



Vol. 11, No. 3, Spring 2014, 275-296

**De los medios a los remedios:  
*Qué y Los mecanismos de la curación***

**Casey Droseh**

Northwestern University

Hay una relación muy estrecha entre la prensa popular y la sarna. O por lo menos eso sugiere la revista argentina *Qué* (1928,1930), fundada por Aldo Pellegrini y algunos colegas de la Facultad de Medicina. Con textos como “Pequeñas sarnosidades de la vida diaria”, ésta publicación surrealista suturaba las frases fijas del costumbrismo del cronista con un vocabulario lleno de aflicciones y síntomas. Una intersección curiosa resulta: por un lado, se ve en los dos números de *Qué* un discurso propio a los decadentes del fin del siglo, en el cual se recupera los tropos de la enfermedad para distanciarse de una normatividad “sana”; y por otro, aparece una posición crítica con respecto a los medios masivos que habían ido expandiéndose a una velocidad vertiginosa a través de los años veinte. “Neo-decadentes” o “decadentes masificados”, los colaboradores de *Qué* se encontraban en el medio de la “modernidad periférica” descrita por Beatriz Sarlo, con su explosión de radio, cine, sainetes, y periódicos. La primera manifestación de surrealismo en castellano ocurre, entonces, en la intersección entre una vanguardia estética y un discurso médico pero anti-

institucional.

En este trabajo voy a identificar, entrelazar y desenlazar estos dos hilos (médico y mediático) en las páginas de *Qué*. Así, la primera parte del ensayo corresponde con las secciones “De qué hablamos cuando hablamos de *Qué*” y “La enfermedad revista”. Ahí se provee una descripción y análisis de la revista. En la segunda mitad de este trabajo, que incluye las secciones “Mecanismos de la curación” y luego “Política de la curación”, vínculo algunos tropos ya presentes en *Qué* con la tesis de medicina publicada por Pellegrini diez años más tarde, *Los mecanismos de la curación* (1941). Interpreto este libro como una respuesta al problema planteado en la última página de *Qué*: ¿es posible valorizar “lo sano” sin renunciar a una posición antihegemónica? Y en la conclusión, vuelvo a las cuestiones formales de la revista, intentando sintetizar las dos críticas de *Qué*: su ataque a los medios de comunicación, y su rechazo a la medicina oficial.

#### *¿De qué hablamos cuando hablamos de Qué?*

En noviembre de 1928, exactamente un año después del último número de la revista *Martín Fierro* de Evar Méndez, apareció en Buenos Aires por primera y penúltima vez la revista *Qué*. El fundador era el rosarino Aldo Pellegrini, por entonces un estudiante de medicina. Al leer el manifiesto de Breton y el primer número de *La Révolution Surréaliste*, Pellegrini lanzó su revista junto con cuatro amigos, todos desconocidos, al círculo literario de Buenos Aires. Los participantes escribieron bajo seudónimos: Elías Piterbarg firmó como “Felipe Debernardi” o “Esteban Dalid”, su hermano Ismael eligió “Raul Pembo”, David Sussman era “Julio Trizzi”, mientras “Adolfo Este” y “Filidor Lagos” se refieren a Pellegrini (de Sola, *Proyecciones del surrealismo*). Si la revista *Martín Fierro* había alcanzado un tiraje de 20 mil ejemplares (logro único entre las revistas de la vanguardia sudamericana), estableciendo un canon y transformando el campo intelectual, *Qué* no tuvo impacto en aquella gran ciudad de lectores. El primer número contenía una invitación a participar que por lo visto nadie aceptó. Ningún intelectual ni periódico de la época lo mencionan (Minguzzi, “Y entonces *Qué*”). Mientras los miembros de la exitosa *Martín Fierro* gravitaban hacia los espacios públicos de las calles, los cafés, y las

salas de arte, *Qué* volvería a lo interior, proclamando la necesidad urgente de “introspección” y “una nueva ordenación de la vida íntima” (no.1, 3).

Al mismo tiempo, *Qué* no hizo mucho para seducir al comprador potencial: sin imágenes, sin colores, sin adornos, sin chistes, casi sin nombre propios, llena de jerga médica, sinsentidos y obscenidades, y con una tapa francamente hostil, *Qué* ofrecía al lector una experiencia singularmente incómoda. Era la antítesis de una revista popular. Tampoco tenía cabida entre los grupos Boedo o Florida: se oponía tanto a *Claridad*, por ser proletaria y pragmática como a *Martín Fierro*, por ser urbana y entretenida, el público amplio de ésta hubiera sido, en teoría, lo indicado para apreciar sus innovaciones poéticas. De hecho, ya que los campos intelectuales y culturales de Buenos Aires habían sido, como arguye Beatriz Sarlo, condicionados por el vanguardismo materialista tipo *Martín Fierro*, quizás no debería sorprender que nadie haya tenido la preparación (o la paciencia) para indignarse con *Qué*. En la Buenos Aires de 1928, *Qué* era, sencillamente, una aberración.

Las afrontas de *Qué* a las convenciones de la prensa cultural empiezan con la tapa. En general, la tapa de una revista sirve para atraer a lectores y decirles qué trata la publicación. Aun la tapa del primer número de *La Révolution Surréaliste*—según Pellegrini la inspiración inmediata de *Qué*—era colorada y tenía algunas fotos de los participantes, un índice con títulos y nombres verdaderos, y una declaración programática y provocativa: “Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l’homme” (Fig.1). Pero *Qué* no ofrecía al público ni este nivel de orientación.

También se nota la falta del subtítulo típico de las revistas culturales argentinas: nada de “revista de arte y crítica,” “revista literaria bimensual”, “revista de sociología, arte e ideas”—*Qué* no va a especializarse ni explicarse.

