

Caracas se arrodilla y se abre el vientre: ciencia ficción en Harakiri City de Caramelos de Cianuro

Dióscoro Zamarripa

Universidad de Los Andes

Mérida, Venezuela

eldioscoro@gmail.com

ORCID: 0009-0003-3024-2609

Resumen

El presente artículo analiza *Harakiri City* (1996) de Caramelos de Cianuro como una manifestación intermedial de la ciencia ficción en el contexto del rock alternativo venezolano de los años noventa. A través del examen conjunto de letra, música e imagen —particularmente el diseño gráfico del *booklet*— se evidencia cómo el álbum construye un universo narrativo que trasciende lo puramente musical. Se abordan los conceptos de distanciamiento cognitivo y *novum* propuestos por Darko Suvin, así como la influencia del *shoegaze*, el *space rock* y la estética del anime japonés, para demostrar que el disco no solo incorpora referencias aisladas al género, sino que genera una experiencia inmersiva de carácter distópico. La ciudad como ente autodestructivo, el viaje espacial melancólico y la apropiación de tropos de la ciencia ficción convierten a *Harakiri City* en un caso emblemático de cómo la literatura puede expandirse hacia la música popular, enriqueciendo los estudios literarios y ampliando el mapa cultural venezolano.

Palabras clave: Ciencia ficción, rock venezolano, intermedialidad, *Harakiri City*, distopía.



Caracas Kneels and Opens Its Belly: Science Fiction in Harakiri City by Caramelos de Cianuro

Abstract

This article examines *Harakiri City* (1996) by Caramelos de Cianuro as an intermedial manifestation of science fiction within the context of 1990s Venezuelan alternative rock. By analyzing lyrics, music, and visuals—particularly the album booklet—the study shows how the record builds a narrative universe that goes beyond music alone. Drawing on Darko Suvin's concepts of cognitive estrangement and novum, as well as the influence of shoegaze, space rock, and Japanese anime aesthetics, it demonstrates that the album does more than borrow isolated elements of the genre; it creates an immersive, dystopian experience. The city as a self-destructive entity, the melancholic space journey, and the appropriation of science fiction tropes makes *Harakiri City* an emblematic case of how literature can expand into popular music, enriching literary studies and broadening Venezuela's cultural map.

Keywords: Science fiction, Venezuelan rock, intermediality, *Harakiri City*, dystopia.

Durante los años noventa, el rock alternativo en Venezuela alcanzó una consolidación que no había tenido en décadas anteriores, muy diferente a lo que sucedió durante los setentas y los ochentas en países como México, Argentina y Chile. Bandas que iniciaron su trayectoria en la década pasada, empujadas por movimientos como el *punk* y el *post-punk*, entre los que podemos mencionar a Zapato 3, Sentimiento Muerto y Desorden Público, lograron establecerse con mayor firmeza en el panorama nacional, mientras que nuevos proyectos, como Dermis Tatú y Caramelos de Cianuro, emergieron con propuestas innovadoras y rupturistas en un país que, incluso en nuestros tiempos, es bastante conservador. En esta década, el rock venezolano se caracterizó por una búsqueda experimental, en consonancia con lo que se estaba haciendo en el resto del mundo. La década de los noventa estuvo marcada por el movimiento *grunge* y las distintas variantes del rock alternativo, que se podrían contar en decenas. Los músicos comenzaron a ser influenciados por corrientes que antes parecían incompatibles con el rock.

Los Amigos Invisibles fusionaron el rock con géneros tropicales y electrónicos; Dermis Tatú absorbió el impacto de la crónica negra y el grunge en su estética y sonido; mientras que grupos como

DIÓSCORO ZAMARRIPA

Desorden Público y Caramelos de Cianuro incorporaron referencias literarias en sus composiciones. Aunque la producción de rock venezolano en los noventa no fue especialmente extensa —nuestro país nunca se ha caracterizado por una afición masiva al rock—, sí resulta notable la variedad y actualidad de sus influencias. Se mantuvo a la par de lo que ocurría en las escenas de Estados Unidos y Europa, sin dejar de mencionar lo que ocurría en Colombia, Chile, Argentina y México, donde las escenas alternativas eran más amplias, pero no por ello más complejas que la producción venezolana.

Junto a los álbumes *Plomo revienta* de la agrupación musical Desorden Público, *Infecto de afecto* de Sentimiento Muerto o *Bésame y suicídase* de Zapato 3, hay un caso interesante, que lleva esa experimentación y la representación de la violencia —omnipresente por aquellos años— al paroxismo, y ese es *Harakiri City* de Caramelos de Cianuro. Obra en la que además se pueden identificar elementos propios de la ciencia ficción a simple vista, no solo en sus letras, sino también en su sonido y en los aspectos visuales de su *booklet*. Sin embargo, estas influencias han pasado mayormente desapercibidas en los estudios sobre ciencia ficción en Venezuela¹ y en las investigaciones sobre rock nacional.

