

# El crítico como escritor. Ángel Rama y sus compañeros de la diáspora

por *Mónica Bernabé*  
(*Universidad Nacional de Rosario*)

## RESUMEN

*Partiendo de metáforas como “ciudad letrada”, “letrado” y “baile de máscaras”, a través de las cuales Ángel Rama desarrolla nociones fundamentales en sus libros póstumos La ciudad letrada y Las máscaras democráticas del modernismo, el trabajo recupera la figura del crítico y el costado autobiográfico de sus ensayos. Vinculando estas nociones con la escritura del Diario será posible apreciar la trama subjetiva que se proyecta sobre los trabajos críticos.*

*Palabras clave: ciudad letrada – letrado – intelectual – autobiografía – ensayo*

*From metaphors such as “lettered city”, “lettered” and “masked ball”, through which Ángel Rama develops relevant notions in his posthumous books The lettered city and The democratic masks of modernism, the work retrieves the image of the critic and the autobiographical profile of his essays. Links between these notions and the writing of Diary will make it possible to appreciate the subjective plot projected onto the critical works.*

*Keywords: lettered city – intellectual – figuration – autobiography – essay*

*Tanto las más elevadas, como las más bajas formas de la crítica, vienen a ser una especie de autobiografía.*

Oscar Wilde, “Prefacio” a *El retrato de Dorian Gray*

Aisladas de los ensayos críticos desde las cuales fueron articuladas, expresiones tales como “ciudad letrada” y “transculturación”, con el correr de los años, fueron ganando relativa autonomía para terminar constituyendo categorías de tránsito fácil en el marco discursivo de la crítica literaria contemporánea a fin de designar múltiples y complejas estrategias culturales. En ocasiones, funcionan como la llave mágica capaz de activar el desarrollo interdisciplinario de los estudios literarios felizmente abiertos hacia los campos antropológico, histórico y sociológico. Se han ofrecido, además, como una herramienta flexible, por momentos imprecisa, para la proliferante industria discursiva generada en torno del latinoamericanismo practicado en la academia norteamericana. En su reverso, es interesante observar en los estudios dedicados a la obra de Ángel Rama, el escaso interés puesto en otros desarrollos conceptuales del crítico uruguayo como, por ejemplo, el nietzscheano “juego de máscaras” en tanto construcción encubridora de los deseos desatados por la modernidad y la instancia decisiva de conformación de las nuevas subjetividades.

Esta forma de operar sobre el andamiaje simbólico de la ensayística de Rama ha dejado en el olvido su condición primera de acontecimiento discursivo y ha restado fuerza a su función interpretante. Manipuladas como conceptos autónomos, despojadas del juego de remisiones internas dentro del marco de la obra del autor, las metáforas productoras de conocimiento terminan convertidas en fetiches intercambiables en el comercio académico que aplana textos y uniforma situaciones.

Pensemos en una idea como la de “ciudad letrada” y la infinidad de trabajos críticos que ella ha generado propiciando relaciones con conceptos como los de modernidad periférica, desigualdad, hegemonía y subalternidad, y protagonizando decididamente la discusión en congresos, volúmenes colectivos, seminarios y programas de estudios, a veces sin tener en cuenta la ajustada trama analítica y textual desde la que el concepto emerge.<sup>1</sup> ¿Hasta qué punto la expresión “ciudad letrada” no ha cristalizado en una definición que termina por ocultar las tensiones que la habitan? En principio, y a modo de respuesta, interesa señalar que muchos de los estudios dedicados a la obra crítica de Ángel

---

<sup>1</sup> Es preciso señalar que mis reflexiones sobre la noción de “ciudad letrada” son deudoras de los indispensables trabajos críticos que, sobre el mismo tema, han publicado Mabel Moraña, Rolena Adorno, Julio Ramos y Santiago Castro-Gómez.

Rama han olvidado señalar la compleja contraparte de la “ciudad letrada”, esto es, la dinámica de encubrimientos que despliegan escritores e intelectuales en la emergente sociedad burguesa. A consecuencia de esta omisión, la figura del *letrado*, analizada fuera de las contradicciones que desata el proceso histórico de la modernidad, pierde sus múltiples matices. Despojada de las sutilezas de la letra y del movimiento especulativo del ensayo, la figura es leída excesivamente funcional al poder y fuera del “baile de máscaras” desde el cual emerge, es decir, al margen de las múltiples estrategias de resistencia y de huida de los centros de dominación puesto que, como dice Foucault, donde hay poder hay resistencia.

