:00 +39 0423 303236</p>	<p><b>Strømmen (Noruega)</b> Strømmen Musikk Martes 24 de noviembre, de 13:00 a 21:00 +47 63 80 14 44</p>
<p><b>Barcelona (España)</b> Ume Muntaner Martes 17 de noviembre, 18:00 +34 93 200 81 00</p>	<p><b>Oslo (Noruega)</b> Gitarhuset Miércoles 25 de noviembre, 13:00 a 18:00 +47 22170230</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Ume Arenal Miércoles 18 de noviembre, 18:00 +34 91 522 62 60</p>	<p><b>Jönköping (Suecia)</b> Nya Musik Miércoles 2 de diciembre, 13:00 a 18:00 036-169750</p>



Wayne Johnson, especialista de producto de Taylor, durante un Road Show en The Guitar Bar de Santa Bárbara (California, EUA) en septiembre

## La Serie 600, nombrada mejor producto del Summer NAMM

Durante el Summer NAMM de este año, celebrado en Nashville (Tennessee, EUA) del 9 al 11 de julio, Taylor ganó el premio al "Mejor producto de la feria comercial" por nuestra Serie 600 recientemente rediseñada. El premio se concedió durante el popular desayuno con

mesa redonda de la feria NAMM y lo entregó uno de los seis expertos en compras a minoristas que recorrieron las instalaciones y seleccionaron los mejores 24 productos, empresas o servicios que encontraron durante los tres días que duró la feria. Este premio llega después de otros que ya

ha recibido la Serie 600, como el de "Mejor producto" de las revistas *Guitar Player* y *Guitar World*, un premio MIPA en Musikmesse y una serie de premios editoriales de revistas de todo el mundo.



## Consejos de temporada

### No dejes que tu guitarra se reseque este otoño

Con el otoño, llegan temperaturas más frías a muchas regiones. Esto quiere decir que muchos de vosotros utilizaréis calefacción dentro de casa (o de la tienda) a lo largo de los meses de otoño e invierno. Recuerda que, cuanto más se use la calefacción en casa, tanto más se reducirá el nivel de humedad en el interior, lo cual implica que las guitarras serán más susceptibles de sufrir la sequedad. Por ese motivo, es importante controlar el nivel de humedad en casa. Utiliza un higrómetro digital, ya que es la mejor manera de obtener mediciones precisas y, probablemente, necesitarás un humidificador para mantener un nivel saludable de humedad para tu guitarra (lo ideal está entre el 45 y el 55 por ciento).

Un producto que recomienda nuestro departamento de reparaciones es el Sistema de humidificación Two-Way de D'Addario® (disponible a través de TaylorWare), que automatiza el proceso de control de humedad y ayuda a mantener la humedad adecuada para la guitarra dentro del estuche. Los paquetes llenos de humedad cuentan con una membrana permeable que deja pasar el vapor de agua y que proporciona un control de humedad en dos sentidos, ya que permiten liberar o absorber humedad para mantener un nivel constante de humedad relativa (HR) de entre el 45 y el 50 por ciento. Al sacar la guitarra del estuche, asegúrate de cerrar la tapa para mantener el interior humidificado.

Si notas que la tapa de la guitarra se está hundiendo, si la acción baja y las cuerdas cerdean, o si ves que los extremos de los trastes sobresalen ligeramente cuando la mano sube y baja por el mástil, todos ellos son síntomas de que la guitarra está seca y necesita más humedad.

Recuerda que, si la guitarra se seca, llevará más tiempo restablecer un nivel de humedad adecuado (y, posiblemente, requerirá un proceso de humidificación más intenso).

Para hacernos una idea visual de cómo las condiciones de sequedad extrema pueden afectar a una guitarra, observa las dos fotografías que incluimos. El experto en reparaciones de Taylor, Rob Magargal, que actualmente es responsable de nuestra Red de

servicios de reparación y proporciona formación a técnicos de reparaciones de todo el mundo, secó de manera intencional una 314ce y la volvió a rehumidificar como parte de un proyecto de formación. Fotografiamos la guitarra en los distintos estados, con una iluminación que realza los cambios del fondo de la guitarra cuando esta se seca. En la foto de la guitarra seca, el fondo aparece cóncavo; el borde recto solo entra en contacto con el fondo en los bordes exteriores y el espacio restante muestra el hundimiento de la tapa debido a la sequedad. En la foto de la guitarra rehidratada, la forma es convexa y el borde recto entra en contacto con el fondo de la guitarra en el centro, y muestra la forma arqueada adecuada que debe tener el fondo de la guitarra. Es importante destacar que una guitarra seca está en peligro mucho antes de mostrar los síntomas extremos que pueden apreciarse en la guitarra seca de la fotografía.