Cabe preguntarse, entonces, si estas canciones logran insertarse realmente en la tradición de la ciencia ficción, o solo toman prestados algunos de sus recursos para crear una atmósfera singular. ¿Hasta qué punto la música, en diálogo con sus imágenes y sonidos, permite que la ciencia ficción expanda sus fronteras más allá de la literatura y el cine?

1. Plataforma de despegue

*Harakiri City*² es una experiencia, concebido de esa forma. No se limita únicamente a la música. Su fuerza y su particularidad radica en la combinación tan interesante que hace de elementos sonoros, visuales y poéticos que construyen un universo propio en el que nos sumergimos de la mano de la banda. Aquí, la música, la interpretación y el arte del disco se entrelazan para generar una narrativa que, en sus momentos cumbre, remite a la ciencia ficción, y que solo puede comprenderse desde una perspectiva intermedial. Como explican Rojas Ajmad y López D'Jesús, analizar una canción requiere atender a esa unidad de sentido en la

¹ Daniel Arella, «La ciencia ficción venezolana (1960-2019): etapas y características», en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana. Volumen 2: Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, ed. por Teresa López Pellisa y Silvia Kurlat Ares (Iberoamericana Vervuert, 2021), 527-557.

² Caramelos de Cianuro, *Harakiri City* [Álbum de música]. (PolyGram, 1996).



que letra, ritmo, melodía e imagen forman un «intrincado edificio sonoro» que no se puede fragmentar sin perder su esencia³.

En esta línea, cada canción se convierte en un espacio donde conviven la oralidad, la musicalidad y la imagen, ampliando la noción de lo literario que suele limitarse al plano escrito. Como señala Antequera Ortiz, la canción es un género que cumple una función social y evoluciona como parte de un sistema literario en constante cambio, integrando la oralidad y la difusión musical como valores intrínsecos a su proceso creativo⁴. Esta perspectiva permite abordar *Harakiri City* como un producto cultural complejo, en el que letra, música e imagen se articulan en un todo.

Lo que nos remite de vuelta a nuestra inquietud: ¿hasta qué punto se incorpora el discurso de ciencia ficción en estas canciones? ¿Se trata de una apropiación de las tradiciones del género o de un uso selectivo de sus recursos con fines estéticos? Para explorar tales cuestiones, resulta necesario observar las letras junto a su sonido y propuesta visual, así como situarlas en el contexto musical venezolano de los años noventa y en relación con la historia más amplia de la ciencia ficción. Tampoco podemos hablar de esta última sin definir previamente los criterios que delimitan este género. Una tarea compleja, ya que las definiciones de ciencia ficción son diversas y, en muchos casos, contradictorias. No obstante, para este estudio, se tomará como referencia la definición propuesta por Darko Suvin, una de las más influyentes en el campo, ampliamente reconocida por la *Encyclopedia of Science Fiction*⁵ como un marco analítico sólido para comprender el género.

En 1972, Suvin definió la ciencia ficción como:

un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de distanciamiento (o extrañamiento, dependiendo de la traducción) y cognición, y cuyo principal recurso formal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor⁶.

³ Diego Rojas Ajmad y José Manuel López D' Jesús, «Un intrincado edificio sonoro: Correspondencias musicales y literarias en “Hamlet”, de Tierra Santa» en *Travesías Intermediáticas, Universos del diálogo*, coord. por Lilibeth Zambrano (Universidad de Los Andes, 2021). 411-429.

⁴ José Antequera Ortiz, *Palabra, canto y poesía: Orígenes de la nueva canción latinoamericana: Oralidad y difusión poética* (Editorial Académica Española, 2011).

⁵ Peter Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction* (Granada Publishing, 1979), 160.

⁶ Darko Suvin, «On the poetics of the science fiction genre». *College English*, 34, no. 3, (1972): 380.

DIÓSCORO ZAMARRIPA

En este contexto, el concepto de cognición se refiere al proceso racional de búsqueda de conocimiento, mientras que el distanciamiento implica un efecto de extrañamiento o alienación, similar al *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) formulado por Bertolt Brecht en 1948. Según Brecht, este efecto consiste en representar una realidad reconocible, pero presentada de tal manera que se percibe como extraña, lo que permite una nueva perspectiva crítica sobre ella⁷.

