

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## La hermenéutica andrógina encarnada: *The Unforgiven*, una trilogía artística de género

The androgynous hermeneutic enacted: *The Unforgiven*, a gender  
trilogy

María José Miranda Suárez

mirandasmaria@uniovi.es

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2440-3109>

Fecha de recepción: 10/06/2025      Fecha de evaluación: 14/07/2026

Fecha de aceptación: 28/01/2026

**Resumen:** *The Unforgiven* es una de las trilogías artísticas que ofrece más articulaciones filosóficas y psicológicas no sólo en términos de muerte, perdón, envejecimiento y libertad, sino también de género. El objetivo de este artículo es ofrecer una visión de cómo una mirada hermenéutica andrógina abre conexiones en las relaciones entre la banda y su público. Para ello, se analiza cómo se materializa la androginia a través de esta trilogía, centrándonos en el reconocimiento de la trama de género en *The Unforgiven*. Este tipo de perspectivas son esenciales en los estudios de la música *metal*, ya que aportan luz a una industria del *metal* inclusiva y también liberan potencialmente identidades de género. Esta mirada andrógina y de género de *The Unforgiven* constata cómo la trilogía de Metallica permite la emergencia de múltiples identidades a lo largo de su trayectoria musical. También invita a abrir la música *metal* a tantas experiencias como sentimientos surjan en los ensamblajes de cada banda, lo que ayuda a dar lugar a un *metal* más inclusivo gracias a formaciones emblemáticas como Metallica.

**Key words:** *queer*, masculinidades, sexualidad, *thrash metal*, música popular

**Abstract:** *The Unforgiven* is one of the artistic trilogies that provides most philosophical and psychological articulations not only in terms of death, forgiveness, aging and freedom, but also gender. The aim of this paper is to bring the reader a glimpse of how an androgynous hermeneutic gaze opens up more connections to the band and fans relationships. To do so, it is analyzed how androgyny materializes itself through this trilogy, focusing on the recognition of the gender knot of *The Unforgiven*. These kinds of perspectives are essential to metal music studies since they bring light to an

inclusive metal industry and also to potentially liberate gender identities. This androgynous and gender gaze of *The Unforgiven* confirms how Metallica's trilogy enables the emergence of multiple selves throughout their musical trajectory. It also invites to open up metal music to as many experiences as feelings arise into the band knots, what helps to give rise to a more inclusive metal thanks to emblematic bands such as Metallica.

**Key words:** *queer*, masculinities, sexuality, thrash metal, popular music  
Introducción

## Introducción

«The Unforgiven» (1991) es una obra fundamental de Metallica en cuanto forma parte de lo que Pillsbury (2006) denomina el «Fade to Black Paradigm» junto a álbumes como *Fade to Black* (1984), *Welcomehome (Sanitarium)* (1986) y *One* (1988). Es clave ya que Metallica incorpora elementos que complejizan la identidad del *thrash metal* y que no se encuentran en otras bandas del mismo género musical. Según Pillsbury, si bien los ciclos rítmicos son característicos de estas canciones, es el timbre de guitarra el principal elemento diferenciador. El autor destaca cómo este nuevo paradigma también facilitó el *out selling* de la banda (Thornton, 1996; Smialek, 2016); es decir, el llegar a otras audiencias no familiarizadas con el *thrash* (Pillsbury, 2006). Otra de las claves por las que «The Unforgiven» es una obra que marca la diferencia son las críticas que recibió Metallica por parte de comunidades *thrash* de los 80 por grabar videoclips, en cuanto les hacían equipararse a la cultura mediática de la MTV (Smialek, 2016). Si bien este no era el primer vídeo que grababan, cabe destacar que después del éxito que consiguieron con «One» (1988), consiguieron que el de «The Unforgiven» se lanzase en 1991 en la MTV como gran estreno mundial (Pillsbury, 2006). Por ello quizás sea la trilogía más característica de la banda en cuanto acompaña al público de Metallica en todas aquellas tensiones que estén viviendo, del tipo que sean.

Se analiza la trilogía *The Unforgiven* como un desestabilizador de género, mutable, capaz de contener todas las fugas y de persistir a lo largo de los años, como hace la banda. De ahí que el objetivo de este artículo sea el de trazar dimensiones de género en la obra de Metallica y desmitificar el binario *thrash / glam* (Walser, 1993) en lo que a términos de masculinidad se refiere. En ese sentido, Metallica contribuyó a desterrar una imagen de masculinidad asociada al rock y constreñida a ciertos estereotipos de sexualidad, dando lugar a otras identidades más complejas musical y filosóficamente hablando. Así, Pillsbury rescata declaraciones de Lars Ulrich en las que autodescribe al grupo como una banda de rock, en sentido general y lejos de las identificaciones constreñidas al *thrash* o *heavy metal* y lo que ello implica; ensamblándose así con las teorías de género en las que la masculinidad es un constructo que opera sobre los cuerpos, más que algo esencialista y naturalizado (Butler, 2004; Braidotti, 2011; Halberstam, 2019). Junto a ello, debemos recordar que la trilogía a analizar se corresponde con una etapa en la que Metallica inicia su controversia de

*selling out* (Thornton, 1996). Dichas circunstancias complejizan el debate de cómo mantener o qué significa conservar una identidad musical en contextos posmodernos de producción artística. En ese sentido, caracterizaciones como la de obra abierta o la apertura de posibilidad de fugas de género, son fundamentales para comprender la trilogía en este artículo.