Hay que hacer hincapié en la ausencia de especialización. Por un lado, señala el alcance universal de sus preocupaciones. Por otro lado, y hablando en términos muy generales, se sabe que el avance constante de la especialización es un aspecto fundamental del desarrollo capitalista, y de la prensa comercial en particular. El nombre de la revista también reafirma la

viabilidad de una interpretación “meta-discursiva” del *queísmo*, porque si nos preguntáramos, al contemplar la tapa casi vacía, “¿Qué es una revista?”, el título del periódico nos hace preguntar, al mismo tiempo “¿Qué es una revista?” Efectivamente, el título ya cuestiona la revista como tal—por entonces en Buenos Aires, uno de los medios culturales más dominantes. *Qué* va a rechazar las convenciones formales de la revista; pero también va a interrogar el sistema de producción y consumo de los periódicos: el “por qué y para qué” de las revistas literarias.

El primer número de *Qué* cubre dieciséis páginas, las cuales incluyen un “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva,” un “Pretexto,” un “Manifiesto muy sentimental”, una pieza teatral de un acto, algo titulado “Título”, seis *tractati* filosóficos en clave absurda que aparecieron bajo el encabezado “Introducción,” y varios poemas y fragmentos oníricos en el estilo de los “rêves” de *La Révolution Surréaliste*. Con registro alto, con el uso del “vosotros”, con un vocabulario que mezcla frases modernistas (“un deliquio de rocío”, 7), terminología científica (“suero antirrábico, perros de cola prensil”, 13), y sentencias metafísicas (“la única cualidad no transitoria de mi ser que es INEXISTENCIA”, 9), *Qué* no se proponía una intervención popular, y menos aún comercial. Con la excepción de la tapa y la primera página, donde se lee “Buenos Aires” al lado de la fecha y el precio, este número no muestra ningún atributo claramente “local”: no aparecen los nombres de las calles de la ciudad, ni del gobierno, ni el lunfardo. Ya que los participantes publicaron bajo seudónimos, ni siquiera hay nombres de argentinos en la revista. Los únicos textos que vinculan la revista con el mundo externo de sus lectores potenciales son los que tratan del cine y la cultura de masas: el texto “Carlos Chaplin”, y los poemas “J. von Sternberg,” “Harry Langdon,” “Strawinsky” y “Hindemith”, que aparecen bajo el título “Longitudes de Onda”.

En diciembre de 1930, dos años después de la primera publicación, el mismo grupo volvió a publicar un segundo número de *Qué*. El lapsus de tiempo es notable. Los mismos colaboradores observan: “QUE no es simplemente un grupo de gente que tiene por misión publicar una revista (lo demuestra el intervalo de más que dos años que separa sus dos números)” (2, 1). Claramente reflexionan sobre las convenciones de la

revista, y quieren distanciarse de otras publicaciones. “Quisimos introducir en la expresión gráfica, lo que la fe, el puro sentir, es frente a la razón” dicen los colaboradores, pero “nadie fue capaz de suponer siquiera esto, que la clave existe y que no quisimos revelar” (2,2). Es decir, *Qué 2* se presenta como una suerte de clave para ayudar con el desciframiento del primer número, como implica también el título del primer texto, “Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas” (1). O sea, esta vez van a proveer a sus lectores un modo de acceso al primer número.

Otra ruptura formal con las convenciones de armar revistas se manifiesta en la descripción de una “redacción” de *Qué*:

Se reunían alrededor de una revista. Eran cinco. Cuatro debían llenar en cinco minutos una página en blanco, mientras el quinto, reloj en mano, dejaba caer de su boca estúpidas palabras incoherentes. Estas se entrelazaban caprichosamente sobre los papeles, produciendo los más bellos poemas (2, 15).

La escena remite al surrealismo bretoniano, ya que combine la famosa “escritura automática” con una valoración de la creación colectiva. De ahí, la coherencia notable entre los textos e incluso entre los dos números de *Qué*, con sus palabras que se repiten en textos escritos por autores distintos: “destino”, como señala Armando Minguzzi en su ensayo “Y entonces *Qué*”, pero también “exangüe”, “moscas”, “hileras”, “languidez”, y en particular las expresiones corporales: gritar, reír, escupir, vomitar. Estas repeticiones exigen (u ofrecen) otro modo de lectura: no es posible acercarse a *Qué* como a una colección de textos autónomos. Al contrario, *Qué* es un flujo de palabras en el cual, para hacer sentido, hay que buscar repeticiones, patrones y resonancias. Por eso, los queístas hablan de *claves*: *Qué* no quería ser leída sino *descifrada*, y su lector ideal sería alguien que pudiera identificar o reconfigurar los elementos fundamentales de su “emisión cifrada”.

El último atributo de la revista se manifiesta en una ausencia: *Qué* no contiene una sola imagen. La revista se despliega en dos columnas monótonas, sin variar el estilo o el tamaño de la letra. La ausencia de lo visual en *Qué* puede señalar un cierto elitismo, ya que la cultura visual suele vincularse con lo popular, o bien puede significar una escasez de

recursos (económicos o artísticos), puesto que sale más caro imprimir imágenes. Pero también se puede leer la ausencia de imágenes como una decisión, y, dentro del panorama de la vanguardia, un atributo muy poco característico de las revistas de la vanguardia latinoamericana. *Klaxon* y *La Revista de Antropofagia* de Brasil, *Martín Fierro*, *Inicial* y *Claridad* de Buenos Aires, *Amauta* de Mariátegui en Perú, *La Cruz del Sur* y *La Pluma* en Montevideo, *Antena* en Chile—todos incluyen elementos gráficos y tipográficos que llaman la atención del lector y que hacen que vean, de inmediato, como revistas de *l'avant-garde*.