Un aspecto esencial de la definición de Suvin es su énfasis en el *novum*, o «cosa nueva», un elemento que introduce una diferencia significativa entre el mundo ficcional y la realidad empírica del autor. Sin embargo, la mera presencia de un *novum* no es suficiente para categorizar una obra dentro de la ciencia ficción, ya que la fantasía también introduce elementos que alteran la realidad. La distinción fundamental, según Peter Nicholls, radica en que la ciencia ficción mantiene una coherencia con las leyes naturales y opera dentro de un marco racional, mientras que la fantasía tiende a suspender dichas leyes y permite explicaciones sobrenaturales⁸.

Desde esta perspectiva, la ciencia ficción construye mundos que, aunque reconocibles, incorporan elementos innovadores que desafían las expectativas sobre la realidad. Este distanciamiento no solo amplía las posibilidades narrativas, sino que también fomenta la reflexión crítica, al permitir que el lector cuestione aspectos fundamentales de su propia sociedad y entorno.

A partir de todo lo anterior surge una inquietud: ¿realmente *Harakiri City* puede considerarse un ejercicio de ciencia ficción? Para responder, conviene mirar primero a la propia banda: ¿qué era la banda Caramelos de Cianuro en aquel momento?, ¿en qué contexto surgió y qué buscaba transmitir con este disco?

Caramelos de Cianuro es una banda de rock venezolana originaria de Caracas, fundada en 1991 por Asier Cazalis (voz y bajo), Luis Golding (guitarra), Miguel Ángel «El Enano» González (guitarra) y Pablo Martínez (batería). Desde sus inicios el grupo se caracterizó por un estilo irreverente y provocador, con un sonido crudo y letras que desafiaban las normas establecidas, generando reacciones tanto en el público como en los sectores más conservadores. Incluso su nombre, Caramelos de Cianuro, refleja esta dualidad: algo

⁷ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Hill and Wang, 1964).

⁸ Peter Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction* (Granada, 1979).

DIÓSCORO ZAMARRIPA

aparentemente dulce, pero con un trasfondo letal, en una línea similar a referencias como *Las flores del mal* de Baudelaire o el icónico *Bésame y suicídame* de Zapato 3.

En 1993, la banda lanzó su primer EP, *Las patitas de la abuela*, seguido en 1994 por su álbum debut, *Cuentos para adultos*. Su creciente popularidad en el circuito *underground*, y en las emisoras de radio locales, se consolidó con temas como «Vamos a nadar a través de la galaxia» y «Tu mamá te va a pegar». Este éxito inicial los llevó a firmar con Universal, sello con el que publicaron su segundo álbum de estudio en 1996, marcando el fin de su etapa independiente y el inicio de una evolución artística que los llevaría a refinar su sonido y producción, sin perder su tono provocador.

El contexto en el que surgió Caramelos de Cianuro estuvo marcado por una profunda crisis en Venezuela. La década de los noventa estuvo atravesada por violencia generalizada, intentos de golpes de Estado, inestabilidad económica, un juicio político al presidente Carlos Andrés Pérez y elecciones que generaron incertidumbre. Este clima de incertidumbre y desasosiego se reflejó en la producción cultural de la época, tanto en la literatura —con obras como *Salsa y control* de José Roberto Duque, que retrataban las tensiones sociales— como en la música, donde bandas como Dermis Tatú capturaban la decadencia urbana caraqueña en sus letras. Sin embargo, fue quizás Caramelos de Cianuro quien logró plasmar con mayor contundencia este sentimiento en su música.

Este enfoque se materializó en *Harakiri City*, que representa un punto de inflexión en la trayectoria de la banda. Inspirado en el rock alternativo de los años noventa, el disco incorpora influencias de grupos como Hum, Smashing Pumpkins y My Bloody Valentine, pero con una identidad marcadamente venezolana. Lo que hace a *Harakiri City* especialmente singular dentro del panorama musical del país es su propuesta narrativa, en la que se introducen elementos de ciencia ficción, un rasgo poco común en la música venezolana de la época.

Este álbum también marca un hito en la historia de la banda, ya que fue el último en contar con la participación de su baterista original, cuya influencia fue determinante en el sonido y estética del grupo. Tras su partida, Caramelos de Cianuro adoptaría un estilo más cercano al pop-rock, alejándose de las exploraciones sonoras de este primer período.

2. *Harakiri City* o Caracas se arrodilla y se abre el vientre

Pese a su singularidad, la influencia de la ciencia ficción en *Harakiri City* ha sido escasamente explorada, lo que es parte de un contexto más amplio: en Venezuela; la ciencia ficción no ha gozado de un reconocimiento significativo como género. Como señala Daniel Arella en su artículo «Historia de la ciencia ficción venezolana»⁹ —trabajo que amplía el canon del género en el país, aunque con algunas licencias—, Venezuela carece de una tradición sólida en este ámbito. Si bien no es el propósito de este estudio analizar las razones de esta ausencia, resulta relevante destacar que, a pesar de ello, la ciencia ficción ha dejado huella en la cultura nacional, incluso en la música.

