

CARLITO AZEVEDO
MONODRAMA



kriller71 ediciones

kriller71 ediciones / colección poesía

director de la colección

aníbal cristobo

consejo editorial

alberto carpio, carlos acevedo, carlito azevedo,
edgardo dobry, ezequiel zaidenweg y veronika paulics

imagen de portada

leila danziger (fotografía de wilton montenegro)

**Obra publicada con el apoyo del Ministério da Cultura do Brasil /
Fundação Biblioteca Nacional.**

**Obra publicada com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil /
Fundação Biblioteca Nacional.**



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

isbn

978-84-944488-1-2

depósito legal

B 26540-2015

kriller71 ediciones

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© carlito azevedo, 2015

© de la traducción, aníbal cristobo, 2015

© de esta edición, aníbal cristobo, 2015

CARLITO AZEVEDO

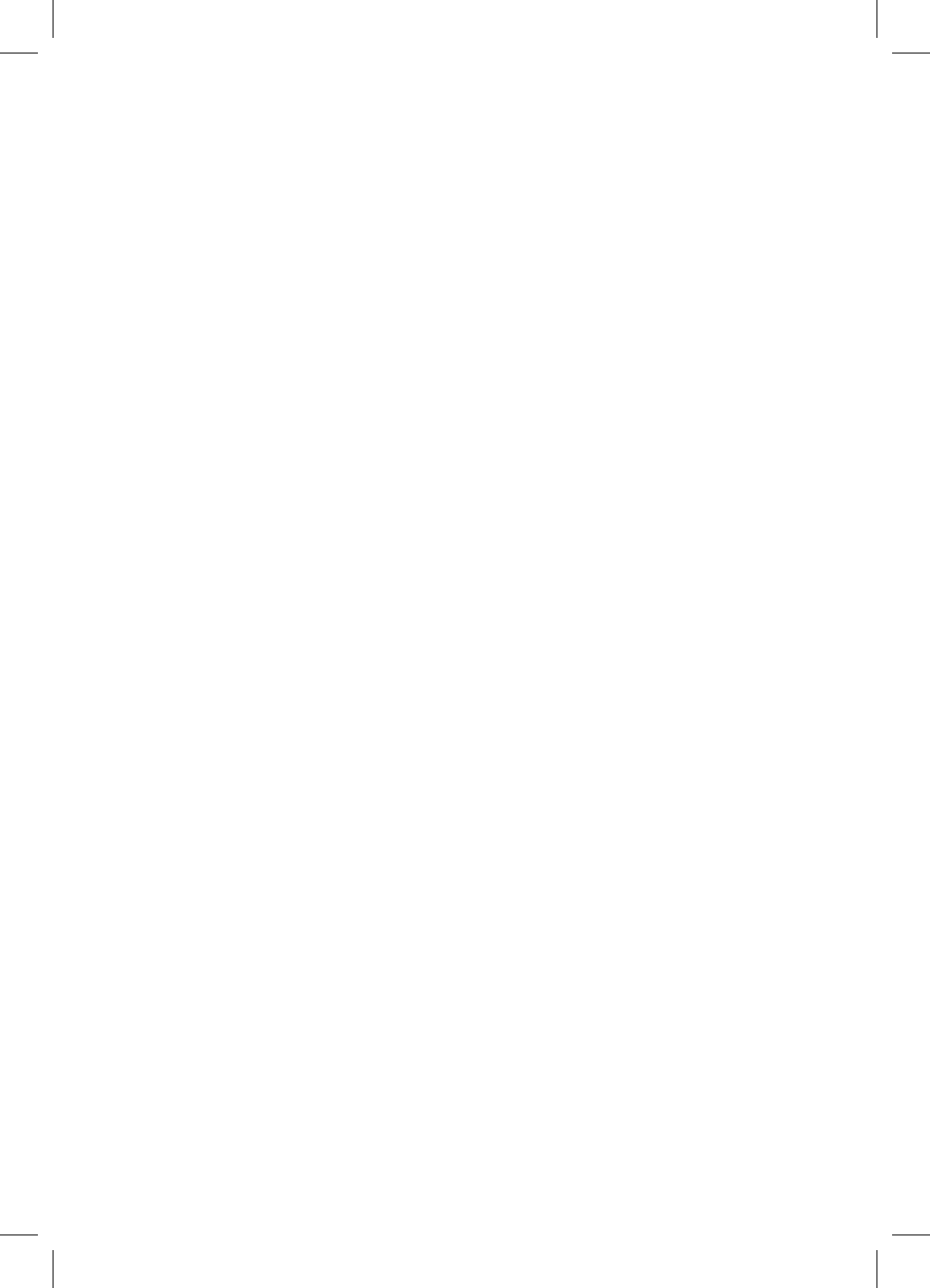
MONODRAMA

Traducción de Aníbal Cristobo

Prólogo de Ana Porrúa



kriller71 poesía #20



PRÓLOGO

“Ni buscar, ni encontrar: sólo perder”

I. Perder pie / Perder contacto. Abro con este verso de *Monodrama* (2009), quinto libro de Carlito Azevedo¹, bajo el encanto de la afirmación que lo cierra e instala un enigma. ¿Qué es lo que hay que perder? ¿De qué tipo de pérdida habla ese verso del poema “Márgenes”? Más que una respuesta propongo un rodeo, un ensayo de aproximación: pensar, en principio, que su poesía hace perder pie a los lectores pero esa pérdida de apoyo seguro es la elección de una poética, de una experiencia, también, de escritura. Viajes, o fotos de viajes, inmigrantes, personas que están (o apenas están) en alguna parte, mantienen diálogos que se recuperan a ramalazos, como mosaicos no necesariamente centrales de una figura. Los continuos siempre están escandidos por la falta: hay algo similar a personajes pero no se puede reconstruir una narración, ni un espacio, ni un tiempo. Hay cierta precisión en la escena pero esta suele estar desdibujada o marcada por puntos aislados de nitidez. Cuando leemos como inicio de un poema de la primera sección del libro, “Emblemas”, “Pero ahora quien/ hacía fotos en el quiosco/ toma