O simplemente como revistas *modernas*, porque si bien muchas de las revistas culturales de América Latina se habían llamado “revistas ilustradas” desde el fin del siglo XIX, durante los veinte, el elemento gráfico en una publicación seguía funcionando como una señal de la modernidad. Los queístas no compartían la obsesión de la vanguardia por la modernidad tecnológica. Un texto de Pellegrini, por ejemplo, dice: “velocidad eléctrica: nombre probable de la vida arreglada para pasar el rato” (2, 10). Y mientras el “Manifiesto de *Martín Fierro*” de Oliverio Girondo proclamaba que “nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión”, el irónico “Manifiesto muy sentimental” de *Qué* comienza con: “Una mañana en la vida cuando arrojemos el cobertor de los arrepentimientos” (1,2). Es decir, no hay ruptura histórica que proclamar, no hay ninguna novedad, y nos hallamos en una época cualquiera.

El proyecto cultural de *Qué* era, entonces, exclusivamente *verbal*. Pero, en contraste con los *martinfierristas* (y a diferencia de la literatura y el periodismo de su contemporáneo Roberto Arlt), a los queístas no les interesaba el lenguaje cotidiano de las calles. Muy al contrario, el lenguaje era prácticamente un problema existencial; universal pero al mismo tiempo vital e íntimo: “Justificación de nuestra expresión: Toda palabra está en el corazón mismo de los problemas de ser. Es decir, que para un hombre determinado, su misterio toma la forma de sus palabras” (1, 2). Cuando aparece en *Qué* el habla cotidiana, es sólo para destacar la imposibilidad de comunicarse. De ahí, la curiosa “Fe de erratas” impresa en el dorso de la tapa del primer número.

Esta “Fe de erratas”—que no es un papel suelto, sino parte de la

revista—es al mismo tiempo paródica y simbólica: empieza por llamar la atención a algunos “errores” cuya mera enumeración demuestra que no son errores de verdad. *Qué* subraya su propia falibilidad, poniendo entre dudas la confiabilidad de la página impresa. Pero también le ofrece una “clave” al lector atento. La segunda errata dice que en la página 8 “alegría” debería ser “Alegoría.” Saltamos esta página, y leemos una descripción de un hombre encerrado en el baño, poniendo el gatillo contra su sien: “Estaba entretenido en analizar el temblor que lo sacudía y finalmente decidí llamarlo ‘PASION POR LA ALEGRIA’ (1, 8). Proponer el cambio de “alegría” por “alegoría” en este contexto no solamente manifiesta el humor negro de los queístas, sino también señala un pequeño “error” de impresión en un momento de vida o muerte. El gesto se repite un par de páginas más tarde: “toda existencia depende en un sentido absoluto de...”, y ahí la frase se corta. ¿Por qué no se mata el hombre? ¿Para qué seguir viviendo? En un mundo completamente mediado por textos en circulación, las respuestas a las preguntas más vitales bien pueden depender de un error tipográfico.

*Qué*, entonces, rechaza la imagen y se preocupa exclusivamente por las palabras, tan arbitrarias como vitales. Ambos gestos sugieren una desconfianza de la representación visual y de cualquier pretensión de exponer. Defendiendo la opacidad de su primer número al mismo tiempo que se prepara para descifrarlo, *Qué* 2 abre con la declaración de que “desnudarse es la habitual artimaña del disfrazado que no quiere mostrarse tal cual es. De ahí el asombro que provocan los que hablan sin sacarse el sombrero. Como nosotros” (2, 1). Como la palabra que engaña, o el acto cumplido que es siempre una traición porque ha anulado su propia potencialidad, “desnudarse” puede ser otra forma de esconderse. La verdadera revelación, entonces, es lo opuesto a la pretensión de “revelar:” “para revelar lo oculto comienza por disipar lo visible” (2, 10). Dada esta desconfianza profunda de lo visual, se puede ubicar la política cultural de *Qué* dentro una larga tradición de pensamiento idealista que extiende desde la cueva de Platón hasta *La sociedad del espectáculo*: “le spectacle, comme tendance á faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n’est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut á d’autres époques le toucher” (tesis

18). Como si él también quisiera volver a estas épocas antiguas, escribe Trizzi (Sussman) que cuando “me pregunta si quiero aparatos de iluminación...yo le contesto que me basta con el tacto” (1, 15).

Los de *Qué* rechazan los “espectáculos” modernos, las imágenes, los cuadros, y las revistas ilustradas en favor de la producción invisible y efímera de “delirantes manopeyas” (2, 13). Si el proyecto anti-visual de *Qué* empieza con la palabra, no termina con ella. Al contrario, los queístas siguen buscando otras maneras de expresarse, otras *manopeyas* que combinen la expresión sonora con un gesto corporal.

### *La enfermedad como discurso*

No hay que olvidar que el reclamo central de *Qué* era “una nueva ordenación de la vida íntima”. Esta intimidad rescataría la singularidad humana de los efectos homogeneizadores de la cultura de masas, la cual circulaba una “falsa intimidad” en la forma de lugares comunes de la sentimentalidad romántica. Proponente de una “revolución de la vida íntima,” *Qué* se burla de la sentimentalidad (o sea, falsa intimidad) no solamente con el título irónico del “Manifiesto muy sentimental”, sino también en la obra de teatro *Motivo*. En esta obra, el dramaturgo aconseja a sus personajes, que están a punto de ir a cortejar a “la muchacha lánguida”: “mostrad sus pasiones al desnudo, chorread mugre sobre las tablas; con tarros de porquería destilaré mi mérito: Recordad bien: ieselos sentimientos! ieselas efusiones! ieselentonación! ieselacento!” (1,4). En contrapunto a esta “intimidad masiva”, los de *Qué* proponen una intimidad *corporal* que empieza con la conceptualización del ser humano como mero organismo vivo y mortal: “miramos con simpatía todos esos aspectos de una liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución” (1, 1).