Rob Magargal nos da otro pequeño consejo para controlar la humedad utilizando un higrómetro digital. La mayoría de los higrómetros tienen un botón "Min/Máx" que muestra el intervalo de fluctuación de los niveles de humedad. Puede ser un parámetro importante para tenerlo en cuenta.

"Puede que alguien abra el estuche o compruebe la habitación y vea que el higrómetro marca, digamos, 43 por ciento, pero la humedad más baja puede haber sido del 25 por ciento", explica. "Es un signo inequívoco de que es necesario utilizar un humidificador para asegurarse de que la guitarra no se daña lentamente durante el invierno. Al combinarse, el 43 y el 25 por ciento se traducen en una humedad media mucho más baja. Sin comprobar la medición *Min/Máx*, es posible tener la impresión engañosa de que todo está bien".

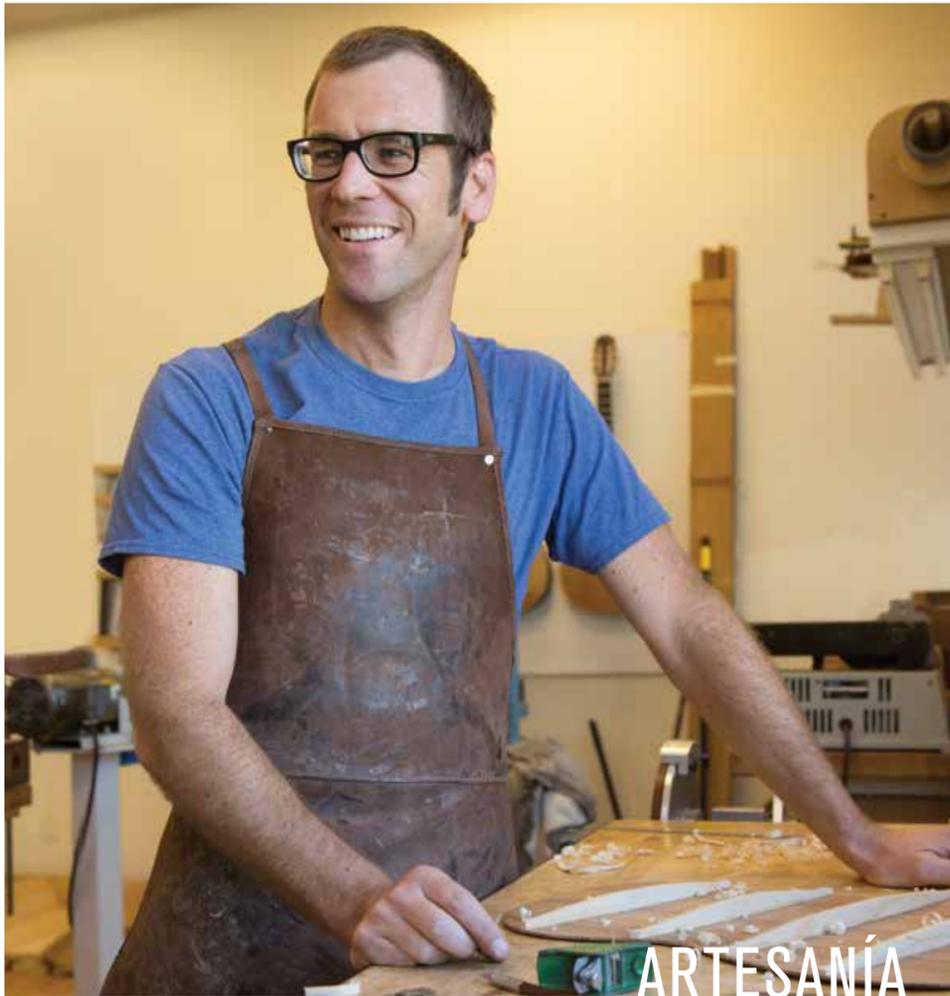
Si tienes alguna pregunta acerca de los cuidados para tu guitarra relacionados con la humedad, visita [taylorguitars.com/support](http://taylorguitars.com/support) o llama gratis a nuestro departamento de reparaciones desde Norteamérica al 1-800-943-6782. Los propietarios de guitarras Taylor de otros países pueden encontrar información adicional en nuestra página web.