¹ Carlito Azevedo (Río de Janeiro, Brasil: 1961) publicó *Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001). En ese mismo año antologó su poesía bajo el título *Sublunar*.

una cerveza/ en el bar de enfrente”, esa adversativa adquiere un peso singular, nos hace retornar al primer poema de *Monodrama*, que había quedado atrás y entonces recupera una posibilidad de continuo a la vez que hace saltar su dificultad, pauta por la impronta del fragmento. Lo que importa, sabremos, no son las historias sino los restos de escenas o imágenes, aquello que el ojo o el oído van guardando, tal vez de manera involuntaria, bajo una lógica selectiva de lo perforado, haciendo pie, justamente, en cierta indeterminación.

Algunas escenas se articulan como tomas rápidas; se ve un gesto, un personaje detenido en una acción y luego otro y otro: “ojos en/ zigzag”; pero también se ve la desaparición, a tal punto que el poema parece convertirse en una escena blanca: “en un zeptosegundo/ no hay más lagartos/ ahora, ni roca/ ahora, o caída/ de agua tan fría/ ahora, o mujeres/ gritando ahora/ las cosas más/ singulares/ e irrepresentables,/ y todo sucede/ en una especie/ de *videostream* o”. Algo se mueve rápidamente, algo se pierde y los lectores quedamos sin puntos de apoyo, sin referencias ciertas, perdidos en una trama que se corta cada vez, en la que la imagen –dice Flora Süssekind– no tiene una finalidad, no está allí como clave de interpretación. Hay, sin embargo, un movimiento asiduo de la sintaxis, por adhesión o sustracción, que diseña esta inestabilidad desde adentro: “se acostaron en el césped/ lleno de ardillas veloces/ la vida también era sólo/ velocidad y ardillas/ bajo los haces luminosos/ del 1º de mayo” (32), leemos en uno de los poemas y el día de las movilizaciones y las acciones políticas será *también* una escena de descanso

