



OrbisTertius, vol. XXXI, núm. 43, e359, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
IdIHCS (UNLP-CONICET)
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Mario Cámara, *Roberto Jacoby: Un arte al alcance de la mano*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2025, Estéticas, 156 páginas

 Carmen Rocher

Universidad Nacional de las Artes, Argentina
roche.carmen@gmail.com

Cita sugerida: Rocher, C. (2026). [Revisión del libro *Roberto Jacoby: Un arte al alcance de la mano* por M. Cámara]. *Orbis Tertius*, 31(43), e359.
<https://doi.org/10.24215/18517811e359>



El libro de Mario Cámara se sumerge en la trayectoria de un artista que circula permanentemente en los límites institucionales. Cámara inicia su recorrido con una cita de Kiwi Sainz en la que plantea: “él no es un clown, es muchos, al menos dos. En las fotos puede entreverse nuestra vida como celebración” (p. 11). Esta premisa se vincula con *Bufonadas*, la exhibición que Jacoby realizó en 2024 con curaduría de Santiago Villanueva en la galería Isla Flotante. Allí, a través de fotografías que van desde 1968 hasta la actualidad, el artista “se expone” con humor para interpelar los dispositivos de sacralización o auratización del arte, buscando aproximarlos a una práctica vital entremezclada con lo cotidiano (p. 101).

La investigación se nutre de fuentes clave como *El deseo nace del derrumbe* editado por Ana Longoni y *Extravíos de vanguardia*, donde Jacoby conversa con José Fernández Vega. A este conjunto se suman registros de obra del repositorio de la Red Conceptualismos del Sur y un acervo íntimo de conversaciones y archivos personales. El análisis parte del lugar destacado de Jacoby en el desarrollo del arte de los sesenta, formando parte del Grupo Arte de los Medios (junto a Eduardo Costa y Raúl Escari) y participando de *Tucumán Arde* y del Instituto Di Tella, con énfasis en su amistad con Oscar Masotta. Todo ese despertar experimental y vitalista se ve reprimido por el ciclo de interrupciones democráticas que llega a su punto de inflexión con la dictadura cívico-militar instaurada en 1976.

Cámara considera que ese desarrollo sesentista puso “aparentemente” en segundo plano su labor artística posterior. Sin embargo, los ochenta lo encuentran como autor de muchas de las letras de Virus, de la mano de Federico Moura. Uno de los planteos centrales del libro de Cámara es que la obra de Jacoby, especialmente desde esa década, se despliega como una respuesta vitalista al miedo al autoritarismo heredado. El autor desanda los caminos más transitados para iluminar una “segunda etapa” (p. 14) donde el compromiso político mutó en tácticas afectivas atravesadas por una poética del lazo vital. El texto propone una estructura no lineal y maleable dividida en tres zonas: “Islas urbanas”, “El mundo según Jacoby” y “Testers de Violencia”.

Frente a la dictadura militar que buscó paralizar los cuerpos y las subjetividades a través del terror sistemático y la represión de la disidencia, Cámara analiza cómo la producción de Jacoby recupera la subjetividad y el deseo a través de una poética vitalista y disruptiva. En la primera zona, “Islas urbanas”, el autor se detiene en la fundamental colaboración de Jacoby con la banda Virus. Su música, a menudo tildada de frívola en su momento, es reinterpretada por Cámara como una profunda declaración política: la alegría como estrategia de resistencia y el baile como práctica democratizante que propicia el roce de los cuerpos, desarmando así el temor al contacto con el otro impuesto por la dictadura. Jacoby encuentra en el rock un vitalismo capaz de articular, según Cámara, un “modelo grupal a prueba de fascismo” (p. 51). En esta línea, el autor recupera una reflexión de Hélio Oiticica sobre el rock para mostrar el rasgo igualitario del baile: la pista se convierte en un espacio de experimentación sin otro fin que el movimiento mismo, algo que, según el artista brasileño, cualquier ama de casa puede hacer (p. 51). Esta poética de la fiesta cristaliza en canciones de la posdictadura, como la emblemática “Hay que salir del agujero interior”, compuesta por Jacoby y Moura:

Hay que salir del agujero interior / Largar la piña en otra dirección / A la vida hay que hacerle el amor / No hace falta ser un ser superior / (todo depende de la transpiración) / Poner el cuerpo y el bocho en acción / Sin drama, con locura y pasión / Jugar con la imaginación / Sin tener que pedir perdón.