Guitarra extremadamente seca



Guitarra rehidratada



## Como siempre ha sido Los métodos modernos no siempre difieren tanto de los antiguos como pudiera parecer

Por Andy Powers

Con frecuencia, me desconcierta la variedad de tareas aparentemente inconexas que requiere la fabricación moderna de instrumentos musicales. A lo largo de un día normal como constructor de guitarras, participo en conversaciones acerca de acabados curados mediante luz ultravioleta, láseres para corte de madera, procesos metalúrgicos necesarios para elaborar una herramienta de corte determinada, hornos para el secado y el curado de la madera y métodos electrónicos para analizar la calidad del trabajo o evaluar los instrumentos terminados. Hay que fabricar herramientas y máquinas, hay que mejorar métodos de trabajo y es necesario abastecerse de materiales. Quienes visitan nues-

tro taller aquí en Taylor se marchan entusiasmados por la modernidad de nuestra producción de instrumentos tras presenciar el pulido robotizado de acabados y el tallado computerizado de los mástiles.

Tras haber trabajado como artesano en solitario, con herramientas heredadas de tiempos pasados, intento vislumbrar, entre la sofisticada parafernalia de la era moderna, en qué consiste en realidad la construcción de instrumentos y centrarme en ello. La artesanía, tanto si utilizas herramientas del siglo XXI o del XX como del XIX, sigue siendo una alquimia compleja para procesos aparentemente dispares que encuentran su nexa común en forma de instrumento. Es más, me fascina

ver cómo la tecnología actual se basa en los pilares del conocimiento y los valores preservados por los artesanos de generaciones anteriores, en vez de cuestionarlos u oponerse a ellos. Hace poco estaba explicando esta idea a un invitado mientras él observaba como nuestras domadoras de aros automatizadas conformaban cuidadosamente un par de aros de madera aserrada en libro para darles su elegante forma curva. El caballero no daba crédito mientras observaba el funcionamiento de la herramienta y yo le explicaba que el proceso era exactamente el mismo, tanto si se usa un tubo caliente para domar a mano los aros como si utilizamos una máquina automatizada para dirigir lentamente los aros alrededor