### 1. Metodología

A la hora de trazar la mejor metodología con la que ensamblar una mirada de género sobre un producto cultural, como es la trilogía *The Unforgiven* de Metallica, es fundamental la tradición de los estudios sociales de la ciencia relativos al sonido (Pinch, Bijsterveld, 2004) y, en concreto, a giros ontológicos (Bruun Jensen, 2017) como los que encontramos en la ontología múltiple de Annemarie Mol. Esto hace que cobren una relevancia central en el presente estudio los ensamblajes praxeológicos a través de los cuales es actuado *The Unforgiven* en ontologías múltiples (Mol, 2002) conectadas entre sí. En cuanto *The Unforgiven* supone un despliegue de letras, composición musical, partituras, documentales, videoclips, fotogramas, entrevistas, actuaciones en directo, videojuegos y bibliografía, se ha recogido todo el material accesible, clasificándolo en función de cómo la identidad de género es actuada en la trilogía. Con ello, se descubre cómo el desarrollo de la misma se encontraba en resonancia con el propio devenir del cantante de Metallica, James Hetfield, pero abriéndola a todo el público que también estuviese participando. Dado este carácter abierto de la trilogía, cuando es analizado desde una perspectiva de género, se dispuso su despliegue a lo largo de este artículo con el fin de posibilitar otras miradas y ensamblajes en la discografía de Metallica. De este modo, se analiza la trilogía *The Unforgiven* como una obra abierta en la que se materializan masculinidades, androginia y diversas identidades posibles de género a través del público y James Hetfield. Por consiguiente, se comienza a analizar el origen de la tensión de la trilogía en «The Unforgiven» (1991) y cómo se inicia como marca de género en claves foucaultianas, afectando a todo el público a través de distintos recursos performativos en videoclips, actuaciones y videojuegos. A continuación, se revisa la canción «Mama Said» (1996) como fuga de género, proponiéndola como alternativa a la trilogía del amor romántico que plantea Irwin (2007). Se prosigue analizando el diálogo interno que se da en «The Unforgiven II» (1997) y cómo se articula la sexualidad, la androginia y el paso definitivo a las múltiples identidades de género en el público. Se finaliza con «The Unforgiven III» (2008), donde la ausencia de videoclip consolida la aceptación de la tensión en cada cuerpo que es borrado de la imagen, pero ahonda en cómo ese desvío de la normatividad genera aislamiento social pivotando la tensión interior al exterior, algo que veremos en los distintos modos de escenificación de la canción.

### 2. «The Unforgiven» (1991): desestabilizador de género

«The Unforgiven» aparece en el álbum *Metallica* (1991), o comúnmente llamado '*The Black Album*', el cual supuso casi el doble de ventas que el siguiente de la banda, ...*And Justice for All* (1988), además de ser uno de los discos más vendidos teniendo en cuenta incluso artistas y bandas orientados a sectores más comerciales en la década de los 90 (Smialek, 2016). Una de las características del disco es que sus autores abandonan el virtuosismo desplegado en los discos anteriores por estructuras menos complejas (Salmela, 2016), un carácter más pesado en las guitarras y un sonido que apuesta más por las frecuencias bajas y ritmos más lentos. A su vez, Hetfield agrega cambios en la voz con técnica vocal que hace que su timbre de voz suene más profundo e incorpore finales de las frases más elaborados (Smialek, 2016, McIver, 2014).

Musicalmente, cabe señalar que en esta canción ya encontramos la presencia de las primeras fugas *country*, tal y como señala James Hetfield y lo significativas que son para el análisis de la trilogía. Y es que la fuga sonora hacia el *country* nos conecta especialmente con James Hetfield. Esta será una de las claves que nos haga adentrarnos en «The Unforgiven» como algo más que la historia de un chico que no aprovecha sus oportunidades y de lo que se arrepentirá toda su vida, quedando marcado por ello; o como algo más que una balada criticada por comunidades *thrash* (Ingham, Udo, 1991)

En cuanto a las letras de Metallica, es preciso recordar que son una de las señas de identidad que diferenciaron a la banda de la escena del *glam metal* de los 80 (Pillsbury, 2006; Salmela, 2016), además de contribuir a proyectar el individualismo como valor identitario de los fans del *metal*. Una individualidad marcada filosóficamente, según Sotos (2007), por un sentido heideggeriano de la existencia según el que cabe desarrollar todo nuestro potencial pese a todo lo que se oponga a ello, o un sentido sartreano según el que no vivimos en función de roles adscritos externamente (Sotos, 2007). A su vez, según Irwin (2022), «The Unforgiven» está formulada utilizando la metáfora de la guerra en virtud de que la vida es un campo de batalla. Más allá de si nos adscribimos a la metáfora militar o no, nos interesa esa tensión abierta que se muestra en «The Unforgiven», que planteamos en términos de masculinidad y feminidad, y su carácter abierto. Es decir, ese aspecto al que se refiere Irwin: cuando parece que la tensión ha finalizado, no lo ha hecho aún. Esto genera dos consecuencias: las múltiples posibilidades filosóficas que proyecta la canción en un despliegue de continuas tensiones internas de masculinidad y feminidad; y la conexión de la trilogía con el carácter de obra abierta formulada por Umberto Eco (1985).

El videoclip «The Unforgiven» utiliza el recurso del blanco y negro, una constante en la trilogía. Esta primera canción comienza con los planos de un niño y una congregación que ora en círculo mientras él se tambalea sobre una piedra agarrándose a un colgante. En él se encuentra una llave que simboliza, en este plano de análisis sobre el que trabajamos esta obra abierta, la clave de género que formulamos en términos de androginia, tal y como veremos más adelante.