La lectura del *Diario*<sup>2</sup> de Ángel Rama no hace más que confirmar nuestras sospechas. Las anotaciones que llevaba en los años en que maduraba las ideas contenidas en sus ensayos póstumos añaden nuevos sentidos, iluminando sobre las estrategias de su producción al mismo tiempo que trabajan sobre una figura compleja y fascinante, la del crítico como productor. Más aun, las formas de auto-figuración del diario nos ayudan a perfilar en la re-lectura de los ensayos la sombra del sujeto en el tapiz de su escritura. Es importante dejar constancia que no recurrimos al *Diario* para extraer los datos de la vida del autor ni para explicar la génesis de sus conceptos y esquemas críticos –a la manera de “una radiografía del intelectual latinoamericano”–, ni para dar con un yo íntimo detrás de la máscara del crítico. A contrapelo de esta idea, creemos que el sujeto que habla en el diario desde 1974 a 1983 está bien lejos del afán sociológico de relatar la historia de los intelectuales en la década de los setenta y de la crónica de sus luchas, sus compromisos y sus traiciones. Tampoco el diario pretende ser el recuento de los debates y las disidencias, ni de las derrotas y las amarguras de los escritores latinoamericanos en busca de un espacio donde poder desarrollar su actividad. El diario de Ángel Rama, entonces, no forma parte del repertorio de testimonios que documenta sobre las persecuciones y el exilio forzoso de miles de latinoamericanos durante las dictaduras del Cono Sur ni es expresión de la moral del compromiso del intelectual latinoamericano de izquierda. Esto queda manifiesto en la distancia crítica que el que escribe establece frente a la militancia pro nicaragüense de Julio Cortázar y al accionar pro cubano de Gabriel García Márquez.

Antes de atender a los contenidos y a los datos que pueda brindar en relación a una época de la historia del campo intelectual latinoamericano, nos interesa preguntar por el lugar que ocupan los diarios en relación a la obra crítica de Ángel Rama y –más aun– por las relaciones textuales que puedan existir entre *La ciudad letrada*, *Las máscaras democráticas de modernismo* y el *Diario*, por nombrar sólo sus tres libros póstumos. De esta aproximación surge nuestra primera sospecha: en su *Diario* el crítico reescribe *La ciudad letrada* y *Las máscaras democráticas del modernismo* en clave subjetiva. Un “subjetivismo –que, como dice el mismo Rama– sólo es verdaderamente interesante cuando lo es la subjetividad puesta en juego” (35). La nota diferencial y distintiva del *Diario* reside menos en el relato de una vida que en el modo en que la vida es puesta en juego cuando alguien decide escribir. La cuestión sería entonces poder desentrañar la puesta en escena de una vida que se juega en la realización de una obra, más allá o más acá del costado público que por momentos el diario deja asomar, es decir, al margen de “las coordenadas intelectuales o las comunitarias (trabajo, movimientos políticos)” (33) en las que el crítico se desenvolvía.

Atendiendo a las huellas de su teatralidad, es decir, al juego de las máscaras, el diario de Rama refiere al campo intelectual latinoamericano en el período que va de los setenta a los ochenta a través de las estrategias de figuración de personajes tanto centrales como marginales, adscriptos al poder como contestatarios –incluido el mismo autor– a fin de ahondar en la mecánica de la representación en la ciudad letrada. En este sentido, el diario se alza como el costado subjetivo del crítico que revela sus proximidades y sus distancias –tanto como sus afinidades y sus contradicciones– con la construcción utópica del intelectual latinoamericano tan central desde los sesenta. Precisamente el diario haría público el costado burgués, desechable, frívolo de su personalidad, que entra en contradicción con la ejemplaridad que exigía la moral de la izquierda proscriptora o elusiva del espacio de lo individual. De este modo, asistimos al desarrollo de una trama personal que rechaza abiertamente el narcisismo desbordante y desbordado presente en una figura como la de Neruda. Desde un principio queda claro que la afectación o enfermedad del narcisismo no forma parte de los peligros que Rama deberá sortear

---

<sup>2</sup> Ángel Rama, *Diario 1974–1983*, prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou, Caracas, Ediciones Trilce/Fondo Editorial La nave va, 2001. Todas las citas corresponden a esta edición.

para la escritura de su diario. El costado íntimo, personal de sus anotaciones enfrenta otro peligro, diferente al de la vanidad egotista que advierte en los diarios de Blanco Fombona y de Gide.