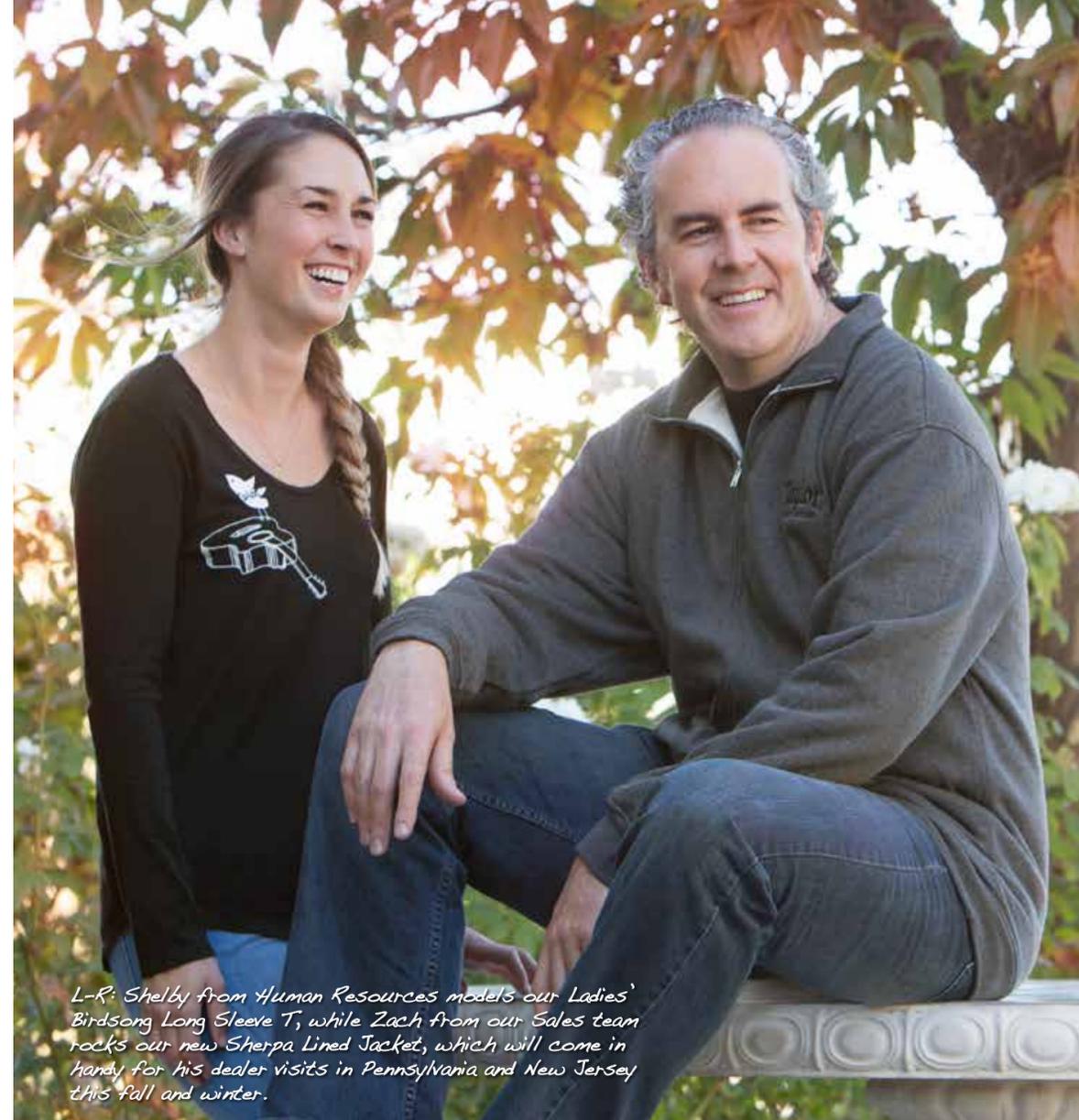
de un molde caliente y dar una forma nueva a las fibras de madera. Sin duda, las dos herramientas difieren en complejidad. En cambio, desde el punto de vista de la madera, ambas son iguales. La madera se calienta, se le dan formas sinuosas de manera gradual y se dejan enfriar sus fibras, fijando la forma y conformando esos contornos que tanto apreciamos. Una herramienta permite una flexibilidad infinita, mientras que la otra elimina las inconsistencias. Por este motivo, como los aros de los prototipos de instrumentos mediante un tubo caliente. Una vez que el diseño se ha establecido, elaboramos una herramienta más compleja para que realice la tarea sin variaciones.

Un anciano artesano me enseñó que el buen artesano emplea las herramientas de las que dispone para realizar un trabajo ejemplar. En cambio, un artesano *excelente* emplea las herramientas *más adecuadas* para realizar un trabajo ejemplar. En realidad, esto normalmente se traduce en que los grandes artesanos se convierten en buenos fabricantes de herramientas. De manera tangencial a mi vida como constructor de guitarras, desde una edad inusualmente temprana, me fascina la construcción y el cuidado de las herramientas. Durante el proceso de construcción de instrumentos, a veces he descubierto la necesidad de cortar o perfilar de manera especial una pieza de madera. Entonces detenía mi trabajo en el instrumento y me fabricaba un cepillo manual específico para la tarea. Otras veces sustituía los rodamientos de una máquina o realizaba una modificación minuciosa para realizar mejor alguna tarea. De ese modo, algunas actividades aparentemente prosaicas como lubricar una pieza rotatoria o afinar mis formones se convirtieron felizmente en partes integrales del proceso de construcción de guitarras.

