



Mario Cámara  
*Roberto Jacoby. Un arte al alcance de la mano*  
Rosario  
Beatriz Viterbo  
2025  
156 páginas

PALABRAS CLAVE: JACOBY — VIRUS — VANGUARDIA — PERFORMANCE  
KEYWORDS: JACOBY — VIRUS — VANGUARD — PERFORMANCE

## Comunidades experimentales, rock para bailar y campañas políticas: el Jacoby de Mario Cámara

Victoria Molina<sup>1</sup>

*Roberto Jacoby. Un arte al alcance de la mano* es el último libro de Mario Cámara y el primero en el que se dedica a pensar la obra de este artista. Sin embargo, no es el primer crítico que se detiene a estudiar los proyectos de este “enigma hiperproductivo”, como él mismo lo denomina. Un antecedente, y a su parecer el más logrado, es el volumen *El deseo nace del derrumbe*, coordinado por Ana Longoni. “¿Para qué otro libro sobre Jacoby?”, pregunta Cámara al introducir su trabajo, como si tuviera la capacidad de leer la mente o al menos de prever la reacción de sus lectores. Y, al haber anticipado ese interrogante, se adelanta y lo responde: por un lado, porque la obra de Jacoby durante los años ´60 ha adquirido estatura de monumento y deja en segundo plano su producción desde finales de los ´70 hasta el presente; por otra parte, porque sus producciones dan claves de lectura para pensar

---

<sup>1</sup> Estudiante del Profesorado en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Mail de contacto: [victoriamolina929@gmail.com](mailto:victoriamolina929@gmail.com)

la escena cultural durante los últimos años de la dictadura y revisitar de manera original los años 60.

Cámara detecta *tres líneas de fuerza* en la obra de Jacoby. No se refiere a etapas o momentos sino a zonas y esas metáforas (la línea de fuerza, la zona) no son un mero artilugio retórico, sino que responden a su lectura de los proyectos de Jacoby. En principio, porque esas tres zonas no están delimitadas por el orden cronológico, sino que se solapan e incluso reúnen proyectos separados por mucho tiempo (en la primera zona incluye presentaciones de los ´70s junto a *Darkroom*, de 2002). Al mismo tiempo, la idea de línea de fuerza no podría ser más precisa, porque esas zonas que se distinguen parecen responder no a una búsqueda o un interés sino a una fuerza, una potencia, una pulsión distintas. La noción de zona, además, forma parte de un gesto que Cámara sostiene durante todo el libro, que es invitar a los lectores a seguir un recorrido, a desplazarse por diferentes espacios de la obra de este artista. La idea de recorrido, que supone a la vez un territorio, tampoco es caprichosa, sino que está en consonancia con ciertas preocupaciones que el crítico detecta en la producción de Jacoby: la confección de mapas, la inquietud por los modos en que circulamos por los espacios, la posibilidad de que se provoquen encuentros, de que los cuerpos converjan en un lugar.

El ensayo se configura entonces como un itinerario donde importa más rastrear similitudes y series que hacer una historización de la obra de Jacoby. Las asociaciones que se arman son múltiples y diversas. Para actualizar el sentido de las letras de Virus escritas por Jacoby, el texto se detiene en la performance de Moura, que encarna una figura bifronte de la que Jacoby es la parte invisible. Esa figura es contemporánea a ciertos modos de lo cuir que manifiestan en la escena contracultural de los ´80 figuras como Batato Barea, Néstor Perlongher y Jorge Gumier Maier. Cámara observa distintas expresiones de lo cuir en cada uno de ellos y marca la particularidad de Moura, que no explicita su homosexualidad. La sensualidad ambigua del líder de Virus se configura no solo por su pose, su voz, el movimiento de su cuerpo espigado, sino en gran medida a través de las letras que Jacoby escribe para él. Estas se leen, en el libro, en relación con el rock "serio", que rechaza por igual las letras juguetonas y la incitación al baile. Cámara habla, en esta etapa, de una lírica vital, tomando prestado el vocabulario de su propio objeto: la calificación parece provenir del estado de Virus en su primera época, una adoración a la vitalidad. Esa vitalidad supone una ruptura no solo frente al rock predominante en la época en la que Virus sale a escena, sino sobre todo frente al contexto represivo. *Wadu-Wadu* se publica en 1981 y en ese marco invitar al baile, generar espacios para que los cuerpos se rocen sin que eso suponga una violencia es un modo de exorcizar el miedo. La vitalidad y el deseo como motores artísticos de Virus se condensan en el título y la portada del disco *Superficies de placer*, a partir de la cual Cámara puede