Respecto a la música de «The Unforgiven», comienza con el característico sonido que imita el sonido del *shofar*, en concreto, aquél que llama al arrepentimiento. Un sonido prolongado de una nota que se sostiene y que se denomina *Tekiah Gedolah*. Son varias las referencias bíblicas de este sonido en el Antiguo Testamento. Algunos de los pasajes que tienen una mayor relación simbólica con el vídeo es el momento en que suena entre relámpagos al entregar Moisés las tablas de los mandamientos en Éxodo 20:18: «Y todo el pueblo veía los resplandores, y el sonido del *shofar*, y el monte humeando: y atemorizados y agitados de pavor, se estuvieron a lo lejos»; y el momento en que se derriban los muros de Jericó en Josué 6:20: «Y así levantando el grito todo el pueblo, y sonando el *shofar*, luego que llegó la voz y el sonido a los oídos de la muchedumbre, cayeron los muros en el mismo punto: y subió cada uno por el lugar que tenía delante de sí y tomaron la ciudad de Jericó». Todo ello nos conecta con la intención con que suena el *Tekiah Gedolah* del *shofar* al inicio de «The Unforgiven I» y «II», como llamada interna al arrepentimiento y el derrumbe de los muros que aparecen derribándose en ambos videoclips, los cuales, en resonancia con los bíblicos, cobran una resignificación filosófica en este artículo.

Una vez iniciada la obra, es relevante rescatar el corte 0:22 del vídeo, ya que entra en diálogo con «The Unforgiven II» y «III». Como se aprecia en el fotograma (fig. 1), se corresponde con una de las voces que está orando en círculo frente a un niño que, aún libre, lleva el collar. Ese poder de la palabra, como acto de habla performativo (Austin, 1962) de la congregación sobre el niño, es una de las claves del análisis de género de la trilogía, como se observa en el inicio de la letra. Cabe resaltar que en esta introducción que presenta resonancias *country*, se introduce el origen de la tensión de la trilogía. El niño, en este inicio, es libre a pesar de la presencia de la congregación que es lo suficientemente normativa como para que se dé cuenta de que debe guardar su llave en el bolsillo y buscar un lugar donde recluirse. Esa congregación, a través de la palabra y el devenir posterior en la estructura de poder de las instituciones, hace que el niño se encierre en la cloaca de por vida, atendiendo así a los procesos de subjetivación. Procesos que atienden a cómo las relaciones de poder nos constituyen como sujetos, pero también posibilitan que la resistencia y la liberación se articulen como fuerzas resultantes. Algo en lo que también está imbricada la dimensión de género. Aunque Fudge (2007) relaciona el tema «The Unforgiven» con la teoría platónica de las artes imitativas y el rechazo de todas aquellas prácticas que puedan corromper nuestro carácter moral por la exaltación de las pasiones; nos acercamos más bien a una mirada foucaultiana de la obra, como apunta Cameron (2007).



Fig. 1. Fotograma 0:22. «The Unforgiven» (1991)

La letra comienza a narrar en tercera persona precisamente esa huida del niño, describiéndole como nueva sangre que nace libre y que pronto es sometido al poder o a las instituciones rompiendo su espíritu, en los primeros versos: «*New blood joins this Earth, and quickly he's subdued, through constant pained disgrace, the young boy learn their rules*». Es en este último verso, en el que vuelve a aparecer el fotograma señalado anteriormente (fig. 1). Además del peso de las instituciones y sus reglas, es esencial la performatividad de la palabra, que sale de los labios, como clave de análisis de género. En este caso, la performatividad deriva en eficacia dado que el niño emprende el camino a su reclusión. Un camino que hace arrastrando una silla, símbolo de diálogo y que, sin embargo, solo le sirve como escalera para llegar a la entrada de lo que se convertirá en su celda. En ella, se muestra el dibujo de un payaso como puerta, el cual es una clara referencia a la mascarada que la congregación pretende que sea su vida pública. Representaría la performatividad de género que debe desplegar en su vida, a costa de recluir su interioridad. Por tanto, al niño se le pide al inicio de su vida que se desdibuje socialmente dejando de ser quien es y proféticamente, que viva siempre escindido.

Es en ese momento cuando aparece encarnado en la letra como cuerpo sexuado, privado de sus pensamientos y de su existencia, entrando así en una constante lucha, en la que promete mantener su voluntad firme: «*deprived of all his thoughts, the young man struggles on and on, he's known, a vow unto his own, that never from this day, his will they'll take away*». Tal y como señala Irwin (2022), esta promesa se mantiene más en un plano racional interior que a nivel práctico. Esa frustración a la hora de poder resolver su tensión en la práctica es lo que muestra el estribillo, narrado en primera persona y en el que se subraya cómo el narrador no puede desarrollarse en todo su potencial. Un narrador que nunca es libre al vivir limitado o psicoanalíticamente castrado: «*never shined through in what I've shown, never be, never me, so I dub the unforgiven*».

La segunda parte de la canción, narrada en tercera persona, muestra cómo enseñan al niño cómo tiene que vivir. De ahí que tenga que intentar complacerles a todos, aunque eso implique ir contra sí mismo: «*They*

*dedicate their lives, to running all of his, he tries to please them all [...] he's battled constantly*». Batalla que permanecerá a lo largo de toda su vida, hasta su muerte.

Esta es, por tanto, una tensión en la que se muestra un problema abierto tanto en la masculinidad narrada en primera como en tercera persona, las cuales resultan ser la misma, tal y como se resuelve en el minuto 2:45 de la canción *That old man here is me*». Aquí se muestra un primer plano de James Hetfield en el que la sombra oscurece su perilla y sus rasgos masculinos (fig. 2), abriendo la puerta a poder contemplar una ambivalencia en su identidad sexuada y de un modo totalmente distinto, como veremos, al mantenido por la escena *glam*. Esta circunstancia es fundamental para la recepción de esta canción en identidades no binarias y andróginas, como es el caso. Al fusionar ambas narraciones en este plano y este minuto de la canción, que también entrará en resonancia con «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III», se abre todo un campo de posibilidades donde la canción no sólo encarna las tensiones internas del cantante frente a la escena *glam* y las comunidades *thrash* o las de cualquier persona cis, sino también las de otras posibles identidades de género. En ese sentido, ese plano encarna la contradicción en la que viven quienes aparenten una identidad de género estable a pesar de los difíciles diálogos internos con los que conviven y que Metallica complejiza de un modo mucho más filosófico y abierto.