Cámara detecta en estos versos la vitalidad de una acción decidida que se aleja tanto de la tradición martiroológica de la militancia de los setenta, como de los rígidos principios morales que la atravesaron, apostando por una nueva subjetividad (p. 51). Una segunda modulación de su escritura sintoniza con referentes de la poética *queer* (como Jorge Gumier Maier, Batato Barea y Néstor Perlongher), dando lugar a una poética de la ensoñación y el erotismo (p. 26). En esta línea, sobre el tema “Loco lo que lo copó”, el autor sostiene que se trata probablemente de la primera letra de temática *queer* en el rock nacional, donde la aventura aparece recubierta por un glosario de época y una rima que actúa como regla interna (p. 32). Este juego formal se despliega en la siguiente canción:

Como al Coco lo colgaron / Con alcohol se colocó / Loco no te hagas el coco / Coco no te hagás el loco / Lo que al loco lo copó / Fue esa loca que localizó / La locura le caló / Y el Coco se rayó / Pobre Coco anda como loco / Porque el toco lo colmó / Curte un poco el look barroco / Y ni el rock lo conquistó.

Este derrotero tiene un punto de inflexión en *Superficies de placer* (1987), el último disco de Virus antes de la muerte de Federico Moura. Allí se manifiesta el deseo asociado a una poética que vincula el rock no solo al baile, sino al placer y a lo sensual. Dato no menor es que la tapa del disco, diseñada por Daniel Melgarejo, muestra un dibujo de un culo. Cámara retoma la pregunta de Jacoby: “¿de quién es ese culo?”, y plantea que “la podremos traducir con la ayuda de Paul Preciado, quien en ‘Utopía anal’ sostiene que el ano no tiene sexo ni género y escapa a la retórica de la diferencia sexual” (p. 44).

El marco de la “isla urbana” definido por Cámara engloba la trayectoria de Roberto Jacoby desde su rol como autor de las letras de Virus hacia el “arte de la conversación en red”. Este proceso de expansión se inicia con el proyecto *Internos* (1985), una newsletter para generar redes epistolares entre intelectuales, sigue con experiencias colectivas como *Chacra 99*, y culmina en *Proyecto Venus* (2001-2006). Esta plataforma, que combinaba encuentros presenciales con soporte web, coincidió con la crisis del 2001 y se expandió en paralelo a los clubes de trueque. A través de su propia moneda, el Venus, facilitó el intercambio de bienes y saberes entre artistas, intelectuales y trabajadores para combatir el aislamiento y el sectarismo. Esta red confió en la web para tejer intercambios que se materializaban en la vida real, en sitios como *Belleza y Felicidad*, *Sonoridad Amarilla* o la casa de Sergio De Loof. Según Cámara: “La lógica del nodo refuerza una existencia descentrada y permite la emergencia de zonas temporarias autónomas, que se plasman en conciertos, desfiles y, también, en los intercambios individuales” (p. 63). Aquí emergen las “tecnologías de la amistad” y las “sociedades experimentales”, donde lo autogestivo y lo colaborativo desafían los mandatos del Estado o del mercado. Frente a las utopías totalizantes, Jacoby postula la “desutopía” o “utopía realizable” (siguiendo a Hakim Bey): una infraestructura de zonas autónomas temporales y módulos afectivos que se arman y desarman según el proyecto, creados para habitar el afecto. Iniciativas como *Bola de Nieve*, *revista ramona* y el *Centro de Investigaciones Artísticas (CIA)* funcionan como nodos de esas islas urbanas que se integran a la multiplicidad de proyectos desarrollados por Jacoby.

Esta apuesta por las sociabilidades experimentales se inscribe en el debate sobre la herencia del terror y la hipótesis de que, tras el terrorismo de Estado, el neoliberalismo consolidó lo que Silvia Schwarzböck denomina una “vida de derecha”. En este escenario de derrota cultural, la figura de Jacoby colisiona con el nihilismo de Rodolfo Fogwill, quien leía el periodo como el triunfo definitivo del poder económico. Frente a este diagnóstico del espanto, Jacoby ensaya una respuesta antagónica: una línea de fuga que, a través de las “tecnologías de la amistad”, inventa otra lengua; una estrategia vitalista que recupera la fiesta y el intercambio para habitar comunidades horizontales y experimentales, sin líderes “omnipotenciaros”.