relacionar el trabajo de Jacoby con el de Warhol. Una primera asociación está en la sugerente ilustración de la portada del disco, que arma un par con la de *The velvet underground & Nico*. Lo que al crítico le interesa es la solidaridad entre música y artes plásticas que ponen a funcionar Jacoby y Moura en el marco de la banda, en cierto punto análoga a la de Warhol con The velvet underground o la de Yoko Ono con Lennon y que no parece encontrar otros antecedentes en el campo musical argentino.

A partir de la inscripción de las producciones de Moura y Jacoby en la serie de lo cuir, el libro se detiene sobre la omnipresencia del deseo. Ese deseo que Jacoby imprime sobre Virus se filtra en el nombre de un proyecto posterior, *Planeta Venus*, en el que subyace el imaginario de Afrodita. Allí, Jacoby lleva adelante su primera sociedad experimental. Decir que es un proyecto que él realiza en realidad es poco preciso, porque lo que hace es propiciar un espacio, fomentar la participación de otros en el proyecto, y, en esa participación, constituirlo. *Planeta Venus* se propuso como un espacio sin reglas determinadas, conformado por integrantes provenientes de disímiles espacios sociales. Para Cámara, en este proyecto Jacoby pone en juego la noción de distopía. La sociedad utópica, según Jacoby, es necesariamente inalcanzable y, probablemente, también indeseable. Su sociedad experimental, en cambio, se ofrece como terreno para explorar la posibilidad de ser parte de un grupo sin líder, que no tienda a lo totalitario, o, en el peor de los casos, a subjetividades fascistas. Esa es una de las constantes que el crítico rastrea en la obra de Jacoby: el temor a que los grupos se vuelvan sectas.

Las preocupaciones de Jacoby se van actualizando a medida que cambian los debates de época. En *Darkroom* es un tecnopesimista, vuelve sobre las discusiones que había abordado en los '60 alrededor de los medios de comunicación, ahora para anticipar la conversión de la vida en común en una videosfera (Cámara: 76). En la obra condiciona y frustra la mirada del espectador al mantener oculta parte de ella, mientras le da al propio espectador la potestad de filmar y, por lo tanto, iluminar ciertas zonas de la performance. Para analizar esta pieza, Cámara se remonta a la exposición *No soy un clown*, en la que encuentra un antecedente del trabajo sobre la mirada. Ocurre lo mismo con *Internos*, que funciona como precedente no concretado de *Planeta Venus*. La obra de Jacoby encuentra nuevas fuerzas (para volver sobre la denominación de Cámara), pero también revisa las anteriores, se reformula. El libro, entonces, traza series que permiten leer su producción en relación con la de otros artistas, pero también arma redes hacia el interior de la propia obra.