Fig. 2. Fotograma 2:45. «The Unforgiven» (1991)

En el estribillo y el fotograma señalado (fig. 2), el predominio de la oscuridad favorece la visualización del reflejo de quien está viendo el videoclip en la pantalla. Dicho reflejo irá variando a lo largo de su vida, como el protagonista del vídeo. Este efecto favorece la identificación del público con la tensión creciente que concita la canción «The Unforgiven» al ensamblar las tensiones abiertas que caracterizan los procesos de construcción de las diversas identidades de género, entre otros. Algo que queda más claro aún en el minuto 5:54: «*you labeled me, I'll label you, so I dub thee Unforgiven*» (fig. 3). Este fotograma es clave al preceder un fundido en negro de la pantalla, algo que abre la identificación de «The Unforgiven» a todo el público que se vea reflejado en ella.

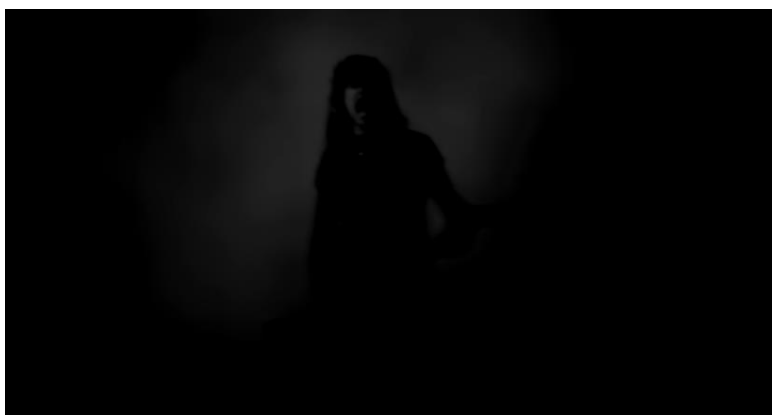


Fig. 3. Fotograma 5:54. «The Unforgiven» (1991)

Como estamos viendo, la identificación con «The Unforgiven» se da en sentidos múltiples, según afecte a cada persona del público. Pero uno de ellos es el de género. Esto es primordial a la hora de resolverlo en escena, ya que en todas las actuaciones James Hetfield representa esa dualidad utilizando siempre dos guitarras para esta canción, la acústica y la eléctrica. En cierto modo, la acústica es la que representa esa tercera voz que es acallada siempre por todas las demás y que sería un marcador de género e intimidad (Williams, 2007) frente a la distorsión de la eléctrica.

Otro ejemplo de ello es en el planteamiento de los videojuegos. Si atendemos al videojuego *GuitarHero*, el jugador es quien encarna el sonido que desdobra Hetfield en los conciertos a través de la acústica, dotando así de voz al fan dentro de la tensión interna de la canción de un modo diferente al resto de canciones en las que aparece sólo con una guitarra eléctrica en el juego. Es algo que vemos también en *RockBand3*, donde el jugador puede interpretar guitarras y voz.

### 3. «Mama Said» (1996): fuga puntual de género

Irwin (2022) ofrece como resolución de la tensión de «The Unforgiven», el amor romántico a través de la canción «Nothing Else Matters». Es por ello que la trilogía que plantea el autor arranca en «Nothing Else Matters» y continúa con «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III». Sin

negar esta mirada, mantenemos de modo alternativo el desarrollo de la tensión de género iniciada en «The Unforgiven» y su continuación en «The Unforgiven II» y «The Unforgiven III». De ahí el carácter de obra abierta que adquiere esta trilogía. En el caso de establecer una canción de transición entre «The Unforgiven» y «The Unforgiven II», que entrase en diálogo de género alternativo a la trilogía romántica de Irwin, sin lugar a duda sería «Mama Said». La resolución de la tensión interna de «The Unforgiven», se presenta como una fuga de género en la canción «Mama Said» y no como un *continuum* que vaya a tener más recorrido, ya que la tensión continuará abierta de por vida. Como señalan Ingham y Udo (2009), es una canción compuesta por James Hetfield en una habitación de hotel, apareciendo finalmente integrada en el álbum *Load* (1996).

Si atendemos al estilo de la composición musical de Metallica, comprobamos cómo «Mama Said» aparece cargada de valores en lo que refiere a la independencia sonora del grupo respecto a otros estilos musicales, especialmente en los primeros discos. La distancia del *blues*, el *country* o el *hip hop* es una apuesta clara que se irá desdibujando a lo largo de su trayectoria. Es en ese tipo de fugas escurridizas donde la banda disuelve los binarios instalados en los primeros discos, como señalan varios autores (Pillsbury, 2006; Smialek, 2016). Y a medida que estas fugas aparecen en la banda, esta recibe más críticas del público. Un ejemplo claro es en la estética y el sonido elegido en los discos *Load* (1996) y *Reload* (1997). En ellos encontramos guitarras que incorporan ritmos orientados al *hard-rock* con respuestas de la guitarra solista. Es en el sonido de estos discos donde encontramos fugas respecto a la marca *thrash* de los discos anteriores y en los que parecía muy marcado el binario que les distinguía de cualquier otro sonido como el *blues*, el *country* o el *hip-hop*.