Su escritura es, en cierta medida, terapéutica cuando declara que se inicia como una lucha contra el soliloquio: “ese enrarecimiento del vivir al ser desgonzado de sus naturales quicios” dice en el primer párrafo. Desde su comienzo, entonces, el decir solitario de Rama, su subjetividad, bordea el habla desencajada, desarticulada, desquiciada del que habla solo. Es lucha contra la tentación del “delirio de persecuciones” sustanciado en una misma escena que se repite una y otra vez. Escribe un diario para ponerse a salvo de esos agotadores “monodialogos” que él mismo describe como fantasmáticas “conversaciones con personas concretas sobre temas concretos que se rehacen una y diez veces como el original de un ensayo para ir perfeccionándolas” (88). Escribe para escapar de una abusiva tendencia a montar “diálogos imaginarios” en los que inventa preguntas, acusaciones, tergiversaciones hacia su persona que terminan llevándolo al insomnio y a un trabajo mental extenuante. “Grave sería –dice en uno de esos días de álgido enfrentamiento con los letrados caraqueños– que perdiera mi lucidez y deviniera uno de esos personajes quiroguianos que se sienten perseguidos y actúan en una soledad enrarecida que concluye entregándolos a las neurosis que la imaginación fragua” (89).

Sabe que la forma de evitar la deformación subjetivista del soliloquio es abrirse “al diálogo real con los otros”, pero, a falta de otros con quienes dialogar en Caracas en 1977, echa mano a las anotaciones en sus cuadernos. “Creo –dice– que me place escribir en esta libreta por la simple razón de que no tengo con quién hablar” (87) anota el 7 de noviembre del mismo año. El diario es escritura compensatoria, remeda el diálogo y evita el soliloquio, lo aleja de la peligrosa costumbre de hablar con sus fantasmas. Diferente de las memorias egotistas de Neruda y de Blanco Fombona, el diario de Rama encuentra una afinidad más íntima con los diarios de uno de los escritores que tal vez haya impactado más hondamente en su trabajo crítico. Nos referimos a los diarios de José María Arguedas que, instalado en el peligroso límite entre la razón y la locura, también escribió su diario “de puro enfermo”, con la audacia que sobreviene cuando se ha pactado con la propia muerte. Ángel Rama explora su subjetividad desde un máximo de cercanía a la subjetividad desplegada por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Dice Rama:

Todo duele, hasta los dientes con ese dolor de acabamiento. ¿Y a quién pedir ayuda? ¿Qué regazo tibio y dulce? Entonces, ninguna operación más siniestra que el abrirse del botiquín del baño luego de la rápida y desencajada imagen que ofrece el espejo, y el frasquito de valium o librium o el somnífero, esas menudas pastillitas para suplir amor, ternura, ayuda, ingeridas con vergüenza, rápidamente... (48)

El dramatismo del límite va en aumento cuando a partir del año 1977 el hilo de su voz fluye acompasada, día a día y minuto a minuto, por el *memento mori* perpetuo y rítmico del tic tac de la válvula artificial que lleva incrustada dentro del pecho.

Decíamos que el diario pone en escena una vida que se juega en el orden estricto de la letra como la sucesión de los días con sus noches. El que habla solo no cuenta su vida porque ésta ya no le pertenece plenamente, sólo la juega como una presencia enrarecida. Ahora bien, en el caso del crítico, ¿cómo se produce el cruce entre vida y escritura? ¿Cómo es el devenir escritor del crítico? ¿Llevando al límite su relación amorosa con las obras sobre las cuales escribe? Los biógrafos de Ángel Rama ofrecen un dato provocador para nuestra lectura. Dicen que el proyecto latinoamericanista que inicia como director de las páginas literarias de *Acción* y de *Marcha* a partir de 1957 coincide con su fracaso como autor teatral. ¿Será, entonces, que el autor y actor de teatro sobrevivió detrás del crítico de literatura? Tal vez ese dramaturgo frustrado de la juventud accione los fabulosos panoramas que sus ensayos alcanzan como amplios y complejos montajes de épocas y situaciones. También en el plus de histrionismo crítico con que es puesta en escena la comunidad intelectual latinoamericana de los setenta parece trabajar el joven actor Ángel Rama. Este plus de escritura también puede explicar un pensamiento emergente del montaje barroco apreciable en las construcciones que despliega su imaginación crítica.