Además de *Harakiri City*, existen otros ejemplos donde este género ha influido en la escena musical venezolana. Un caso destacado es *Arepa 3000* de Los Amigos Invisibles, un álbum que narra un viaje espacial en una nave con forma de arepa, combinando elementos de ciencia ficción con la sátira y la identidad nacional. Más recientemente, Arca ha explorado el transhumanismo, no tanto desde lo lírico, sino a través de una propuesta visual profundamente influenciada por la estética futurista y posthumana. Sin embargo, es en *Harakiri City* donde la influencia del género se hace más evidente, no solo en sus letras, sino también en su diseño gráfico y en su sonido, que incorpora elementos del *space rock*. Este, se puede definir como un género que «Es casi siempre lento, hipnótico y de otro mundo; generalmente privilegia largas y alucinantes exploraciones sonoras sobre estructuras de canciones convencionales, y las voces a veces quedan en un segundo plano frente a las relucientes texturas instrumentales»¹⁰. En consonancia con la producción de los años noventa, especialmente el *shoegaze*, —subgénero del rock alternativo caracterizado por guitarras muy procesadas, capas densas de sonido y voces difusas, que crea una música introspectiva y envolvente—, vemos en las canciones de *Harakiri City* paredes de sonido creadas por las guitarras, con capas de distintas texturas, que pueden llegar a sentirse como ruido, pero que con una escucha más atenta, revelan complejidad y ritmos hipnóticos. Esto está bastante presente en la canción homónima del disco y en «Plataforma de despegue», si bien esta última deriva más hacia el punk, tiene una larga sección instrumental que nos sitúa espacialmente.

⁹ Daniel Arella, «La ciencia ficción venezolana (1960–2019): etapas y características», en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, vol. 2, coord. Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2020), 527.

¹⁰ AllMusic, *Space Rock Music Style Overview*, s.f. <https://www.allmusic.com/style/space-rock-ma0000012255>.

DIÓSCORO ZAMARRIPA

Siguiendo la propuesta de Darko Suvin¹¹, podemos detenernos en los elementos de ciencia ficción que atraviesan el álbum para intentar dilucidar si se trata solo de recursos aislados que crean una atmósfera particular o si, por el contrario, conforman una narrativa impregnada por el género, capaz de situar a *Harakiri City* dentro de su tradición:

Lo acompañaste hasta el cohete / y nunca más volvió, nunca más lo viste. / Solo despegó,
con su uniforme de aluminio / y sus cosas en un bolsillo. / Hizo una estela de humo negro /
y hacia la nada partió. Te quedaste paradita, mirando hacia el sol, / mirando hacia arriba. /
Nunca más fue igual. / El aire frío, oscuro y seco / marchitó tu dulce cuerpo, / mientras él
cruzaba el cielo / con su enorme reactor.

Y cada noche con estrellas, / te sentabas a esperar, / para verlo pasar, / cabalgando en su
cohete, / sobre la penumbra lunar¹².

En estos versos se describe la despedida de un personaje que aborda un cohete con un uniforme de aluminio, incorporando así elementos tecnológicos y futuristas dentro de una escena cotidiana. El distanciamiento cognitivo, característico de la ciencia ficción según Suvin¹³, se hace evidente en detalles como el aire frío, oscuro y seco que marchitó a quien quedó en la Tierra, sugiriendo una transformación profunda y alienante tras la partida de su ser querido. La referencia al viaje espacial refuerza la idea de una separación irreversible, pues en la narrativa de la ciencia ficción el espacio suele simbolizar la distancia insuperable. La imagen del personaje que, cada noche, observa el cielo con la esperanza de ver pasar la nave transmite una atmósfera de soledad y anhelo, evocando la manera en que el progreso tecnológico no siempre mitiga el sufrimiento emocional ni fortalece las relaciones humanas, sino que, al contrario, se convierte un medio para distanciarnos más aún.

Esta carga emocional que transmiten los versos se amplifica en la dimensión sonora de la canción. La música no solo acompaña la narración, sino que traduce en sonido la sensación de vacío, distanciamiento, busca ser la banda sonora del viaje espacial, o, al menos, de la nostalgia de quien piensa en su amado.

¹¹ Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, 160.

¹² C.f. «Plataforma de despegue», Caramelos de Cianuro, *Harakiri City*, (Polygram, 1996).
https://www.youtube.com/watch?v=meQH0fVX6Bk&list=RDmeQH0fVX6Bk&start_radio=1

¹³ Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, 160.