En temas como «Mama Said», encontramos también fugas de *country* y *blues* respecto al *thrash* (Pillsbury, 2006) que entendemos como resolución puntual de la tensión abierta en la trilogía *The Unforgiven*. El videoclip de «Mama Said» nos saca del blanco y negro, llevándonos al color. *Mama Said* tiene una gran presencia de la guitarra acústica y la voz melódica de James Hetfield, que aparece en el videoclip esperando un coche en el que irse de la ciudad en la que está. Destaca su vestuario: una camisa vaquera, pero de raso malva que le diferencia del tejano más masculino y tradicional. Mientras se presenta así en la canción, habla de los consejos que le había dado su madre y cómo necesita hacer su propio camino y crecer al margen de ella, esto es, independizarse emocionalmente: «*let my heart go, or let this heart be still*». En la segunda parte sigue marcando su carácter rebelde y salvaje, el que le mantiene vivo al margen de los dictados propios de «The Unforgiven». Es ahí cuando dice: «*Apron strings around my neck, the mark that still remains, left home at an early age, of what I heard was wrong, I never asked forgiveness*» y cómo ha pasado a la acción al concluir: «*but what is said is done*». Es esa falta de necesidad de perdón lo que plantea «Mama Said» como una fuga puntual de «The Unforgiven», ya que la tensión seguirá latente en la trilogía de la banda. Y sugerimos esta fuga puntual en diálogo alternativo con la resolución del amor romántico que

plantea Irwin (2022), ya que encarna otro modelo de cese del conflicto interno, como es el aceptarse a sí mismo.

En este tema, divergen las tensiones del vocalista de Metallica de las posibles aperturas de género que se puedan materializar en el público. Por un lado, James Hetfield se enfrenta a su imagen más personal, pivotando su imagen de cantante de *thrash* a la de un vaquero clásico al que también le gusta el *country*. Así que representa un conflicto interno que aparece simbólicamente a través de los agujeros freudianos que vemos figurados en el túnel (fig. 4) y el sombrero (fig. 5). En dichos agujeros, el público no puede verse reflejado. Es por ello, por lo que planteamos que divergen las tensiones de Hetfield de las del público.



Fig. 4. Fotograma 4:31. «Mama Said» (1996)



Fig. 5. Fotograma 1:59. «Mama Said» (1996)

Por otro lado, en el caso de género cabe explorar diferentes fugas andróginas y ambiguas presentes en algunos fotogramas del vídeo, donde la perilla desaparece tras el sombrero en algunos movimientos de cabeza, cuando se desvanecen sus rasgos masculinos que están ocultos en el plano (fig. 5); o en un plano del final (fig. 4), donde la ambigüedad cristaliza en el cuerpo entero. Este hecho tiene lugar sólo después de recordar a su madre, de la que nunca tuvo aprobación.

4. «The Unforgiven II» (1997): diálogo interno, sexualidad y androginia

«The Unforgiven II» aparece en el álbum *Reload* (1997). En el punto anterior, se señala la fugacidad *country* y *blues* como seña de resolución de la tensión abierta en «The Unforgiven». Son esas claves de *country* y *blues* las que indican precisamente esa fugacidad, no por ello menos constitutivas del conflicto. Es elocuente la parte de «The Unforgiven II» que comienza en el segundo 0:22, después del sonido del *shofar* y una introducción que presenta un *riff* con distorsión a tres guitarras en las que pasan a silenciarse dos para iniciar el solo más *country*.

The image displays a musical score for the guitar parts of 'The Unforgiven II'. It consists of four systems of staves. The first system shows a treble clef staff with chords Am, C, G, E, and C, and a guitar staff with a distorted riff. The second system continues the riff with fret numbers (10, 12, 10, 12, 7, 5, 7) and includes the instruction 'Gtr. 1, 2 & 3 muted'. The third system shows a treble clef staff with a 'mf' dynamic and 'let ring throughout' instruction, and a guitar staff with fret numbers (0, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 5, 3). The fourth system shows a treble clef staff with a 'let ring throughout' instruction and a guitar staff with fret numbers (0, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 5, 3). The score includes various annotations such as 'End Riff A', 'End Riff B', 'Gtr. 4 (clear)', and 'Gtr. equipped w/B-bender arr. for standard gtr.'.

Fig. 6. Transcripción del corte de las guitarras en 0:22 e inicio de una sola guitarra *country*

Es en ese punto, en el que visualmente podemos ver al anciano danzando en el vídeo (fig. 7), lo que abre una puerta a la esperanza y resolución del conflicto.



Fig. 7. Fotograma 0:22. «The Unforgiven II»

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass staff with chords and fingerings. Chords are labeled G, Em, Am, C, G, Em. The melody includes notes with 'dist.' (distortion) and 'divisi' (divisi) markings. The second system continues the melody and includes a 'full' marking. At the end of the second system, it says 'End Riff B'. There are two footnotes: '\*T = Thumb on 2' and '\*\*Gtr. 5 to left of slash'.