Por momentos Cámara hace ciertos desvíos en la crítica estética para referirse a los artículos que Jacoby publicó en el diario durante los años posdictatoriales, en los que indaga en los modos en que los efectos de la dictadura persisten en el orden de la subjetividad, y que en este libro se leen en línea con los artículos de Fogwill sobre el

mismo problema. Con Fogwill el ensayo trae a otro autor que, como Jacoby, va desde la sociología hacia el campo artístico. Esos intereses, el arte y la política, aparecen en este trabajo como parte de un mismo movimiento crítico porque es así como los despliega Jacoby en su obra. Cámara marca que su producción, lejos de ser panfletaria, discute y tensiona los modos de leer determinados momentos del arte y de la militancia. En *1968 el culo te abrocho* Jacoby revisa la vanguardia de los años 60 y al mismo tiempo desarma el material de archivo de la militancia de ese período. Lo hace a partir de una suerte de palimpsestos pop en los que sobreimprime letras de canciones en colores brillantes sobre documentos y afiches de su archivo personal. Como si el chiste que da nombre a la muestra o el gesto de imprimir encima de esos materiales no dejara lo suficientemente claro el desplazamiento que supone su lectura respecto de revisiones que tienden a la sacralización, Jacoby elige sobreimprimir textos fragmentarios, pedazos de canciones que contrastan aún más con la rigidez de los discursos previos sobre los cuales imprime. Quizás la manifestación más radical de su articulación entre arte y política sea *El alma nunca piensa sin imagen*, exposición que montó en 2010 en la Bienal de San Pablo junto con otros artistas, en la que todas las actividades suponían una propaganda explícita a favor de Dilma Rousseff en el marco de las elecciones.

Algo que Cámara debe reformular permanentemente es la denominación que le da a Jacoby en el libro. Intuyo que el crítico ve en él, más que a un artista, a un tramoyista. Y no porque desmerezca su trabajo sino porque, por un lado, las disciplinas en las que se despliega su obra son tan variadas que es difícil elegir un término: ¿Es escritor? ¿Performer? ¿Actor? El propio Jacoby juega con esa fluidez que lo define y se nombra a partir de la negación en *No soy un clown*. Pero, principalmente, Cámara pone la atención en una serie de operaciones que Jacoby despliega alrededor (o más bien detrás) de sus obras. Según el crítico, Jacoby lleva adelante intervenciones, es un productor de conceptos, un promotor cultural, un *ghost writer*, un estratega, un cientista social. Mueve los hilos, permanece gran parte del tiempo fuera de la escena. Y desde ahí disputa no solo tendencias estéticas sino sobre todo políticas: se pregunta por el lugar que ocuparon las vanguardias de los '60, sobre las formas que adquirió la vida social en la posdictadura, sobre las posibilidades de la militancia después de los '70.

Me interesa, para cerrar, volver a la pregunta que Cámara plantea al inicio del volumen: ¿para qué otro libro sobre Jacoby? Al leer su ensayo, el interrogante que surge es, en realidad, ¿para qué otro libro sobre Jacoby *ahora*? El propio Cámara explica que la escritura de este libro surge del que Jacoby publicó en 2023, en donde revisa sus letras para Virus, así como de una exposición realizada en 2024. Sin embargo, resulta más atractiva la respuesta que Luis Ignacio García esboza en la contratapa del ejemplar a esta pregunta no formulada: "si el Jacoby de los '60-'70 ya

tiene su lugar en los libros de historia, el Jacoby que le interesa a Cámara se aloja en la fábrica de la subjetividad de los años democráticos. Quizás por eso, cuando esa democracia comenzó a mostrar síntomas de descomposición, fue Jacoby su primer tester de violencia". Si ninguna obra puede leerse escindida de su contexto de producción, el sentido de las de Jacoby se actualiza especialmente en relación con los respectivos contextos políticos porque precisamente sus instalaciones abordan los debates de actualidad, articulan arte y política. Por esa razón, el texto de Cámara no se propone hacer una retrospectiva nostálgica (además, la propia producción jacobyna permanece esquiva a ese tipo de lectura) sino rastrear, sobre todo, conceptos y claves de lectura para pensar en las operaciones críticas que subyacen a la obra de Jacoby desde los últimos años de dictadura hasta el presente y el modo en que esos conceptos iluminan discusiones contemporáneas.