En contraste con la vertiente solar de la red, Cámara analiza la isla oscura en *Darkroom* (2002/2005), instalación que funciona como el reverso lumínico de Proyecto Venus. Si Venus es red y visibilidad, *Darkroom* sumerge a un único espectador en la oscuridad total de un sótano, donde, vía cámara infrarroja, se exploran el aislamiento, la vigilancia y lo erótico. Recuperando la noción de “vida observada” de Laddaga, donde “todo se observa, todo se convierte en imagen y todo se transmite” (p. 74), Cámara plantea que se trata de un dispositivo que devela y vela simultáneamente: allí, el uso del infrarrojo, más que el control, “nos aproximaba al descontrol” (p. 83). Esta mirada fragmentaria subvierte el imperativo moderno que asocia la luz con el control y la verdad. El dispositivo tecnológico actúa aquí como una prótesis sensorial para contactar con lo extraordinario de lo cotidiano, que emerge como una amenaza y devela pulsiones reprimidas. La obra cuestiona el límite entre el voyerismo y el ser observado en una atmósfera de suspenso que recuerda a la poética de David Lynch. A este planteo podría sumarse que la obra desarrolla una poética de lo siniestro, especialmente al considerar las lecturas críticas como las de Ana Longoni, que vinculan la experiencia con la memoria de los centros clandestinos de detención. Esta asociación permite pensar la obra como una interrogación sobre la visión, el miedo y la condición humana, donde lo familiar reaparece de forma inquietante y extraordinaria.

Más allá de esta exploración de la mirada, la segunda zona del libro, “El mundo según Jacoby”, desplaza el foco hacia la capacidad del artista para reconfigurar relatos históricos y acuñar conceptos que operan como herramientas activas en el archipiélago cultural de Buenos Aires. Jacoby realiza una revisión crítica, irónica y juguetona del arte de los sesenta, buscando “desmonumentalizar” tanto su trayectoria personal como las redes en las que participó. Un ejemplo de esta operación es la exhibición *1968, el culo te abrocho* (2008). Cámara describe cómo la muestra consistió en treinta impresiones digitales de su archivo personal (1966-1970) sobre las cuales el artista sobrepintó, en colores brillantes, “fragmentos de sus letras para Virus, citas de Marx y de algunos evangelios apócrifos, entre otras fuentes” (p. 92). Con este gesto, Jacoby logra que el documento histórico pierda su solemnidad y se convierta en una superficie de placer y de combate estético, demostrando que el archivo, lejos de estar muerto, puede ser intervenido y reactivado desde el presente.

Esta voluntad de intervención muta en la tercera zona, “Testers de violencia”, que aborda una fase premonitrice tras la disolución de *Proyecto Venus* en 2006. Cámara plantea que, agotada la potencia de las redes de confianza, la labor de Jacoby ya no busca construir comunidades afectivas, sino auscultar la hostilidad de una esfera pública en degradación. Este giro se produce en el cruce del avance del “tecnofeudalismo” global, término de Yanis Varoufakis que el autor recupera para analizar el control en las plataformas (p. 109), y la polarización de los afectos en el escenario local. Como antecedente, Cámara recupera *Yo tengo sida* (1994) en colaboración con Kiwi Sainz, pero la densidad analítica se concentra en el paso de *El alma nunca piensa sin imágenes*, presentada en la Bienal de San Pablo (2010), hacia la contundencia de *Diarios del odio* (2014), realizada junto a Syd Krochmalny. En esta última, la obra funciona como un dispositivo de registro: al transcribir manualmente comentarios racistas y misóginos de los foros de los diarios *Clarín* y *La Nación* en las paredes de la Casa de Cultura Victoria Ocampo, los autores ponen en evidencia el flujo algorítmico. Citando a Sara Ahmed, Cámara explica que el odio aquí es un afecto defensivo que cohesionan a una comunidad frente a una “amenaza común”. Al fijar con carbonilla lo que suele ser un flujo efímero y anónimo, la obra obliga a confrontar la materialidad de una crueldad que ya es parte de nuestra cotidianidad.

Cabe destacar la labor de Cámara como un arqueólogo de lo contemporáneo. Su escritura funciona como un montaje que conecta el “arte de los medios” con las lógicas del siglo XXI. Actuando como un archivista afectivo, el autor mantiene la potencia de un archivo vivo que interpela los desafíos actuales. En definitiva, la obra rescata una genealogía del afecto como herramienta política y entrega un retrato vivo que se revela como ejercicio de desobediencia al miedo. Como señala el autor, esta producción es un “enorme laboratorio de formas comunales” (p. 145). Cámara nos deja ante un Jacoby que —entre la canción, el baile y la amistad— se resiste a ser fijado; un bufón que utiliza el humor para recordarnos que su obra es un juego subversivo que sigue inventando lenguajes para interrogar nuestro presente.