Esta postura de apoyar lo aberrante en contra de lo “normal” va emparentada del imaginario decadente del fin del siglo XIX, en el cual estar enfermo era un forma privilegiada de ser raro y fuera de lo común (mejor dicho, ser superior). La táctica persiste en el surrealismo, movimiento que privilegia, si no fetichiza, manifestaciones selectas de “locura”. Por su parte, sin embargo, *Qué* une el tropo de la medicina al discurso público y, en



particular, con las revistas. En la última página del primer número se lee este “recuerdo infantil”:

La maestra ha pedido una composición y ha dado el siguiente tema: ¿Qué deseo ser yo cuando sea grande? El tema no me interesa, pero como quiero escribir una obra de costumbres sigo al más pequeño del grupo sin que él lo note. Y escribe: ‘He leído en algunas revistas que los hombres que se dedican a trabajos mentales viven más tiempo que los obreros, que. etcétera. Por esas razones voy a estudiar Medicina’. (1, 16)

Al nivel más obvio, la recuperación de lo enfermo que hacen los queístas, alumnos de medicina, constituye una rebelión contra sus carreras y contra la respetabilidad “burguesa” que tales carreras les conferirían. “*Querer ser médico*” muestra la pasividad de uno frente al discurso normativo (“algunas revistas”) que manipula los deseos de los jóvenes. Además, la justificación oficial de la profesión médica no es la de ayudar al prójimo, sino la de diferenciarse de “los obreros”, aspiración constante del burgués. Por consiguiente, *Qué* va a seguir a los decadentes y alinearse con “los enfermos”.

Pero si para los decadentes *estar enfermo* era la precondition para ser poeta, para los queístas *estar enfermo* es la precondition para decir la verdad: “Hablad con la inquietud de un solo hombre enfermo” (2, 7), nos dice Adolfo Este. Un texto clave que condensa mucha de la filosofía de *Qué* se titula “Maneras de hablar del enfermo viejo lleno de pústulas” (1,9). Las revelaciones auténticas solamente pueden nacer de la enfermedad. De ahí, la pervivencia del tropo del vómito en las páginas de *Qué*, sin duda un homenaje al asco dadaísta del manifiesto de Tristan Tzara. Pero en *Qué* el vomitar también se vuelve un gesto metafísico: vomitar es por antonomasia un “gesto de asco que cotidianamente hacemos ante la realidad” (2, 5)—no solamente porque “la realidad” produce asco, sino también porque “yo” formo parte de la realidad, y el rechazo de esta realidad tenía que ser subjetivo y reflexivo, un rechazo de lo interno: “si ahora quiero alcanzar la esencia del ser, debo rechazar todas las cualidades de mi yo, que llevan con demasiada evidencia su carácter de circunstancial” (1,9). Vomitar ejemplifica el rechazo del yo y la “revolución” (social) de una vida íntima entendida en términos corpóreos. El yo enfermo que vomita revela la verdadera “vida interior.

Sin embargo, otro vocabulario es lo primero que los queístas—en particular David Sussman y Aldo Pellegrini—hallarán en el campo de la medicina: “Yo os llamo, pequeños, /Con nombre agudos y precisos/ Por ejemplo: heridas, forúnculos” (1,10). Es como si el poeta fuese un nuevo Adán que les diese nombres más aptos al mundo y sus fenómenos, estableciendo así un contraste irónico entre la actividad edénica de nombrar a “los pequeños” y el significado violento o asqueroso de las palabras empleadas. Así leemos en *Qué* de muchos “pequeños”: de la pestilencia y el contagio; de náusea, “náuseas dulces”, vómitos, vomitar, y “vomitando en seco”; de lo sifilítico y lo asmático; de lacras, pústulas, babas, “10 kilos de mucosidades”; lagañas, eructos, hiel, granos, hemorragias, y “hemorragias intercósmicas”; de lo descarnado, lo disecado, lo desahuciado, lo resfriado, lo amputado y lo exangüe; de sarna, lo sarnoso, y las “pequeñas sarnosidades de la vida diaria; de neurastenia, un “crujido en la segunda y tercera vértebras cervicales”; gangrena, reuma, lepra, “tufo ordinario”, “gonorrea de tercer grado” y sarampión. En *Qué*, la enfermedad es un idioma, y como tal, presenta la posibilidad de abandonar el lenguaje cotidiano (y banal) para acercarse a una forma de hablar más vital.

La presencia de este vocabulario en el contexto de poemas establece una tensión entre lo corporal y lo poético. Los integrantes de *Qué* atacan el “buen gusto” en la poesía y el imaginario poético de la época. Frases como “Vaga el estertor de los brazos caídos” (1,7), o “los labios anhelantes de besar circunvoluciones cerebrales” (1,11) constituyen una mezcla de registros y describen acciones que son imposibles de representar gráficamente, es decir, rechazan la imagen. El uso abundante de terminología medicinal forma un discurso de especialista que, paradójicamente, corresponde con el horror que sienten por esa profesión. El imaginario entrañal de *Qué* lleva a la revista hacia los márgenes del ámbito en el cual circulaban las otras revistas de la vanguardia argentina, haciendo difícil la categorización de *Qué* como una publicación estrictamente “cultural”. Como ya se mencionó, la revista no se especializa.

Al mismo tiempo, los usos del tropo de la enfermedad no siempre constituyen una recuperación de lo enfermo. A veces, las mismas

palabras—sobre todo las palabras cargadas de un valor “moral”—se vuelven “enfermas:” las palabras, nos dice *Qué*, son “inútiles alcahuetas de los pensamientos pútridos: emanaciones insalubres del corazón. La comprensión de mi espíritu entre dos palabras produce un esperma estéril” (1, 12). Los cinco estudiantes de medicina no expresan mucha fe en curar—hasta el final del último número, donde proclama Trizzi: “Busco al que me proporcione el antídoto...” (2, 16). Es decir, la revista *Qué*, “inquieta como un hombre solo y enfermo”, termina con una nueva búsqueda, apostando por la posibilidad de un tratamiento. ¿Qué significa esta abrupta y reorientación final hacia el tratamiento? ¿Puede ser la sanidad un discurso subversivo?