Al igual que la fabricación de herramientas, el acabado del instrumento es otro componente vital del proceso. En Taylor utilizamos luz ultravioleta para secar los acabados que aplicamos a nuestros instrumentos. Esto parece muy moderno, pero me acordé de que Stradivari y otras generaciones de constructores hacían básicamente lo mismo colgando los instrumentos al sol para que se secaran. Sin duda, si los artesanos del calibre de Stradivari y Amati hubieran podido evitar que el polvo de las calles empedradas se adhiriera a sus barnices húmedos secándolos en un área libre de polvo, lo habrían hecho. En una línea similar, enviar un mensaje de texto para la comunicación rápida parece muy moderno, pero me doy cuenta de que lo que acabo de enviar es el equivalente del telegrama en el siglo XXI.

Seguimos aprendiendo de lo que nos enseñaron generaciones pasadas de artesanos. Durante las últimas dos décadas, he aprendido a acondicionar la madera de manera adecuada. Cuando se tala un árbol, contiene mucha agua. El agua acabará saliendo, y el árbol se encogerá. Un buen artesano entiende este proceso y, en la mayoría de las circunstancias, dejará salir el agua antes de transformar la madera en un objeto de deseo. De lo contrario, el artesano habrá elaborado su obra con la madera del árbol y, cuando el agua desaparezca, esa madera se contraerá y tanto la madera como la propia obra se echarán a perder. En épocas pasadas, para eliminar el agua había que aserrar toscamente los árboles en planchas que se apilaban bajo una lona durante años, de manera que el calor del verano y el frío del invierno consiguieran extraer la humedad de la madera, molécula a molécula. Durante generaciones, los artesanos han desarrollado hornos para acelerar el proceso. Actualmente, a pesar de la infinidad de opciones que utilizamos para eliminar esa humedad de los árboles recién talados, estamos considerando la opción de utilizar una lona, aprovechando el calor del verano y el frío suave del invierno, para extraer lentamente el agua de nuestra madera antes de convertirla en instrumentos. Aquí, en el sur de California, nos encontramos en el extremo oeste de un desierto enorme y cálido, justo en la costa frente a un océano inmenso y frío. Nuestro clima es ideal para utilizar la luz y el viento para preparar la madera. Casi puede parecer risible por anticuado aunque, desde el punto de vista de un artesano, resulten ser las herramientas más apropiadas para la tarea. Los parámetros de esa labor siguen siendo los mismos de siempre, por lo cual parece lógico que una herramienta que ha funcionado bien durante siglos siga siendo adecuada ahora.

Así pues, cuanto más cambian las cosas, más invariables permanecen. La construcción de guitarras sigue siendo para nosotros una labor artesanal aquí en Taylor, al igual que lo fue para los artesanos de épocas pasadas, y ofrecemos nuestros conocimientos y habilidades para los artesanos del futuro que tomarán en sus manos la sierra y el formón. Compartimos nuestro homenaje a la belleza intrínseca de las maderas especiales como esas especies que hemos convertido en los instrumentos de la edición limitada de esta temporada. Nos emociona seguir aprendiendo y nos sentimos privilegiados por poder compartir nuestra habilidad y nuestros esfuerzos a través de los instrumentos que construimos.



*L-R: Shelby from Human Resources models our Ladies' Birdsong Long Sleeve T, while Zach from our Sales team rocks our new Sherpa Lined Jacket, which will come in handy for his dealer visits in Pennsylvania and New Jersey this fall and winter.*

# TaylorWare

CLOTHING / GEAR / PARTS / GIFTS

## NEW

### Ladies' Birdsong Long Sleeve T

100% combed cotton featuring guitar/bird design. Loose cut with a rounded hem and open, ribbed neckline. Soft-wash treatment for an ultra-comfy, worn-in feel and a superior drape. (Black #4510; S-XL)

## NEW

### Sherpa Lined Jacket

60/40 cotton/polyester body with 100% polyester Sherpa lining. Pre-washed/shrunk for warm, comfortable feel. Full zip front with embroidered Taylor logo on left chest. Athletic fit. (Charcoal #3950; S-XXL)



## NEW

### Taylor Hoody

Standard fit. 50/46/4 poly/cotton/rayon. (Black #2817; S-XXL)



## NEW

### Taylor Long Sleeve Logo T

Fashion fit. 100% cotton. (Black #2250; S-XXL)