DIÓSCORO ZAMARRIPA

La canción inicia con una introducción instrumental en la que una guitarra melódica se desplaza en el campo estéreo mediante un paneo dinámico entre los canales izquierdo y derecho, mientras sostiene una figura repetitiva de pocas notas. Tras varios compases se incorporan simultáneamente una segunda guitarra, con distorsión intensa, el bajo y la batería, lo que incrementa de manera notable la densidad sonora. La superposición de guitarras altamente distorsionadas, sostenidas sobre un patrón rítmico estable y de tempo constante, configura una textura compacta y saturada que define el carácter inicial del tema.

Unos compases más adelante, la canción toma un breve respiro: la guitarra rítmica se silencia, dejando solo el golpe seco de la batería y el sostén del bajo, y el baile frenético de la guitarra melódica, como si el oyente flotara en un vacío momentáneo antes de ser arrastrado de nuevo hacia la densidad sonora. La entrada de la voz, cargada de teatralidad, una constante del disco, transforma la masa instrumental en un escenario narrativo. La voz emerge entre el ruido controlado de las guitarras con *power chords* y la percusión constante. Durante la sección vocal, la base rítmica apenas varía, acentuando la sensación de avance ininterrumpido, como un viaje espacial donde cada golpe de batería y cada rasgueo machacón de las cuerdas marca un paso hacia lo desconocido.

En el tramo final, que se extiende por más de dos minutos, la canción parece sumergirse por completo en un viaje instrumental. Las guitarras ganan dinamismo con punteos que alternan pausas y explosiones, mientras la batería sostiene un pulso firme que parece imperturbable. Un breve regreso de la voz —«y cada noche con estrellas...»— funciona como un recuerdo suspendido en medio del vacío, antes de dar paso al desenlace, tanto de la canción como el disco. El cierre, dominado por sonidos que evocan el espacio exterior —posiblemente el astronauta llegando a un destino incierto o perdido en medio del cosmos— actúa como la salida definitiva del álbum. Una disolución sonora que simboliza el abandono de la ciudad, *Harakiri City*, y la partida hacia lo desconocido: Marte, Venus, el Cosmos o simplemente el vacío.

En el contexto de la cultura del disco compacto de los años noventa, el álbum no se concebía únicamente como soporte sonoro, pues también integraba material gráfico complementario. En ese marco, el *booklet* de *Harakiri City* cumple una función relevante en la construcción del imaginario del álbum. La página correspondiente a «Plataforma de despegue» (ver anexo 1) complementa el imaginario de ciencia ficción que atraviesa la canción. A la izquierda, el texto de la letra aparece en tipografía digital con efecto luminoso, evocando los rótulos electrónicos y paneles de control propios de la estética futurista de los años

DIÓSCORO ZAMARRIPA

noventa, o también podría referirse a los anuncios de led del género *ciberpunk*, inspirados en el abuso que se hace de ellos en las grandes urbes asiáticas como Tokio o Seúl. Este diseño gráfico ya muestra un mundo atravesado por lo urbano y lo tecnológico, en sintonía con la sensación de desarraigo y viaje espacial que sugiere la canción.

En el lado derecho, la ilustración en estilo anime muestra una escena cargada de violencia: un personaje armado apunta a la cabeza de otro, que parece abatido, de rodillas y ensangrentado. La composición remite a un universo postapocalíptico, donde la violencia se asume como parte de un entorno sin ley. Esta imagen no es literal respecto a la letra, que narra una despedida hacia el espacio, pareciera no hacer mención de ella por ninguna parte, pero sí expande el tono distópico y trágico del álbum, vinculando el viaje espacial con un mundo devastado y hostil.

El contraste entre la letra, cargada de nostalgia y espera, y la imagen, dominada por la acción y la violencia, genera un diálogo que potencia la lectura de la canción y que quizás nos da indicios de por qué el hombre abandonó a su mujer para ir hacia lo desconocido: puede tratarse de la huida de un entorno condenado y maltrecho, de un mundo que se desmorona en paralelo al despegue del cohete, de la ciudad que se suicida. Puede interpretarse así que existe la intención de construir una experiencia de ciencia ficción más allá de lo puramente musical.

Otro ejemplo significativo de la presencia de la ciencia ficción en el álbum es la canción que da título al disco, «Harakiri City»:

¿Quién te dijo que somos semejantes? / Soy un Dios, yo soy Dios, / así que trátame como tal / y empieza a rezar por tu alma. / Todo el planeta es como un centro comercial, / sin calor, sin piedad. / Esta es la última ciudad que se mantiene despierta.

Bajo este suelo descansan hoy miles de pueblos, / los rascacielos se queman como troncos secos, / como recuerdos tan fáciles de olvidar¹⁴.