“Todo lo que es profundo ama el disfraz”, decía Nietzsche citado por Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo*. Como una continuación –ahora dramática– del *bal masqué* con el que pensó el siglo XIX, en la articulación de la ciudad letrada de los setenta confluyen los personajes que componen la escena contemporánea. Es en este sentido que el diario puede ser leído como un último e

inconcluso capítulo de *La ciudad letrada*. Sus páginas materializan el giro subjetivo que su mismo autor anuncia en el capítulo V del ensayo cuando da inicio al abordaje del tiempo presente y nos advierte que de la historia social pasa a la historia familiar, para recaer por último en una cuasi biografía (106).

Entre los intelectuales de su tiempo, algunos pintorescos, otros patéticos, Rama distingue al menos cuatro grupos. Es notable cómo –al referirse a ellos– acentúa su condición de enmascarados o fingidores. Una de las mascaradas más ominosas es la de los que visten el ropaje de funcionarios de la cultura de izquierda, los diplomáticos de salón, que tienen su representante máximo en la figura que compone Roberto Fernández Retamar. En su imagen desencajada, “como todo disfraz grotesco de pintarrajeada máscara”, lee con horror la ocultación del proceso de militarización de la cultura cubana en el trágico quinquenio gris. Más allá o más acá de la Revolución, los avatares del caso cubano dicen de la continuidad en el funcionamiento tradicional de ciudad letrada latinoamericana y su capacidad de adaptación a los designios del poder. Aunque en un principio se reconocen como herederos del sector disidente que hacia fines del siglo XIX –según dice en *La ciudad letrada*– comenzó a configurar un pensamiento crítico, el arco opositor e independiente formado por los intelectuales de los sesenta muestra sus límites al quedar reducido a simples mentores y acompañantes de los gobernantes. La maquinaria de cooptación de la ciudad letrada siguió alimentando al poder mediante nuevas incorporaciones a lo largo de la historia. Ya se trate de los jóvenes rebeldes del reformismo universitario cordobés del 18 como de los intelectuales que levantaron las banderas revolucionarias de Cuba en el 59, la ciudad letrada siempre parece salir fortalecida de las sucesivas ampliaciones. Otros, menos radicales y de mayor astucia en sus estrategias de permanencia, como Fernando Ortiz y Julio Le Riverend, conservaron sus posiciones más allá de los cambios revolucionarios.

Otra de las máscaras gesticulantes del campo cultural es la de los *causeurs*, de los conversadores, pseudo-intelectuales, que dictan clases y conferencias a la manera de las charlas mundanas propias de la aristocracia ilustrada, dilettantes del arte, esteticistas delicados y señoras adineradas y sensibles. En el Río de la Plata el grupo estuvo representado por los desenfadados miembros de *Sur* acaudillados por Victoria Ocampo o los de *La Licorne*, revista montevideana fundada por Susana Soca en la que Rama funcionó como secretario de redacción: “Adoro ese universo como un oscuro joven arribista”, dice recordando sus primeros pasos como los de un personaje de novela balzaciana. También hay momentos en los que él mismo puede funcionar como ellos y a los que debe estar atento para reprimirse, como en el curso que dictó en Zulia en 1974:

La última clase, en el salón con un centenar de sillas, tiene unos quince oyentes fieles, los que atravesaron el ciclo y llegaron salvos al final. Dan ganas de abrazarlos. [...] trato de cumplir con el programa, ya sin mucho entusiasmo: ni el tema ni el raleado público ayudan. Trato de infundir calor a mis palabras; me veo a mí mismo como un gesticulador y me detengo. (59)

En otro grupo, absolutamente detestable, se encuentran los burócratas de la cultura, en especial, los administradores caraqueños con los que tiene que lidiar a propósito del proyecto de la *Biblioteca Ayacucho*. La ineptitud sumada a las envidias y el oportunismo, la ignorancia y la corrupción aportaron mucho para que la estancia venezolana quede inscripta como una penosa circunstancia de la que tuvo que huir. El exclusivo intercambio social y la falta de intercambio intelectual son también fuerzas propulsoras de la escritura del *Diario*, en algún punto, concebido como memorial de agravios.