en la naturaleza; lo interesante es que lo que se suma a partir del adverbio se acota con otro, “también era sólo”. Como si las dos instancias del poema no pudieran reunirse; como si al sumar una escena desapareciera la otra. Un efecto similar puede leerse en el poema que abre el libro. Allí un inmigrante dispara fotos desde un punto aéreo y, sin embargo, el panorama estará negado. No hay totalidad recuperable en *Monodrama*: “la multitud grita/ frente al Banco/ aparece un malabar/ aparece un pastor/ imágenes de la pura/ desconexión/ aparecen las montañas/ lilas del Cáucaso” (25). E inmediatamente la interrupción: “pero en la foto buscada sólo/ aparece la imagen/ de la niña/ con su conejo/ de peluche/ su pliegue/ color óxido/ contra la luminosidad”; el *pero*, el giro adversativo funciona limando las escenas anteriores, desplazándolas. Fotos, podría decirse, que alguien disparó y que alguien mira, o fotogramas de una filmación. Sin embargo esa última foto hace que las primeras sean aun más parciales, son las fotos previas a la que se busca y, seguramente, no se encuentra (“la foto buscada”) aunque se sabe qué hay en ella, con una precisión visual que incluye todos los elementos de la composición, un enfoque y un modo de la luz. Una precisión y una observación detenida que no están en las tomas anteriores.

¿Qué tipo de ojo es el que está mirando? Podríamos responder, siguiendo verso a verso este poema, uno que abre y cierra, como el diafragma de una cámara fotográfica, justamente. Pero estaríamos simplificando, aún cuando en *Monodrama* hay referencias repetidas a una mirada técnica (planos o

visiones a través de unos anteojos curvos, incluso “los ojos o sistema de visión multiespectral del confitero”; “las voces en la radio de una aeronave”, voces adaptadas, o voces que son una “banda sonora”). Una versión más aproximada sería la de un ojo que parpadea y en este parpadeo desconecta una imagen, una escena de las otras, cifrada en un verso de “a) Efecto lupa”: “Quien dice luz dice/ ese parpadeo”.

Imágenes “de la pura desconexión” se lee en el poema ya citado, y es esa desconexión la que indaga la poesía de Carlito Azevedo: podría decirse, la que elige para escribirse. Aquello de lo que se habla, como tema, pierde sentido, como si se pasase de un tópico a otro distante, tal como propone uno de los poemas de la sección “Márgenes”, “Estoy hablando de días soleados/ estoy hablando de días oscuros, es decir,/ estoy hablando de flores, sí, de lomos/ de libros, por lo tanto de grabados de oro”. (133) Así como el ojo que ve en *Monodrama* parece parpadear y desconectar, el oído –que no tiene párpados según Quignard, y antes según Lacan– acepta la irrupción del sonido, e incluso parece ser un oído omnisciente (“me puse a escuchar la/ desconexión absoluta de/ todas las hablas del mundo, de/ todos los sueños del mundo”, 66). En la sección del libro titulada “H”, que reúne los poemas sobre la muerte de la madre (otro tipo de pérdida), el sonido de la máquina de hemodiálisis a la que ella está conectada envía a una idea de escucha primaria, aquella que según Barthes, funciona como un alerta frente al peligro. Si en principio lo que oye es “su estruendo de lavadora antigua”, “el rugido de esa turbina” como modos de la presencia

materna, su desaparición produce, metonímicamente, una especie de rasgadura de un orden: “también ese sonido ha dejado de participar del sistema de rumores de esta casa” (147). Como si se tratase de un estado atmosférico anómalo por la pérdida de un ritmo, de un enlazamiento que también está presente en relación a lo visible en otro poema de “H”: “Yo leí todos los libros de mi infancia sentado a sus pies, observando al mismo tiempo las letras e ilustraciones del libro y el movimiento de sus sandalias simples y pantorrillas en el pedal de una máquina de coser Singer verde.” (136)