En estos versos, se nos presenta un escenario postapocalíptico que cumple con el principio de extrañamiento cognitivo formulado por Suvin. Aunque la realidad descrita es reconocible, está radicalmente

¹⁴ «Harakiri City», Caramelos de Cianuro, *Harakiri City* (1996).

https://www.youtube.com/watch?v=FIYjyGqb1Y&list=RD_FIYjyGqb1Y&start_radio=1

DIÓSCORO ZAMARRIPA

transformada: la referencia a un planeta convertido en un centro comercial sin calor ni piedad y la idea de una última ciudad despierta sugieren una visión distópica de alienación y deshumanización.

Este paisaje urbano devastado refleja una crítica profunda hacia el capitalismo y la modernidad, al retratar una sociedad desprovista de identidad, donde la vida ha sido reducida a una maquinaria de consumo. La frase «bajo este suelo descansan hoy miles de pueblos» sugiere una ciudad construida sobre las ruinas de civilizaciones pasadas, lo que refuerza la noción de que la historia y la identidad cultural han sido eliminadas. Asimismo, «los rascacielos que se queman como troncos secos» y «los recuerdos tan fáciles de olvidar» acentúan la idea de un mundo condenado al olvido y la autodestrucción.

El concepto de Harakiri —suicidio ritual japonés— cobra un significado particular en esta interpretación. En este acto, un samurái se arrodilla y se abre el vientre, esperando que otro le dé la estocada final. La letra de la canción parece proyectar esta imagen sobre la ciudad, personificándola como un ente que se autoinmola, llevándose consigo a sus habitantes. De esta manera, Caracas se convierte en una metrópolis al borde del colapso, entregada a su propia aniquilación.

En la canción «Harakiri City», estos rasgos se articulan desde la primera sección. El tema se abre con una introducción basada en coros sintetizados sostenidos, que ocupan el registro medio–alto y mantienen una armonía estática durante varios compases. La entrada posterior de batería, bajo y guitarras distorsionadas se produce de forma abrupta, generando un cambio dinámico marcado entre la apertura ambiental y la sección rítmica principal. Este procedimiento —alternancia entre pasajes de menor densidad instrumental y bloques de saturación sonora— se repite a lo largo del tema y organiza su progresión formal, reforzando el carácter dramático que estructura el inicio del álbum.

Asier Cazalis asume la voz como si fuera la propia ciudad que devora a sus habitantes, un dios de la podredumbre que se erige sobre un paisaje urbano distópico. La batería de Pablo Martínez, lejos del pulso clásico del *punk rock*, desarrolla un patrón más rítmico y variado, incorporando golpes de *toms* que acentúan el discurso movimiento, peligro y amenaza que impregna la canción y el disco. La guitarra de Miguel Ángel González se mantiene estridente, y en los coros, añade efectos de *delay* que evocan bandas sonoras de ciencia ficción, reforzando la teatralidad de la interpretación.

DIÓSCORO ZAMARRIPA

El momento que quizás sea el más significativo de la canción llega en el puente, donde se escucha una breve conversación en japonés. Este detalle funciona como firma cultural del álbum, evidenciando el consumo y la apropiación de la ciencia ficción japonesa, el anime, de los noventa, la misma que impregna el arte del *booklet*: anime, distopías tecnológicas o mundos ciberpunk y escenarios de la sacrosanta y omnipresente violencia, tan extendida durante aquellos años. Con esta combinación de recursos sonoros, vocales y referenciales, «*Harakiri City*» no solo presenta la estética del disco, sino que abre la puerta a su universo intermedial, donde música, letra e imagen confluyen en un mismo gesto narrativo.

En cuanto a lo visual, funciona mejor como acompañamiento que «Plataforma de despegue», pues su parte del *booklet* es una doble página que introduce visualmente al oyente en el universo distópico que da nombre al álbum (ver anexo 2). A la izquierda, un fondo rojizo de rascacielos se combina con el saludo «Bienvenidos a Harakiri City» repetido en varios idiomas —inglés, alemán, italiano, francés, papiamentu, árabe y símbolos que pueden ser hánzís o kanjis—, sugiriendo una ciudad global y deshumanizada, donde la multiplicidad cultural convive bajo un mismo signo de decadencia: toda la podredumbre, todo el sufrimiento, la angustia, la violencia y la decadencia se dan cita en Caracas para mostrarse al mundo.

La página derecha presenta la letra en tipografía amarilla sobre una imagen estilizada de Caracas. En la zona inferior derecha aparece un cerro —posiblemente el Ávila— desde el cual se observan pequeñas ilustraciones de los miembros de la banda. Estas figuras miran hacia la ciudad representada en el plano inferior de la composición, donde un gran cartel anuncia el nombre del lugar: Harakiri City. Esto permite inferir la representación visual de una ciudad que ha cometido el suicidio ritual japonés, aludiendo así a la idea de que la urbe ha dejado de ser un espacio habitable para convertirse en un organismo opresivo.