#### *Los mecanismos del tratamiento*

Pasa una década de silencio (o de búsqueda). En 1941, Pellegrini publica su tesis de medicina, *Los mecanismos de la curación*, que trata de lo que hoy llamamos la “medicina holística”. Su idea clave es el concepto de una “fuerza vital,” o sea, que el organismo tiene una tendencia natural a curarse. Mostrando una familiaridad con el desarrollo de la medicina contemporánea en Francia, Inglaterra, Alemania y los EEUU, Pellegrini (ahora el Dr. Pellegrini) comienza donde *Qué* termina, con la búsqueda de un antídoto: “el arte de devolver la salud,” se lee en la primera oración del prólogo, “es el más antiguo y enigmático de las artes mágicas” (9). A partir de ahí, si bien la primera parte del libro presenta una teoría general del hombre en su ambiente, sosteniendo la idea de la “unidad del hombre” y la unidad del “hombre-cosmos,” la segunda parte explica, paso a paso, varios tratamientos naturales: masaje, gimnasio, dietas especiales, baños terapéuticos, etc. Fuera de un capítulo breve (y bastante crítico) sobre el psicoanálisis, el registro académico y expositor del libro parece estar muy lejos de la poesía surrealista y la experimentación verbal de *Qué*.

Pero la verdad es que tienen muchos puntos en común: el *incipit* de *Los mecanismos*—y hasta cierto grado, la estructura—se hace eco del “Manifiesto del surrealismo” de 1924, otro texto escrito por un doctor, quien lo estructuró como un “manual” con dos partes, una teórica y la otra práctica. Además, la segunda parte del manifiesto de Breton, que explica

cómo se hace la escritura automática, es titulada “Secrets de l’art magique surréaliste”, idea que nos acuerda de la magia que Pellegrini quiere implementar en el campo de la medicina alternativa en 1941. La invocación de la magia en el contexto de un libro de medicina también señala que el libro no va a ser rigurosamente científico, sino un abanico de muchas formas de conocimiento. Por ejemplo, para articular su concepto del hombre, *Los mecanismos de la curación* toma como su base filosófica el pensamiento hegeliano. Para el Dr. Pellegrini, Hegel no solamente afirma la unidad del hombre y provee la base para una “dialéctica biológica” de la muerte y el nacimiento, sino también le permite situar su libro dentro de una tradición netamente alemana que incluye, además del “vitalismo” de Hans Driesch, a “Hufeland (1762-1836), amigo del filósofo Schelling” y a “Carlos Gustavo Carus, amigo de Goethe” (57). Juntos ellos “hermanan un humanismo especulativo (tendiendo a la investigación de la estructura lógica de la ciencia), con la observación de la naturaleza” (57). Así, para Pellegrini la medicina holística es en parte una herencia del romanticismo alemán y ejemplifica un modelo de conocimiento que es sociable, híbrido e interdisciplinario. Tanto para Pellegrini como para los pensadores alemanes, la poesía, la filosofía, y la medicina se hermanan. Y esto también remite al surrealismo, o por lo menos el surrealismo argentino, que Graciela de Sola define como “una intención de total abarcamiento y comprensión del hombre y del mundo a partir de ‘todos’ los medios de conocimiento, y en especial de aquellos ajenos a la razón” (13). Es decir, el surrealismo no es, como se cree, “anti-racional” sino, como explica de Sola, un “repudio del racionalismo absoluto...que, sin negar la ciencia,” quiere incorporar “sus datos a una más amplia comprensión de la realidad” (15-16). Esa descripción (sin duda breve) del surrealismo literario bien podría resumir el proyecto central de *Los mecanismos de la curación*.

Si *Qué* participó en el movimiento global del surrealismo, *Los mecanismos* se puede ubicar dentro del amplio movimiento de medicina “holística” que florecía, como las vanguardias estéticas, en Alemania, Francia, Inglaterra y los EEUU durante la época de entreguerra, retomando distintas características propias del país y la figura principal. Como el surrealismo, las muchas variaciones de la medicina holística emergieron de

una preocupación general por proteger la singularidad del hombre (médico y paciente) de las fuerzas deshumanizantes de la modernización. Desde fines del siglo XIX, los cambios dramáticos en el campo de la medicina privilegiaban más y más la investigación de laboratorio, fragmentando así el papel del médico tradicional en una legión de especialistas, así como se fragmentaba el cuerpo del paciente en una colección de sistemas diferentes. Estas tendencias se aceleraron durante las décadas de entreguerras, con la emergencia (especialmente en los EEUU) de la industria farmacéutica, y con ella, el concepto moderno del seguro médico, lo que implicaba una enorme expansión del papel del estado, ahora directamente involucrado en la salud de sus ciudadanos. Los movimientos de medicina holística de los años 30 respondieron a estas tendencias, al aceptar la investigación de laboratorio, que había producido buenos resultados, y al buscar una síntesis entre el conocimiento del laboratorio y las prácticas de tratamiento más tradicionales—prácticas que iban “con la naturaleza, y no en su contra”, como dice Pellegrini en *Los mecanismos*.