### Men's Long Sleeve Chambray Shirt

Slim fit. 80/20 cotton/poly. (#3500; M-XXL)



### Men's Fleece Jacket

Standard fit. 60/40 cotton/poly. (#2896; S-XXL)

Fall 2015

## Caps



**NEW**  
**Taylor Trucker Cap**  
Plastic snap adjustable backstrap. (Black #00388, Olive #00389)



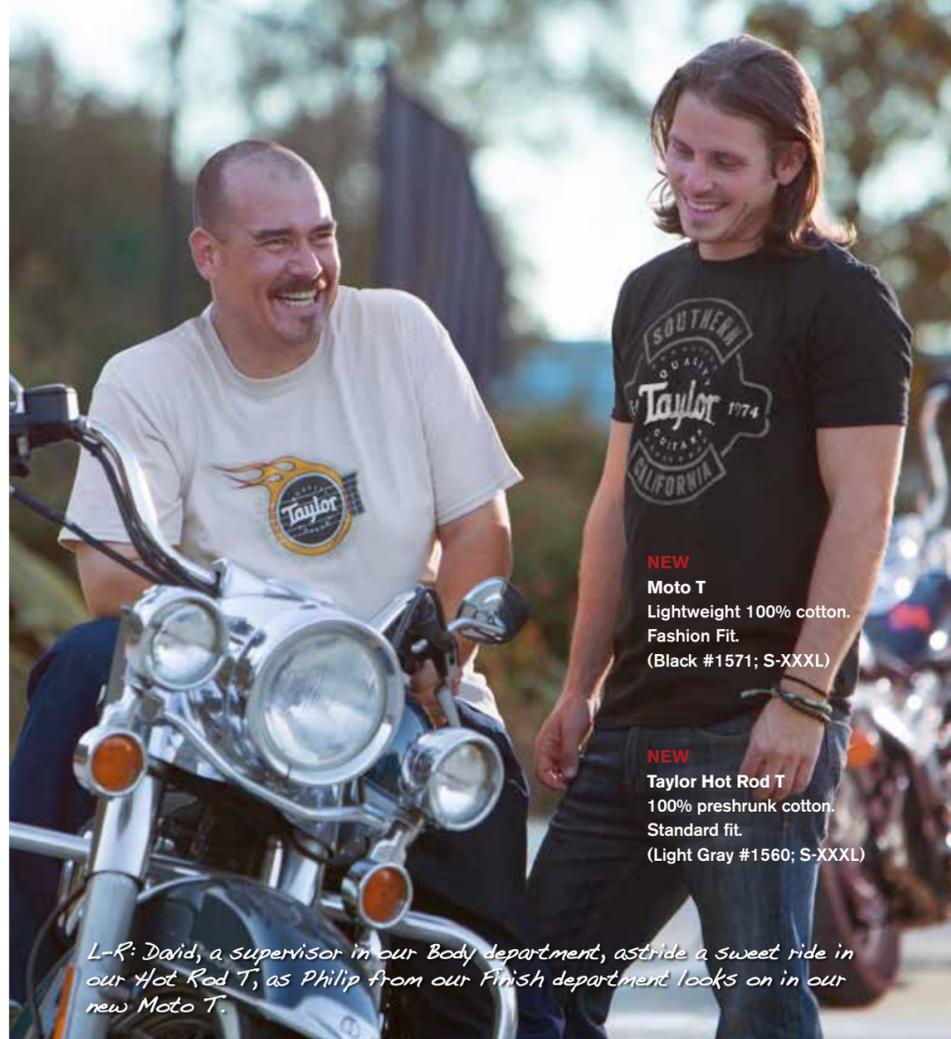
**Peghead Patch Cap**  
Cap sizes:  
S/M (#00165): 22-3/8", 57cm, size 7-1/8  
L/XL (#00166): 23-1/2", 60cm, size 7-1/2 (Gray)



**Men's Cap**  
One size fits all. (Black #00378)



**NEW**  
**Contrast Cap**  
Snap back, flat bill. One size fits all. (Charcoal #00381)



**NEW**  
**Moto T**  
Lightweight 100% cotton. Fashion Fit. (Black #1571; S-XXXL)

**NEW**  
**Taylor Hot Rod T**  
100% preshrunk cotton. Standard fit. (Light Gray #1560; S-XXXL)

*L-R: David, a supervisor in our Body department, astride a sweet ride in our Hot Rod T, as Philip from our Finish department looks on in our new Moto T.*



**NEW**  
**Taylor Guitar Straps**  
Three new premium leather guitar strap designs join our collection this fall: Badge, Guitar Basketweave, and Wave Appliqué, plus new suede straps in fresh colors. See them all at our online TaylorWare store.