Pero también –retomando la cuestión de lo que se oye– hay un proceso de oclusión parcial, legible en la materialidad del fragmento y uno más definitivo de cierre. Hay un poema de la sección “El tubo”, titulado “Parte II. Purgatorio” (45) en el que no se puede recobrar la escucha del otro. El poema es el intento de recuperar eso que ella dijo, o más bien el recuerdo de la insistencia de una pregunta que el que habla repite a la vez que interpone, como un sordo, una deriva. Lo que en realidad nunca se escuchó tiene como párpado ese discurrir del que interroga. Como si la idea de objetivo, de finalidad en el poema de Carlito Azevedo, estuviese siempre dilatada, borroneada, desplazada. De hecho, el poema se hace en esa deriva, en esa dilación, en ese no ir hacia un lado cierto, que tiene el reaseguro en una extensísima pregunta de cierre: “¿no era algo así/ que partía de esa base/ que expuse de forma/ sumarísima, pero/ que en tu voz y/ expresión sabía/ inmediatamente desplegar/ un rol de consecuencias/ inesperadas, deshojar/ un chorro de pertinencias/ agudas, corrosivas,/ como los pétalos

de una/ *sick rose*,/ dar un giro/ desreglado/ potente e incisivo,/ hasta magnificarse/ en una formulación/ a un tiempo/ límpida y biunívoca?

II. Imaginación atmosférica. Los poemas de *Monodrama* diseñan una atmósfera enrarecida e inestable. Como si la gravedad fuese por momentos insuficiente o excesiva. Entonces, las imágenes se yuxtaponen y se mezclan, pierden sus bordes nítidos (esa falta de la que ya hablé), o destellan quietas; los personajes parecen no tener un punto fijo, migran, superponen idiomas, orígenes. En “Márgenes” aparecen “los entregadores de pizza puertorriqueños de/ Berkeley” y enseguida, en realidad en el mismo verso “los entregadores de pizza húngaros de/ Santiago”. La yuxtaposición crea una continuidad y el corte de verso antes de la ciudad hace recaer el peso de la identidad en el hacer y en la nacionalidad (de alguna manera, por el paralelismo sintáctico, equiparados), a la vez que destaca el desplazamiento, el carácter de inmigrantes. En ese mismo poema, la pregunta casi risueña por el lugar después de dar precisiones topográficas, abre la porosidad que luego recorrerá la serie: “¿estamos en Río de Janeiro / o hemos sido lanzados al paisaje complejo / de un cuento tradicional chino?” Por otra parte, el inmigrante del principio del libro “*hace fotos*” (o *hizo fotos*) de alguna manifestación y el fondo de postal son “las montañas/ lilas del Cáucaso”. Entramos a *Monodrama* en el momento de una manifestación (su registro fotográfico más bien); una manifestación vista por un inmigrante que a la vez es visto por quien habla en el poema sin que ese yo se manifieste, desde una perspectiva más bien

congelada que, raramente, sobrevuela la enumeración de yuxtaposiciones. En efecto uno podría pensar que esa “multitud [que] grita/ frente al Banco” tiene una inscripción espacial concreta y que, como dice Flora Süssekind, puedan leerse en las menciones a los inmigrantes y en estas multitudes procesos políticos concretos (el estallido pos-soviético, en este caso). Sin embargo, la atmósfera de esas escenas es más bien la de todos los poemas de *Monodrama* y puede asociarse con un modo de percepción de lo contemporáneo. Porque el poema comprime, de hecho, espacios y tiempos, o abre fugas en una y otra capa: “él estaba presente y colaboró, él estuvo presente e iba a colaborar, él podría haber estado presente y él colaborará, él fue llamado, él había estado presente, él dijo que había estado presente, él afirmó que iba a colaborar” (82), se lee en “Calle de las veletas”, como si el pasado fuese una superposición de pasados. En este mismo sentido, hay dos poemas de la sección “Márgenes” que se refieren a un monumento y que como sucesión, perforan el espacio, arman, de alguna manera, un *pasaje*; en el primero los amigos van a ver al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro: “la/ ‘Biblioteca sin nombre’, el Monumento/ del Holocausto de la Judenplatz/ de Rachel Whiteread”. Y dos poemas después, se lee: “Ahora va a ser más difícil estacionar los coches/ aquí en la Judenplatz y no es un monumento bonito/ y hubiera preferido que al fin se decidieran/ a utilizar aquella solución anti-spray porque tampoco a nadie/ le va a gustar ver esvásticas pintadas encima, a mí no/ me gusta, pero ya que está ahí ni yo ni nadie/ va a querer ver esvásticas pintadas encima.” (129). La voz que habla ahora del monumento pareciera ser otra, y sin