A pesar de las diferencias en cuanto a tema y momento histórico entre las dos publicaciones, muchos pasajes de *Los mecanismos* desarrollan o amplían el vocabulario médico-poético presente en las páginas de *Qué*. Por ejemplo, la centralidad curiosa de la sarna aparece no solo en el texto “Pequeñas sarnosidades de la vida cotidiana” (2, 12), sino también en las ecuaciones que aparecen en “Solenoglifos”:

Moral = sarna disimulada  
 Humanidad = nada  
 Arte = nada + sarna disimulada. (2, 4)

Una explicación posible por la importancia otorgada a esa enfermedad en particular se encuentra en *Los mecanismos de la curación*. El último capítulo se enfoca en la homeopatía de Samuel Hahnemann (1755-1843) y la polémica que produjo dentro del campo de medicina alemana. Cuenta Pellegrini que entre las enfermedades crónicas Hahnemann asignó un “extraordinario valor” a la “psora”, que en esa época era la equivalente de la sarna (351). Las razones por la importancia singular de la sarna en la teoría médica de Hahnemann no son muy claras: Pellegrini opina que la sarna de Hahnemann representa la “inhibición de la fuerza vital” (352). Observa, sin embargo, que para algunos de los discípulos de Hahnemann la sarna llegó a

representar “el pecado original del hombre’, es decir, el resultado de una vida desordenada y antihigiénica, tanto del punto de vista física como espiritual” (351). Para otros, la sarna de Hahnemann correspondía al concepto moderno de un “foco infeccioso” (351). Punto vulnerable pero condensador y potente, sitio de recepción, la sarna era el ‘habla del cuerpo’, el puente entre los procesos internos y el mundo externo. Es decir, la alineación del arte con la sarna es más ambivalente de lo que parece en un principio. Según la lógica homeopática, la sarna se vuelve arte en clave surrealista: es un tipo de traducción con signos visibles a través de los cuales el cuerpo comunica su desequilibrio con sus alrededores, pero también manifiesta la “fuerza vital” que corre bajo la superficie de la piel.

Otro puente posible entre la revista y la tesis de medicina se encuentra en las referencias que el Dr. Pellegrini hace con respecto al “Neo-hipocratismo” en Francia, término inventado por Friedrich Kraus en 1919, y por entonces una suerte de vanguardia en la medicina alternativa. Pellegrini define el neo-hipocratismo como una “labor de síntesis” que une el concepto histórico de la medicina con “un humanismo médico-filosófico” (59)—es decir, una síntesis de epistemologías con aspectos pragmáticos. Para los neo-hipocráticos, comenta Pellegrini, todas las enfermedades afectan al organismo y, por lo tanto, “no hay enfermedades sino enfermos” (59). También reconoce que el cuerpo tiene “una tendencia natural hacia la curación” (60) que el médico debe respetar, ya que “las reacciones del organismo durante la enfermedad son expresión de una finalidad útil” (59). O sea, la enfermedad es parte de la curación. Al analizar *Qué y Los mecanismos*, se puede ver cómo la recuperación de la enfermedad representa paradójicamente la fuerza vital del hombre, su voluntad de curarse, y a fin de cuentas, la autonomía orgánica del hombre. En tal caso, “estar enfermo” sería un devenir que ejemplifica la unidad y la potencia del ser humano.

Dice Pellegrini que, según la doctrina de los neo-hipocráticos, el cuerpo naturalmente busca un “equilibrio ideal”, objetivo que el médico le ayuda a encontrar por medio de la normalización de sus ritmos vitales, de sus necesidades nutritivas, y de sus “estímulos naturales (aire, luz, sol, agua)” (60). Con esta articulación de la oposición entre el cuerpo en

equilibrio con su ambiente (sano) y el cuerpo en desequilibrio (enfermo), el neo-hipocratismo preserva algunos aspectos del antiguo concepto de Hipócrates, los *humores*, es decir, los cuatro fluidos que determinan la personalidad y el bienestar de la persona, y que deben estar en armonía con el ambiente y el clima. Una moderna doctrina humoral puede apoyarse en los datos de fisiología más reciente, como los del norteamericano Walter Cannon, para quien el organismo es “un todo cuya unidad reside en los humores,” definidos como “hormonas, mediadores químicos entre sistema neurovegetativo y órganos” (56).

Las referencias al neo-hipocratismo en *Los mecanismos* son interesantes porque hacen eco de una metáfora que aparece a lo largo de *Qué*. En el primer texto del primer número, leemos que los colaboradores de la revista han “acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección” (1, 1). Dos años más tarde, la amenaza de *disolverse* persiste: el primer texto de *Qué 2* habla de la “negrura de las últimas profundidades oceánicas en la cual los cuerpos pierden su densidad” (2, 1). Al parecer los integrantes de *Qué*, entonces, se ubicaban (o ubicaban al Hombre Moderno) en un mundo cuya consistencia era *miasmática*. Y de hecho, hay muchas permutaciones de esta concepción del ambiente en la revista: Adolfo Este (Pellegrini) se encuentra intentando “hablar correctamente francés sumergido hasta el cuello en un licor fratricida” (2, 10), o le parece que el “tumulto líquido...provoca el infernal deseo de hablar en voz baja” (2, 9)—deseo que los queístas quieren resistir en su revista, cuya publicación se justifica por la necesidad de “pensar en voz alta” (1, 1). Por lo tanto, los sinsentidos y frases cifradas que se hallan en esta revista se pueden ver en contraste con las frecuencias que “ondulan” en torno al hombre moderno (aquel gran “consumidor” de la cultura y del alcohol), encerrándolo en un ambiente denso y homogéneo, al que *Qué* va a “disipar...con palabras dichas al azar” (2, 14).

Julio Trizzi (Sussman) compartía esta visión de un mundo miasmático. Su texto “Iniciación” invoca el “perfume venenoso” de algunos pétalos flotando sobre el agua. Al reflexionar, sin embargo, se da cuenta que las “flores venenosas” refieren a prostitutas con enfermedades sexuales, y que el agua sugiere los tragos en un bar, cosa que da paso a otras

liquideces: “considero que ahora me haría falta un submarino [la bebida, se imagina]. Me dirijo a una liquidación” (1,15). Una transacción está cumplida, pero no sabemos cuál. Pero, como ya se notó, la función del segundo número es descifrar el fondo del primero. Así, en un fragmento de *Qué 2*, el mismo Trizzi describe prácticamente la misma escena, pero esta vez es más explícita: “mujeres que esperan un gesto de cliente para convertirse en una masa negra y gelatinosa que es metido luego en unos frascos que llevan una etiqueta azul que se lee: Bebida sin alcohol” (2,13). La liquidación (o disolución) del ser humano en el primer texto es la metáfora transformada en un bien de mercado, proceso que se aclara en el segundo texto.