Fig. 8. Transcripción de *country licks* a partir del corte 0:22 (Smialeck, 2016)

Respecto a qué voz es la que nos encontramos en «The Unforgiven II», mantenemos que es la misma que en «The Unforgiven», si bien al cabo de seis años. Esto le confiere al narrador una cierta distancia y madurez respecto a las voces anteriores que hace que se le pueda considerar una cuarta voz o la misma en proceso de construcción identitaria. Teniendo esto en cuenta, se presenta como una canción en la que es capaz de establecer otro diálogo interno respecto a su herida inicial, pero en un sentido constructivo y conciliador, en un proceso de aceptación, en el que debe perdonarse no haber sido él mismo todo ese tiempo (McIver, 2014). Por ello, en vez de plantear que habla con un alma gemela, como señala Irwin (2022), abrimos otra línea de interpretación en cuanto está hablando con ese niño que no ha podido crecer aún y que no tenía mucha esperanza de poder hacerlo. El modo en que le habla a su niño interior es: «*lay beside me and tell me what they've done*». Dado este inicio, continuamos con la línea de las fugas de la masculinidad normativa y de género, separándonos de la interpretación romántica de la letra. Ahondamos, por tanto, en cómo a través de la aceptación es posible abrir un camino de sanación y reconciliación. En cierto modo, cuando plantea «*speak the words I want to hear, to make my demons run*» es una forma de proyectar cómo el reconciliarse con ese pasado herido puede liberarle en el presente y sólo puede conseguir ese diálogo interno desde la honestidad frente a todo el mundo que le ha forzado a no ser él mismo, tal y como se expresa en los versos «*the door is locked now, but it's open if you're true, if you can understand the me, then I can understand the you*».

Es en ese ambiente oscuro, de confusión, en el que se desarrolla el diálogo interno: «*we share these pair of lives*». Justo cuando pronuncia «*the door cracks open*», se abre una grieta de luz en el vídeo y aunque plantee «*but there's no shining through*», esa grieta es fundamental para empezar a demoler toda la armazón en la que vive preso el niño o adolescente con su mano atrapada entre el cemento que representa la sociedad de control

foucaultina. Todo ello desemboca en un estribillo que nos recuerda «The Unforgiven», si bien se pregunta si esta vez cabe una posibilidad de salvarse: primero en los versos «*turn the pages, turn the stone, behind the door, should I open it for you*»; y después insiste preguntándose y diciéndose así mismo, «*sick and tired, I stand alone, could you be there, 'cause I'm the one who waits for you, or are you unforgiven too?*». La cuestión aquí es si es posible el aceptarse o de nuevo volveremos a entrar en otra etapa en la que es condenado a vivir constreñido dentro de un modelo de género con el que no se identifica, instaurando así de nuevo la marca de «The Unforgiven II».

Si recuperamos el corte 2:45 de la canción anterior de la trilogía *The Unforgiven*, donde decía «*that old man here is me*» y que era tan relevante, pues daba lugar a la fusión de las voces encarnándolas en una, en «The Unforgiven II» ese corte plantea un fotograma revelador (fig. 9), donde el problema que se encarna es la sexualidad a través de la serpiente. Analizando la secuencia de esa parte del vídeo, es precisamente del muro en el que está atrapado del que comienzan a salir cada vez más serpientes, evocando una clara alegoría a la cabeza de Medusa y el complejo de castración. Las serpientes están vivas, pero en cuanto una es una prolongación de su brazo podemos hablar de la huella o el inconsciente de la sexualidad en el protagonista del vídeo. En ese sentido, cabe recordar que el terror a Medusa corresponde a un proceso de evolución de la sexualidad infantil que deja huellas indelebles y, en cuanto reprimidas, vuelven a estar vivas cuando se manifiestan en la sexualidad del adulto (Freud, 1922 [1981]).



Fig. 9. Fotograma 2:45. *The Unforgiven II*

Esa marca es el comienzo de la segunda parte de la canción, donde además de la sexualidad, aparece por primera vez el componente femenino, ese que ha estado presente desde el silencio, lo privado, como característico de la feminidad. Ante esta figura es donde aparece el verdadero terror del narrador y donde podemos decir que el diálogo interno es honesto. Aparece la inseguridad y miedo que tiene a que su parte femenina le acepte tal y como es. Para ello, hace hablar al adolescente por primera vez, duplicando en la grabación las voces a la hora de afirmar: «*she loves me not, she loves me still*» para cerrarlo en una sola, la del narrador en tercera, que confirma

«*but she'll never love again*». Ese es el diálogo interno explícito. A su vez, es su vida y no tiene otra opción, aceptarse y amarse, que le ame su parte femenina, o no amar nunca más dado que no se quiere a sí mismo.

En la segunda parte de la canción, utiliza un recurso sumamente expresivo. Dobla la voz en los versos en los que es el adolescente el que habla por primera vez en primera persona: «*she lay beside me, but she'll be there when I'm gone, black heart scarring darker still, yes, she'll be there when I'm gone, dead sure she'll be there?*». Ante su inseguridad e incapacidad de aceptarse y seguir adelante, planea de nuevo, en el caso del análisis de género, la posibilidad de no poder iniciar una etapa no binaria.

En el videoclip, se aprecia una clara referencia a la religión y las piedras en las que fueron grabadas los primeros mandamientos de las que emanan las serpientes y donde el adolescente tiene atrapada su mano. Como la sociedad foucaultiana o la religión en el caso de Hetfield, ese libro -sagrado o no- se convierte en la piedra donde queda presa la mano adolescente. Aun así, hay esperanza en la medida en que después de desprenderse del fuego y del agua de la piedra, en medio del solo, el adolescente comienza su camino de liberación de la misma en el minuto 4:21 (fig. 10).



Fig. 10. Fotograma minuto 4:21. «The Unforgiven II»

Después del solo de guitarra, vuelve una tercera parte de diálogo interno donde la voz en primera persona le dice al adolescente: «*Tell me what I've done*». Esta frase es clave en cuanto comienza a aceptar su responsabilidad adulta en la situación, sin negar todo lo anterior, admite que tiene una parte de responsabilidad en lo que sucede y aunque señala «*the door is closed, so are your eyes*», es decir, aunque el adolescente no vea futuro ni esperanza de poder ser él mismo, la aceptación y la toma de conciencia es liberadora para ambos, puesto que ahora ya puede decir: «*But now I see the sun*».