## Glassware



1



2



3



4



5

**NEW**  
**1) Tumbler**  
12 oz. Porcelain/Stainless. (#70004)

**3) Etched Pub Glass**  
20 oz. (#70010)

**NEW**  
**2) Water Bottle**  
24 oz. (#70016)

**4) Taylor Etched Peghead Mug**  
15 oz. Ceramic. (Black #70005)

**5) Taylor Mug**  
15 oz. Ceramic. (Brown with cream interior, #70006)



**Men's Factory Issue T**  
Fashion fit. 60/40 cotton/poly. (Olive #1740; S-XXL)



**NEW**  
**Taylor Two Color Logo T**  
Standard fit. 100% cotton. (Brown #1660; S-XXXL)



**NEW**  
**Men's La Guitarra T**  
Slim fit. 60/40 cotton/poly. (Navy #1485; S-XXL)



**Cross Guitars T**  
Fashion fit. 100% cotton. (Black #1535; S-XXXL)

## Gift Ideas



**Taylor Messenger Bag**  
Adjustable canvas/web strap. (Brown #61168, \$69.00)



**Taylor Bar Stool**  
30" high. (Black #70200)

**NEW**  
24" high. (Brown #70202)



**Guitar Stand**  
(Sapele/Mahogany #70100, assembly required)



**Travel Guitar Stand**  
Sapele, lightweight (less than 16 ounces) and ultra-portable. (#70198)



**Black Composite Travel Guitar Stand**  
Accommodates all Taylor models. (#70180)



**Digital Headstock Tuner**  
Clip-on chromatic tuner, back-lit LCD display. (#80920)

**NEW**  
**Ultex® Picks**  
Six picks per pack by gauge (#80794, .73 mm, #80795, 1.0 mm or #80796 1.14 mm).

**NEW**  
**Primetone Picks™**  
Three picks per pack by gauge. (#80797, .88 mm, #80798, 1.0 mm or #80799 1.3 mm).

**NEW**  
**Variety Pack (shown)**  
Six assorted picks per pack, featuring one of each gauge. Ultex (.73 mm, 1.0 mm, 1.14 mm) and Primetone (.88 mm, 1.0 mm, 1.3 mm). (#80790)



# TaylorWare

CLOTHING / GEAR / PARTS / GIFTS

1-800-494-9600  
Visit [taylorguitars.com/taylorware](http://taylorguitars.com/taylorware) to see the full line.

Para pedidos de TaylorWare desde fuera de los EUA y Canadá, se ruega llamar al +31 (0)20 667 6033.



## Guitarristas profesionales

El atractivo electroacústico arrollador de la T5z nos ha inspirado para lanzar un par de modelos T5z Pro de tirada limitada este otoño, cada uno con una preciosa tapa de madera dura. La T5z Pro-RW LTD seducirá a quienes aman el palosanto, ya que realza los ricos matices oscuros de esta madera y cuenta con un acabado sombreado a juego en la caja y el mástil de sapeli. La T5z Pro-QM LTD sustituye el arce rizado, utilizado normalmente para los modelos T5z Pro, por arce acolchado, aportando así una complejidad adicional gracias al fascinante veteado de la madera. El acabado claro brillante realza las sutiles variaciones del color dorado a medida que la luz refleja el veteado en distintas orientaciones. Ambos modelos están cargados de sabores tímbricos gracias a la configuración de tres pastillas de las T5z, que se componen de un sensor acústico en la caja, un humbucker oculto en el mástil y un humbucker visible en el puente, además de un selector de 5 posiciones y controles de sonido incorporados. Contacta con tu distribuidor local para consultar la disponibilidad, ya que la oferta es limitada.

QUALITY  
**Taylor**  
GUITARS