En todos estos fragmentos, el sujeto humano está rodeado de un ambiente fluido que amenaza liquidarlo y transformarlo en homogeneidad viscosa: la modernización capitalista (“liquidatoria”) de los ‘20—que en Buenos Aires alimentaba una industria de prostitución legal y muy activa—amenaza con borrar la integridad y la singularidad del sujeto humano. En la ciudad moderna, el cuerpo está en un ambiente contaminado y tóxico, industrializado, lleno de enfermedades y líquidos contagiosos, por lo tanto puede darle a uno la sensación de estar a punto de disolverse en una viscosidad *malsana*.

De forma indirecta, entonces, las abundantes metáforas miasmáticas de *Qué* corroboran una suerte de neo-hipocratismo como el que se ve en *Los mecanismos de la curación*, donde “el organismo vivo...[está] sumergido en un mundo activo y cambiante con el que constituye también una unidad” (32). La imagen del hombre “sumergido” se repite dos veces: “Sigerist considera que la vida está *sumergida* en tres círculos” (lo alimenticio, lo “cosmotelúrico”, y lo social), y así también “Sigaud consideraba también al hombre *sumergido* en un medio natural” (33; mi énfasis). La diferencia notable es que en *Los mecanismos* no se teme la “disolución”; se busca la armonía y el equilibrio entre la vida interior del hombre y las sustancias y aires que lo rodean. Si los de *Qué* son sarnosos que “vomitan incontinentemente” sobre todo, encontrando expresión libre al manifestar el desequilibrio radical que sienten en su medioambiente, en *Los mecanismos* el ex-director de la revista surrealista



va a buscar—esta vez en el plano científico y filosófico—un equilibrio entre persona y ambiente que preserve la unidad del sujeto humano.

### *La política de la curación*

No hay médicos en *Qué*. La elisión es entendible, ya que la relación entre médico y paciente es uno de los paradigmas de la asimetría del poder entre dos personas: el primero es sano, experto, tiene derecho sobre el cuerpo del otro, y una autoridad casi absoluta; el otro es ignorante, vulnerable, expuesto, y desesperante. *Los mecanismos de curación* propone una alternativa en la relación paciente-médico del neo-hipocratismo. Para el médico escolástico, dice el Dr. Pellegrini, “la terapéutica es una ciencia que mueve, según la voluntad del médico, el destino del enfermo, que es un elemento pasivo” (62). En cambio, el médico neo-hipocrático—a quien Pellegrini llama “el médico libre”—“asume una actitud observadora y expectante (obediente a la clásica consigna hipocrática: ser ministro de la naturaleza), dejándose orientar por las reacciones naturales y tratando de equilibrar los signos de déficit que aparecieron” (63). Si el paciente se cura por su fuerza vital, el médico es un ser libre que “orquestra la naturaleza”—prácticamente como mago. El punto es que los dos estén en armonía con su ambiente: el cuerpo del enfermo “habla”, y el médico observa e interpreta esta comunicación corporal. En la práctica de la medicina terapéutica se hace del contexto algo mórbido y explotado del enfermo un escenario para una relación igualitaria que se basa en una fe común en la fuerza vital del ser humano.

La otra forma de minimizar los elementos del poder en juego en el campo de medicina es la recuperación del charlatanismo frente a la hegemonía de la medicina “oficial” y “académica”. Ya que escribe como médico y surrealista, no sorprende que para Pellegrini el ejemplo más importante del charlatanismo sea el psicoanalista. Pellegrini defiende el concepto de un poder curativo de las palabras y observa la importancia del pensamiento freudiano para el surrealismo, pero Freud no lo convence. Al contrario, cree en el valor de “una psicoterapia simple y popular” o una “psicoterapia casera”, aunque no define estas prácticas (326-27). En *Los mecanismos*, entonces, el “médico profano” cumple el papel que el enfermo

y las enfermedades habían cumplido en *Qué*. Oponiéndose al discurso hegemónico de la normalidad sana, Pellegrini encuentra en el curandero el impulso anti-institucional junto con la eficacia curativa en clave popular.

En *Los mecanismos*, la admiración de Pellegrini por el neo-hipocratismo francés y otros movimientos europeos de holismo coexisten con una fuerte simpatía por el “charlatán” del Midwest norteamericano. De ahí, su defensa del “médico heterodoxo norteamericano” W.H. Hay, que atribuyó las enfermedades a un exceso de proteínas y carbohidratos refinados. La teoría desató una polémica fervorosa en los EEUU, nos cuenta Pellegrini, y fue tildado como charlatán. Respondió a sus detractores con un panfleto titulado “*¿Quiénes son los charlatanes?*”, en donde trata de demostrar que, en realidad, lo son los miembros de la medicina oficial y no los curanderos” (213). Siempre dispuesto a apoyar a los provocadores de polémicas y los escritores de manifiestos—Pellegrini lanza sus estudios sobre la alimentación con una defensa de la teoría de Hay: “Veremos más adelante”, dice, que varios “experimentos y observaciones clínicas parecen confirmar las hipótesis de este original fantasista de la alimentación” (213). Otras contribuciones populares o “fantásticas” que quiere vindicar el Dr. Pellegrini son la osteopatía, que “deriva quizás de los populares “bone-setters” (arregla-huesos), quienes surgieron del empirismo del pueblo” en el centro de los Estados Unidos (319); y el “arte de los quiroprácticos”, que se debe a “un profano, el magnetizador D.D. Palmer, de Iowa” (320). En todos los casos, lo que está en juego no es la superioridad de lo popular sobre lo oficial, sino la posibilidad de integrar las curaciones populares o “profanos” a la medicina moderna. El tema, concluye Pellegrini, es que no se puede negar que la gente encuentra algo en “los curadores profanos y charlatanes” (categoría que incluye a los psicólogos): de éstos emanan un optimismo, una fe, y una voluntad de curar que con frecuencia le falta al médico científico.