Es entonces, en esa vuelta al estribillo, cuando la piedra se convierte por fin en su parte femenina encarnada, aquella a la que confiesa mientras

le hace la entrega de la llave: «*I take this key and I bury it in you, because you're unforgiven too*». Es en esta segunda resolución de la trilogía, donde la llave o clave de identidad de género se entrega a la parte femenina. Una parte que también ha tenido que vivir marcada por «The Unforgiven» y dando paso así, a una identidad en la que fluyen los binarios fundiéndose en una identidad no binaria. En el caso de Hetfield, su resolución resuena con el mismo corte de «The Unforgiven», el corte 5:54, donde la luz vuelve a alumbrar la ambigüedad de Hetfield en «The Unforgiven II», tal y como vemos en ese fotograma (fig. 11), está acompañado de la sombra de otro miembro del grupo (fig. 11). Se mantiene una buena parte oscura en el fotograma, en el que puede seguir identificándose el público del grupo que asista a su propia proyección en un dispositivo.



Fig. 11. Fotograma 5:54. «The Unforgiven II»

##### 5. «The Unforgiven III» (2008): el aislamiento del desvío de la normatividad

«The Unforgiven III» pertenece al álbum de 2008, *Death Magnetic*. Como James Hetfield señala en el *Making of The Unforgiven III*, es una manera de conectar con el público que ha estado con ellos siempre. Aun así, ya no comienza con la llamada al arrepentimiento del shofar que presentaba los dos temas anteriores. «The Unforgiven III» no tiene un videoclip oficial de la banda. Es importante, recordar las primeras grabaciones thrash, donde no había videoclips y el cuerpo era removido y sustituido por la dimensión sonora. Es clave este cambio en la tercera parte de la trilogía, pues aquí el cuerpo ya ha sido liberado de la tensión y encarnado en todas las multiplicidades que se hayan ensamblado en las dos partes anteriores, bien sea Hetfield, bien sea todo el público que lo haya vivido.

Comienza esta canción con una introducción instrumental del piano que perdura en el corte 0:22, en el que «The Unforgiven II» revelaba al anciano bailando en esperanza. Tras otra parte instrumental posterior de la banda, arranca la primera parte de la canción con los versos: «*how could he*

*know this new dawn's light, would change his light forever? Set sail to sea but pulled off course, by the light of gold treasure*». El camino de la aceptación que había tomado en «The Unforgiven II», era este nuevo amanecer que le ha llevado a un viaje desviado del curso normativo. Algo que pagará, como veremos, a lo largo de esta canción que se desvela en términos de cuánto vale ser uno mismo. Ahora esta última voz ya es capaz de defender todas las voces, puesto que las ha integrado como parte de él mismo, así como la historia en la que se han desarrollado. Esa defensa la vemos en los versos: «*was he the one causing pain with his careless dreaming? Been afraid, always afraid of the things he's feeling, he would just sail on*». Habla de ese miedo a ser él mismo que le ha llevado a aceptarse, a pesar del coste social que implica, si tenemos en cuenta el dolor que le dicen que está causando su deriva personal. Es un tema donde la tensión interna, lejos de cerrarse, está viviendo su grado más alto al haber pivotado externamente al entorno social, donde está pagando un precio muy alto por ello.

En la segunda parte de la canción, insiste en que siempre estuvo perdido internamente y que sólo se puede echar la culpa a sí mismo. «*How can I blame you, when it's me I can't forgive?*». Nos presenta la realidad de su situación actual, años después de «The Unforgiven II». Los versos clave son: «*This seeking life outside it's hell, inside suffocating*». En ellos confluyen tanto el estigma social en entornos donde intenta vivir, como un mundo interior angustioso. Es clave el modo en que describe la soledad de quienes dan el paso de vivir encarnando identidades de género no normativas, o un proceso de aceptación personal, ya que la herida en la que vivía desaparece, pero también desaparecen con ella quienes hacían que siguiese abierta. Se ha quedado, en ese sentido solo. «*They've all gone away, they've all gone away*». Al aceptarse, todo el mundo que sostenía la herida en la que vivía han tenido que desaparecer con ella.

Es entonces donde empieza una lucha interior de nuevo con relación al coste social que implica afrontar su nueva vida. Por ello se repite *in crescendo* una y otra vez: «*forgive me, forgive me not*». Secuencia que acaba con un grito en el que se pregunta por qué no puede perdonarse, de nuevo, por haber elegido este nuevo camino, dando paso a un solo de guitarra demoledor. La canción finaliza repitiendo los primeros versos, lo que indica que todo sigue en esa deriva en soledad, en la que está afrontando las consecuencias de haberse elegido a él mismo y que tienen un elevado precio social.

En dos actuaciones de la canción, encontramos alguna clave más de análisis que ahonda en este precio social del que estamos hablando por haberse aceptado como es. La primera es de un concierto en Pinnacle Bank Arena en Lincoln (Nebraska) en 2018. En el escenario hay ventanas en las que aparece gente atrapada. Es un modo de extender la herida como una compartida entre la banda y el público, y que por asfixiante que sea, la música siempre mantendrá unidas a todas aquellas personas que lleven la marca de la trilogía *The Unforgiven* en soledad. Otra de las actuaciones de la canción se recoge en el concierto que realiza James Hetfield en el Chase

Center en San Francisco, California, en 2019. En ese DVD, se observa la interpretación de James Hetfield, centro de toda la escena, tratando de explicar con sus manos la historia de «The Unforgiven III». La ambigüedad ahí se muestra con la masculinidad de ambas piernas firmes y separadas, características del *thrash metal*; y los brazos tratando de comunicar la letra, más propio de la feminidad, como veíamos en artistas como Edith Piaf. A través de sus gestos muestra el cómo se siente juzgado y preso de la soledad ante el foco que ilumina todo el escenario y la orquesta.