embargo no está distinguida por las comillas como en la mayor parte de los casos. Todas las marcas toponímicas de Brasil pierden peso ante esta nueva voz; el efecto es el de un movimiento hacia el trabajo de Whiteread emplazado en Viena.

Por momentos, incluso, más allá de la lectura de un efecto de gravedad dislocada, que no mantiene a los personajes en un lugar fijo, podría pensarse en procesos de alteración química en relación a la visibilidad, algo así como otra trama, otro hilo de una imaginación atmosférica. Si bien se trata de una fotografía (¿ya disparada en el pasado, o como encuadre buscado por el inmigrante?) la imagen de la niña, en la estrofa final, estará acompañada por una mancha de óxido. El ángel boxeador, en otro poema, piensa “en la inevitable explosión de aquellas vitrinas” e imagina o sabe que hay una “geometría casi mágica de los fragmentos en sus trayectorias imprevisibles” (67); la explosión, entonces, se detiene, se retrata como una lenta constelación, un proceso que reaparecerá bajo el argumento de la mecánica del ojo en “Las metamorfosis”, ese texto en el que morirían dos jóvenes en lugares públicos (un aeropuerto, una discoteca) y la escena se presenta repetida, veloz y a la vez quieta, como asimetría entre la composición de la imagen, los hechos y la posibilidad de ver (esa escena que el ángel boxeador presencia de manera diferida en otro de los poemas titulado “Café”).²

² La figura del ángel boxeador está asociada siempre a la catástrofe y podría pensarse en relación, sobre todo, con el ángel de la historia sobre el que escribe Walter Benjamin a partir de un cuadro de Paul Klee. Éste, dice Benjamin, parece estar huyendo siempre de

Cuando el mismo personaje viaja en “Handgun Carrying Case”, su mirada queda atrapada en otra figura, ahora indescifrable: “se ve hipnotizado por la mancha de cierta fotografía en un autobús vertiginosamente lento que cruza un *pueblo* peruano” (94). Desde la misma figura de la alteración química de la atmósfera, algunos poemas brevísimos son, en el régimen de visibilidad de *Monodrama*, destellos, pura luz: “Esta/ -por ejemplo-/ abrió las alas,/ pardas,/ contra el fondo/ anaranjado/ de un muro/ en ruinas:/ y se clavó en lo/ alto de la piedra.”; una luminosidad por contraste que luego, en esta serie de pequeñísimos poemas que se agrupan bajo el título “Cuento de la gallina” (69), reaparecerá para describir

algo. “Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso” (54). En los poemas de *Monodrama*, el ángel boxeador ve las explosiones. Se trata de una figuración deudora, tal vez, del cine de ciencia ficción, que forma parte de la serie de las catástrofes como una especie de gangster triste y nómada que no puede evitarlas. Lo que lo mantiene de cara a la ruina, al desastre, instaura por otra parte un tipo distinto de temporalidad en *Monodrama*, que le da el lugar de un ojo astillado del pasado y, simultáneamente, de un ojo absoluto, en tanto no puede dejar de ver: “El ángel boxeador se sienta en el café del aeropuerto y es como si cayese en un cráter de tiempo. Trata de percibir de qué materia están hechos los segundo ahí adentro, que en nada recuerdan flujos matemáticos, patrones, secuencias numéricas clásicas, antes pétalos creciendo.” (“Café”: 116).