Pellegrini ve en el charlatán la posibilidad de redimir y quizás democratizar la medicina, históricamente denigrada por los expertos amparados por las instituciones y el dinero del extranjero. Un texto de Julio Trizzi, por ejemplo, se refiere al “profesor de la materia”, quién,

...después de referirse brevemente a las relaciones amorosas que su señora mantenía con un oficial de la Marina, detalló magistralmente

las formas clínicas de dicha afección. Sólo los que vieron al Prof. Roux conducir con deleite un tranvía de la compañía Anglo-Argentina, extendieron las manos hacia adelante buscando un temblor que les iba a dar la explicación de todo. (2, 14)

El Prof. Roux al que se refiere es, sin duda, el científico alemán Wilhelm Roux (1850-1924), figura fundamental para el establecimiento de investigación y experimentación de laboratorio en el campo de medicina (Maienschein, 68). *Qué* responde a la presunción institucional de “racionalizar todo”—una razón imperialista—con textos filosófico-poéticos cuya lógica no es causal, sino una “angustiosa lucidez de presentimiento” (1,7). En *Los mecanismos*, Pellegrini también se enfrenta con la hegemonía de la medicina oficialista, pero adopta otra táctica, distinta pero no contradictoria. Intenta vindicar el “charlatanismo” (sea neo-hipocrático, yanqui, o psicoanalítico) e integrar sus posibilidades curativas al campo de medicina científica.

### Conclusión

“¿Para qué es una revista?”, pregunta Pablo Rocca en un artículo del mismo título. Más allá de los motivos comerciales (ausentes en el caso de *Qué*), se publica una revista para llevar a cabo una acción colectiva, formar un medio alternativo y disidente, dar espacio a nuevos talentos y voces, armar “un laboratorio” de ideas o hacer ensayos de obras sobre la marcha. Para los lectores, entretanto, la revista puede ser un pasatiempo, una manera de informarse y educarse, y—no siempre conscientemente—una forma de participar en una cuasi-comunidad dispersa e invisible que forman los otros lectores del mismo texto.

Los críticos que comentan sobre la naturaleza de la revista literaria no han dejado de señalar su vínculo con el presente y el olvido, su esencia efímera. *Qué 2* lo llevará al extremo: “Multitud de uno que avanza y compra un periódico...La multitud de uno, divide el periódico en cuartos y lo cuelga en el w.c.... *Alguien olvida un periódico doblado en el tren / Alguien envuelve con él una multitud de cosas*” (2, 5). Es decir, a la pregunta “¿*Qué* (o para qué) es una revista?” que plantea la tapa, los muchachos de *Qué* responden que una revista es algo que sirve para limpiarse el trasero.

Esta es la “política cultural” de la revista *Qué*: incorporar la

corporalidad en todos sus aspectos, anticipar la “recepción” corporal de una revista literaria. Por eso, quizás, la revista, tan vinculada al presente y, por lo tanto, a la mortalidad, se vuelve el medio más apto para hacer una literatura de la vanguardia: Con Artaud, *Qué dice* “¡Basta con las obras maestras!” y así se opone al buen gusto y a la literatura como institución. Así, *Qué* termina por plantear problemas que no van a encontrar su respuesta en el campo literario sino en la medicina anti-institucional de los charlatanes.

### Bibliografía

- Ceselli, Juan J. *Poesía argentina de vanguardia, surrealismo e invencionismo*. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.
- Debord, Guy. *La Societé Du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1996.
- Fenves, Peter D. *"Chatter": Language and History in Kierkegaard*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1993.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- Gálvez, Manuel. *El espíritu de aristocracia y otros ensayos*. Buenos Aires: Agencia general de librería y publicaciones, 1924.
- Giorgi, Gabriel. "Nombrar la enfermedad: Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en De Sobremesa de José Asunción Silva." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 1 (1999): 14.  
[http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens\\_04.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_04.htm)
- Green, Thomas H, and Fred N. Scott. *An Estimate of the Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times*. Ann Arbor: G. Wahr, 1911.
- Lawrence, Christopher, and George Weisz. *Greater Than the Parts: Holism in Biomedicine, 1920-1950*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Minguzzi, Armando. “Y entonces Qué: fundación porteña del surrealismo

- en español”, en: Eduardo Becerra (coord.), Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Teruel y Eva Valcárcel (eds.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada, 2013 (en prensa).
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Osborne, Michael A., and Richard S. Fogarty. “Medical Climatology in France: The Persistence of Neo-Hippocratic Ideas in the First Half of the Twentieth Century.” *Bulletin of the History of Medicine* 86.4 (2012): 543-563. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23263346>
- Pellegrini, Aldo. *Los Mecanismos De La Curación*. Buenos Aires: Vigía, 1941.
- . *Teatro De La Inestable Realidad*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1964.
- QUE. Buenos Aires: 1928-1930.
- La Révolution Surréaliste*. New York: Arno Press, 1924.
- Rocca, Pablo. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)." *Hispanica* 33.99 (2004): 3-19. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20540580?uid=3738016&uid=2&uid=4&sid=21102948766831>
- Salas, Horacio. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- . “Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 8.15 (1982): 39-69. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4530040?uid=3738016&uid=2&uid=4&sid=21102948766831>
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald De Andrade*. Rosario: B. Viterbo Editora, 1993.
- Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. Print.

- Stephan, Beatriz González, and Jens Andermann, eds. *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Vol. 17. Rosario: Beatriz Vierbo Editora, 2006.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política II: de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arco, 2005.
- Walz, Robin. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press, 2000.