#### 6. Notas finales

*The Unforgiven* (1991-2008) como obra abierta encarna masculinidades, androginia y diversas identidades de género a través la interacción del público con ella, bien sea a través de la proyección de la misma en un dispositivo, interpretándola en algún videojuego o asistiendo a las escenificaciones de esta en sus distintas fases. Dichas conclusiones se desprenden del análisis del origen de la tensión de la trilogía en «The Unforgiven» (1991) en claves de género y foucaultianas, que a su vez fueron desplegadas en numerosas posibilidades de recepción de obra y, por tanto, de articulaciones identitarias de género. En ese sentido, «Mama Said» (1996) se despliega como fuga puntual de género. En «The Unforgiven II» (1997) se da una aceptación en el diálogo interior que permite añadir más capas de análisis a la trilogía, como son la sexualidad, la androginia o el paso definitivo a las múltiples identidades de género en el público. Mientras que «The Unforgiven III» (2008), consolida la aceptación de la tensión en cada cuerpo que queda supeditado a la dimensión sonora de la canción, fortaleciendo así la identidad de cada caso en la parte final de la trilogía. Sin embargo, esa consolidación genera toda la carga de la diferencia frente a las identidades normativas, algo que Metallica comprende y escenifica con el borrado de la imagen, pero ahonda en cómo ese desvío de la normatividad genera aislamiento social pivotando la tensión interior al exterior, algo que veremos en las distintas escenificaciones de la canción.

#### Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Paperback, 1962.
- BERLINGER, Joe, and MILNER, Greg. *Metallica: This Monster Lives. The Inside Story of Some Kind of Monster*. St. Martin's Press, 2004. Kindle.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.
- BRUUN JENSEN, Casper, "New Ontologies? Reflections on Some Recent 'Turns' in STS, Anthropology and Philosophy", *Social Anthropology*, 25(4), (2017): 525-545. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12449> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990 [1999].

- BUTLER, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge, 1997. Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- CAMERON, Brian. "Madness in The Mirror of Reason. Metallica and Foucault On Insanity and Confinement". In *Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery* edited by William Irwin. Blackwell Publishing, 2007. Kindle.
- DUBIN, Adam. "A Year and a Half in the Life of Metallica". Elektra Entertainment. Film. 1992. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0181173/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*, trad. Roser Berdagué. Planeta Agostini, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*, trad. Aurelio Garzón. Siglo XXI, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad*, trad. Ulises Guinazu. Siglo XXI, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tomo III, trad. Luis López-Ballesteros Biblioteca Nueva, 1856-1939 [1981].
- FUDGE, Robert. "Whisper Things into My Brain. Metallica, Emotion and Morality". In *Metallica and philosophy: A crash course in brain surgery* edited by William Irwin. Blackwell Publishing, 2007. Kindle.
- HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. Duke University Press, 2019.
- INGHAM, Chris. and UDO, Tommy. *Metallica. The Stories Behind the Biggest Songs*. Carlton Books, 2009. Kindle.
- IRWIN, William. *The Meaning of Metallica*. Ride the Lyrics, ECW Press, 2022. Kindle.
- METALLICA. *Some Kind of Monster*, film. Radical Media, Third Eye Motion Picture Company, 2004.
- MCIVER, Joel. *Justice for All: the Truth About Metallica*, Omnibus Press, 2014. Kindle,
- MIDDLETON, Richard. "Mum's the World: Men's Singing and Maternal Law". In *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music*, edited by Biddle, Ian and Jarman-Ivens, Freya. Routledge, 2007, pp: 145-161.
- MOL, Annemarie. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Duke University Press, 2007.
- PILLSBURY, Glenn. *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*. Routledge, 2006.
- PINCH, Trevor and Bijsterveld, Karin. "Sound Studies: New Technologies and Music". *Social Studies of Science*, 34(5), (2004): 635-648. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0306312704047615> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SALMELA, Erno. "Why Metallica Changed Music World. Effectuation Perspective". In *15th Conference on Business and Non-Profit*

*Organizations Facing Increased Competition and Growing Customers' Demands*, Novy Sacz (2016): pp.153-171

- SALMELA, Erno and Oikkonen, Elena. "How Conflicts with Partners Help an Underdog to Innovate and Grow the Largest in the World-Case Metallica", *Conflict Resolution Quarterly*, 40 (1), (2022): pp.141-158. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/crq.21344> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SANCHINO Martinez, Esteban. 2014. "The Logic of Metallica out of the Spirit of the Drastic: Reflections on Serious Writing in Popular Culture". In *Quote, Double Quote: Aesthetic Between High and Popular Culture*, edited by Ferstl, Pau and Sarkhosh, Keyvan. Rodopi, (2014): 179-196. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789401210447\\_012](https://doi.org/10.1163/9789401210447_012) [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SCOTTO, Ciro. "The Structural Role of Distortion in Hard Rock and Heavy Metal". *Music Theory Spectrum*, 38 (2016):178-199. DOI: <https://doi.org/10.1093/mts/mtw013> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2026]
- SMIALEK, Eric. "The Unforgiven. A Reception Study of Metallica Fans and 'Sell-Out'". In *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, edited by Brown, Andy; Spracklen, Karl; KahnHarris, Keith and Scott, Niall, Routledge, (2016): 106-124.
- SOTOS, Rachael. 2007. "Metallica's Existential Freedom: From We to I and Back Again". In *Metallica and philosophy: A crash course in brain surgery* edited by Irwin, William. Blackwell. Kindle.
- THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press, 1996.
- WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press, 1993.
- WILLIAMS, Sarah. "A Walking Open Wound: Emo Rock and the Crisis of Masculinity in America", in *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music*, edited by Jarman-Ivens, Freya. Routledge, (2007): pp: 145-161.