Finalmente, el grupo más ampliamente descrito por excesiva proximidad –tal vez– y porque a partir de ellos Rama construye su propia figura, es el de los profesores universitarios, aislados, encerrados en el ghetto del campus, un territorio ambiguo porque al mismo tiempo que seduce, impulsa a la huida. A los profesores están dirigidas sus mejores reflexiones críticas:

¿Por qué parecen de algodón los universitarios? ¿Por qué el horizonte en que se mueven parece tan limitado? ¿Por qué resultan tan enajenados respecto a las auténticas líneas de fuerza que recorren el medio en que viven? (52)

Lleva como un halo esa mezquindad o equidad profesoral [...] ¿Por qué se dedican a la literatura y al arte, si nada tienen que ver orgánicamente con ellos? [...] No sentí eso en Campinas: quizás porque el equipo es joven, porque tiene la gracia brasileña, porque cuando se

reúnen lo primero que hacen es arrollar la alfombra para bailar, porque ponen pasión y juegan su vida en lo que dicen. El hecho de que me reconocieran como uno de su raza corresponde a este reconocimiento que yo hice de ellos. Las Euménides Ligia Fagundes Telles e Hilda vinieron a decirme después de mi intervención en el panel: *Você é diferente! Você não é professor!* [...] (127–128)

En su reproche hacia los universitarios, Rama da a ver –como telón de fondo– la figura heroica, casi mítica, de los intelectuales latinoamericanos que si ejercen como profesores es porque primero son escritores y que, además, asumen compromisos sociales y políticos porque viven inmersos en el flujo social de sus respectivos países. En tanto “guía, estudioso, profeta y, en ocasiones, hombre de acción” (136), el intelectual latinoamericano, desde la perspectiva que establece el *Diario* y en consonancia con lo que se lee en sus ensayos, se confunde con la figura redentora y romántica –y al mismo tiempo marginada y desconocida– de Simón Rodríguez que funciona como un padre fundador. La figura del intelectual latinoamericano se alza como una utopía que Rama imagina siempre desgajado y en huida de la ciudad letrada y de la órbita del poder. El poder coopta o expulsa, no hay alternativas. Entonces, habría una serie de *outsiders* que, instalados en la irresoluble contradicción entre ideales e intereses, vienen a conformar una galería de expulsados, en diáspora perpetua e inaugurando para los intelectuales una suerte de extraterritorialidad o *fuera de lugar* para decirlo en los términos en que se auto-figuró el palestino Edward Said. En el desencanto que comienza a sobrevolar sobre la escena intelectual de los ochenta, la utopía se refugia en un diario íntimo, espacio discursivo alternativo y sustituto de la pérdida de los lugares y las certidumbres del pasado.

Rama mismo, entonces, se posiciona como un intelectual descentrado, en debate con las instituciones en las cuales interactuaba y paradójicamente, en la que ocupaba un lugar central. Adentro y afuera al mismo tiempo, el que escribe el diario es un personaje instalado en la complicada frontera de la ciudad letrada y en perpetua tensión con ella a causa de la imperiosa necesidad de dinero para poder vivir. El tema no es nuevo: el mismo Rama lo había estudiado largamente a propósito de Rubén Darío. La inteligencia excepcional del poeta nicaragüense, su talento original –apreciado valor burgués– jamás le permitió gozar de una estabilidad económica. Del descalabro de sus libros de contabilidad se quejaba en su famosa epístola:

No conozco el valor del oro... ¿Saben esos  
que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos,  
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,  
del pensamiento en obra y de la idea encinta?  
¿He nacido yo acaso hijo de millonario?