Los elementos visuales dialogan de forma directa con la voz de la canción, que se presenta como un dios urbano en un mundo convertido en «centro comercial sin calor, sin piedad». El diseño gráfico transforma a la ciudad en personaje principal, transmitiendo la hostilidad de un espacio postapocalíptico y la crítica al consumo masivo y la deshumanización. La estética del ciberpunk y del anime japonés de los noventa se hace evidente en la tipografía, los colores y la perspectiva aérea, reforzando así el vínculo entre música, letra e imagen.

DIÓSCORO ZAMARRIPA

Estas canciones, por lo tanto, presentan una narrativa de ciencia ficción en el plano literario, el plano musical y el plano visual, utilizan sus recursos estilísticos y temáticos para generar una experiencia que resulta tanto inquietante como familiar, y que nos remite a obras populares del género en los años noventa. Se narran historias que claramente están asociadas a géneros o subgéneros de la ciencia ficción, y que, por sí mismas, corresponden a dicha tradición.

Se incorporan elementos característicos del *space rock*, un género que, además de poseer un sonido distintivo, en los años noventa encontró un fuerte vínculo con el *shoegaze* y sus paredes de sonido: busca evocar, que se piense, situar el oyente en un viaje, muchas veces espacial. Esta estética sonora contribuye a la creación de una atmósfera densa y expansiva que refuerza las sensaciones de extrañamiento y aislamiento propias del género.

Esas referencias a la ciencia ficción se incorporan en el arte del *booklet*. Según declaraciones de Asier Cazalis en una entrevista¹⁵, algunas de las canciones del disco fueron compuestas después de que Pablo Martínez, baterista y diseñador gráfico de la banda, creara la propuesta visual (ver anexo 3). Esta inversión en el proceso creativo es particularmente relevante, ya que sugiere que la estética visual del disco influyó en la construcción de su universo sonoro y lírico, en lugar de ser un mero complemento gráfico.

Las ilustraciones presentes en el *booklet* evocan escenas propias de la ciencia ficción, particularmente en su variante japonesa de animación, el anime, como bien hemos descrito, que alcanzó gran popularidad en los años noventa, incluso algunas de estas series hoy forman parte del canon clásico de la ciencia ficción: *Ghost in the Shell*, *Akira* y *Dragon Ball*. La estética visual de este medio, reconocible por su atención al detalle, dinamismo e iconografía distintiva, se refleja en los elementos gráficos de *Harakiri City*. En ellos, es posible identificar tropos clásicos del género, como batallas en el espacio, rayos láser, armaduras robóticas especiales y escenarios postapocalípticos, todos ellos recurrentes en obras emblemáticas del anime y la ciencia ficción japonesa.

Así, la influencia del *space rock*, el *shoegaze* y la estética del anime de ciencia ficción convergen en *Harakiri City* no solo en su sonido y sus letras, sino también en su identidad visual. Esto refuerza la idea de que el álbum no se limita a incorporar referencias aisladas al género, sino que construye un universo narrativo

¹⁵ Daniela Mejía B., «#EntrevistaUB | Asier Cazalis: Hacer pop es como salir del clóset», *El Estímulo*, 21 de septiembre de 2016, <https://elestimulo.com/ub/entrevista-ub/2016-09-21/entrevistaub-asier-cazalis-yo-solo-quiero-divertirme/>

DIÓSCORO ZAMARRIPA

coherente donde la música, la imagen y la temática distópica se entrelazan para generar una experiencia inmersiva que dialoga con las convenciones de la ciencia ficción.

Por lo tanto, si bien la ciencia ficción en la música venezolana ha sido un fenómeno poco explorado, este álbum demuestra que su presencia es significativa. La relación entre letras, sonido y estética visual permite situarlo dentro del imaginario de la ciencia ficción, evidenciando que el género no solo se expresa a través de la literatura o el cine, sino también en formatos intermediales como la música. *Harakiri City*, por tanto, no solo debe ser entendido como un hito dentro del rock venezolano, sino también como un caso emblemático de cómo la ciencia ficción ha permeado distintas manifestaciones culturales en el país.

3. Cuando todo acabó, cuando todo se habló...

El análisis de *Harakiri City* confirma que la ciencia ficción no se limita a la literatura o al cine, sino que también encuentra un territorio fértil en la música. Las canciones del álbum, junto a su dimensión sonora y visual, articulan un universo narrativo que se inscribe en la tradición de la ciencia ficción, aunque desde un lugar periférico, propio del rock alternativo de los noventa. La ciudad que se autoinmola, el viaje espacial melancólico y la estética tomada de la ciencia ficción japonesa convierten al disco en algo más que un conjunto de referencias: es una narración impregnada por el género, capaz de generar en el oyente la misma sensación de extrañamiento y reflexión que producen sus obras canónicas.