Hacia el final de su diario, Rama nos informa que en el cuadernito de sus anotaciones íntimas comenzó a intercalar anotaciones sobre pagos y correspondencia. El gesto pone en escena la intrincada relación de la escritura y el dinero. La inseguridad del poeta modernista en el marco de las relaciones del capitalismo es la misma que sigue atenuando el cuerpo dolido del intelectual latinoamericano hacia fines del siglo XX. En el *Diario*, Ángel Rama dice tener un “agujero en el diafragma” y, más allá del saber de la medicina, procede a enumerar las causas: 1. En la universidad, silencio absoluto sobre su reconstrucción; 2. en el posgrado, para quienes es lo mismo uno que otro, buscan nuevas caras; 3. el proyecto de la *Biblioteca Ayacucho* invernando en las redes de la burocracia administrativa; 4. la negativa del gobierno uruguayo de extenderle un nuevo pasaporte; 5. su hermano de Montevideo que amenaza con rematarle la casa para comprarla luego a precio vil; 6. su esposa Marta sin trabajo y sin posibilidad de conseguirlo; 7. sin visa, sin pasaporte, sin empleo a fin de año; 8. atraso en el trabajo: varios prólogos, un ciclo de conferencias, dos traducciones en menos de un mes. 9. la edad y la aceptación de la inminencia del fin. (50–51). El 30 de octubre de 1974 apunta: “Conflictos de dinero, problemas de dinero, necesidades grandes y chicas de dinero, persecución de la paga, obtención de algún “extra”, trabajo por dinero, obsesión con el dinero” (59)

Las notas biográficas del diario permiten avistar la frontera compleja y oscura desde donde el ensayista escribe y gestiona su subjetividad. Es el destino perpetuo del escritor sudamericano que puede leerse inscripto en los billetes, ya sea en las águilas americanas que volaban muy rápidamente de los bolsillos de Rubén Darío o en la imagen obsesiva del libertador que parece burlarse desde los

“bolívares” que a Rama nunca le alcanzan. La trama está magistralmente descrita en “La canción del oro de la clase emergente”, uno de los capítulos de *Las máscaras democráticas*. Se trata otra vez de la historia del rey burgués provocando zozobras en los esforzados de la pluma. Como reverso de la angustia que causa la inseguridad, el diario pulsa los momentos de liberación cuando la escritura logra vencer al soliloquio perturbador, expulsando los fantasmas de la inseguridad que vienen de muy lejos, de la infancia, tal vez. En la plenitud de la noche, con el fondo musical de los coquís, emerge radiante la escena de la escritura. “La noche es cálida, se deja penetrar, acompaña. Estoy solo, escribiendo. Una felicidad pugna dentro del pecho, en este acto, y es parienta o espíritu afín de esta soledad en que pacientemente escribo.” (44)

La tensión desde la que escribe el diario se traduce en método analítico cuando los trabajos del crítico se instalan entre la doble tentación de la semiótica poética que indaga sobre las constelaciones simbólicas de la escritura y la teoría marxista que analiza la situación del artista inmerso en lo social. De ahí que el aparato crítico de Rama se resista al reduccionismo con el que suele operar el *paper* académico. Tal vez porque su trabajo está fuertemente anclado en la tradición poética del ensayo de interpretación. De ahí, también, su anacronismo resistente a los intentos de cooptación del aparato crítico que administra la burocracia académica. En 1964, su colega y amigo Carlos Real de Azúa impactado por la lectura de “El ensayo como forma” de Adorno hacía notar que ya para esa época de casi nadie se decía que era un “ensayista” y sí que era un historiador, un crítico, un sociólogo, un periodista. La cuestión era una evidencia palmaria del traspaso de una calificación por “un tipo de hacer” hacia una calificación por una zona del conocimiento específico. Era el anuncio, decimos nosotros, de la muerte del ensayo. Sin embargo, más de una década después, Ángel Rama insistía en escribir ensayos. El 26 de octubre de 1977 anota: “Me encierro a concluir el prólogo de Darío, escrito y abandonado hace meses. Es, exactamente, un ensayo. Y pienso si ese género tiene aún cabida tratándose de Darío, devorado por la erudición y las tesis doctorales” (77).

La insistencia en la escritura del ensayo, su resistencia al encasillamiento en una zona del conocimiento, su apuesta a la interdisciplina, su latinoamericanismo que se traduce en años de trabajo y estudio a fin de operar un análisis que vaya más allá de las fronteras que dibujan las literaturas nacionales, su actividad de editor y promotor cultural fuera de los muros por momentos asfixiantes de la universidad, su increíble capacidad para sostener un proyecto intelectual en medio de la caótica y cruel política latinoamericana hicieron de Rama un intelectual *fuera de lugar*, es decir, alguien que se atrevió a hablar más allá de los muros de la ciudad letrada.