Al mismo tiempo, incluir el rock venezolano en los estudios literarios amplía nuestro mapa cultural, uniendo expresiones que durante mucho tiempo permanecieron separadas. Integrar la canción —con su letra, su sonido y su imagen— al análisis literario permite tender puentes entre lo popular y lo académico, visibilizando cómo el consumo musical dialoga con tradiciones narrativas y con imaginarios sociales.

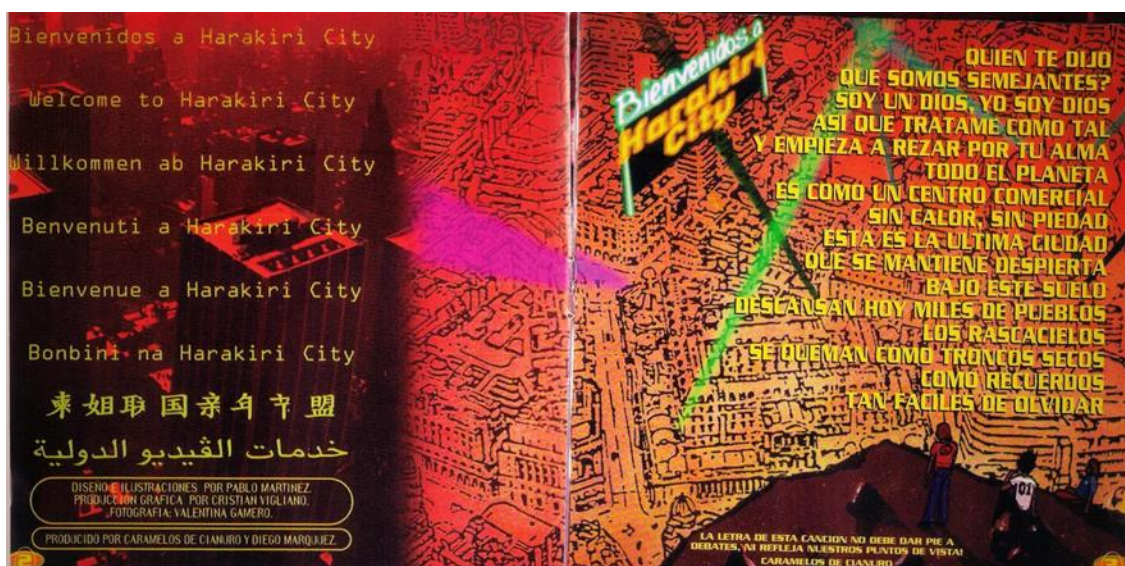
En un país donde la ciencia ficción ha tenido una presencia fragmentaria, reconocer manifestaciones como *Harakiri City* significa revalorar nuestra identidad cultural a través de sus márgenes, abrir un campo de estudio fértil y asumir que la literatura no siempre se escribe: a veces se canta, se escucha y se proyecta como un mundo entero que cabe en un disco.

Anexos

Anexo 1: *booklet* del disco *Harakiri City*, de Caramelos de Cianuro, pp. 14-15.



Anexo 2: *booklet* del disco *Harakiri City*, de Caramelos de Cianuro, pp. 2-3.



Anexo 3: portada del *booklet* del disco *Harakiri City*, de Caramelos de Cianuro.



REFERENCIAS

- AllMusic. Space Rock Music Style Overview, s.f. Tomado de <https://www.allmusic.com/style/space-rock-ma0000012255>
- Antequera Ortiz, José. *Palabra, canto y poesía: orígenes de la nueva canción latinoamericana: Oralidad y difusión poética* (2ª ed.). Editorial Académica Española, 2011.
- Arella, Daniel. «La ciencia ficción venezolana (1960-2019): etapas y características». En *Historia de la ciencia ficción latinoamericana. Volumen 2: Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, editado por Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, 522-557. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nueva York: Hill and Wang, 1964
- Caramelos de Cianuro. *Harakiri City* [Álbum de música]. PolyGram, 1996.
- Mejía B., Daniela. «#EntrevistaUB | Asier Cazalis: Hacer pop es como salir del clóset». El Estímulo, 21 de septiembre, 2016. <https://elestimulo.com/ub/entrevista-ub/2016-09-21/entrevistaub-asier-cazalis-yo-solo-quiero-divertirme/>
- Nicholls, Peter. *The Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Granada Publishing, 1979.
- Rojas Ajmad, Diego y López D' Jesús, José Manuel. «Un intrincado edificio sonoro: Correspondencias musicales y literarias en “Hamlet”, de Tierra Santa». En *Travesías Intermediáticas, Universos del diálogo*, coordinado Lilibeth Zambrano, 411-429. Mérida: Universidad de Los Andes, 2021.
- Suin, Darko. «On the poetics of the science fiction genre». *College English*, 34, no. 3 (1972): 372-382, 1972.