cierta hora del día: “La transparencia/ de esa hora/
recuerda la/ transparencia/ del ala/ de una mosca,/ la
del párpado/ de una gallina,/ y debe mucho/ a ambas”
(73). Diminutas iluminaciones (epifanías, dice Heitor Ferraz Mello) que arman un equilibrio o un movimiento discontinuo con los poemas en los que la niebla, por ejemplo, no permite ver.³

III. Lo que se pierde / Lo que se transforma. La presión de esta atmósfera también pareciera segmentar lo pequeño y lo grande, en los tipos de versos: los poemas brevísimos de versos brevísimos tienen momentos de bloque de prosa. De este modo se compone *Monodrama*, en ese movimiento que es, claramente, el del montaje. El lenguaje estallado, como un átomo, como palabras escritas en la cabeza de un alfiler y el lenguaje en bloque, el poema en prosa, como la superficie de un desierto en el que se inscriben, también, las figuraciones de lo inestable. Este tipo de presión también podría leerse en la introducción de otras voces a los poemas, que ingresan generalmente fragmentadas, como restos de una conversación que se recuerda o como citas medianamente encubiertas. Así, en el largo poema

³ Flora Süssekind analiza la cuestión del movimiento y la quietud en *Monodrama*; el primero, legible en los gestos de dramatización y narrativización característicos de lo que ella llama “el poema-recorrido” y sus cuadros urbanos; el segundo, asociado a ciertas figuras, “pliegues (o trabas) imagéticas efectivas o potenciales”: “Y lo que, en ellos, es fundamentalmente del orden del recorrido puede súbitamente destemporalizarse y detenerse en figura. Y figura capaz de contradecir, trabar o congelar el recorrido”.

“Márgenes”, se reconstruye, para negarla, una escena del film *Soah* de Claude Lanzmann, se introducen textos en cursiva, otros entre comillas y la serie cierra con un “(epílogo, a la manera de Gertrude Stein)”. Lo que queda de una pérdida, podría decirse, puesto en clave positiva en la nota que cierra el libro, titulada “Agradecimientos y ‘coro’ en *Monodrama*”, en donde figuran desde el escritor de ciencia ficción Philip K. Dick, hasta Tzvetan Todorov, Mark Twain y Aníbal Cristobo; desde la actriz Franca Potente, hasta Hans Magnus Enzenberger, Samuel Beckett y la bailarina Pina Bausch.

La idea de una atmósfera tramada por figuraciones físicas y químicas que permite indagar modos de lo sensible no es caprichosa, porque de hecho, en el libro de Carlito Azevedo, la visibilidad aparece bajo argumentos científicos, sobre todo en el poema “Las metamorfosis”, que Anna Dantes ha conectado con la ciencia ficción. Allí la visión de la escena y las transformaciones posibles, están atadas a una mecánica del ojo:

“Pues así como la diferencia o sabotaje en un único fotograma entre los 24 que se deslizan divertidos o solemnes por toda la extensión de su mísero segundo cinematográfico no llegaría a alterar la imagen que vemos en la pantalla, dada la precariedad del poder de percepción de diferencias de nuestro humano mirar, la posible metamorfosis de aquel joven de suéter negro explotando dentro de la discoteca, o de la pálida garçonette atrás del mostrador con el pecho perforado por una bala 9 milímetros, y aún considerándose la posibilidad de una metamorfosis extremadamente

esdrújula como en buey, tapir o bebé Radinbranath Tagore, siempre que limitada a un único cuadro entre los 100 de aquella billonésima de segundo, no sería captada por nuestro precario sistema retiniano, y sólo lograríamos percibir, de hecho, la fenomenal y envidiable continuidad del suéter negro del joven entre los destrozos de discoteca y gente recogidos por la policía y transportados hasta la acera llena de viento y del piercing sobre el labio de la pálida garçonette caída detrás del mostrador sobre un charquito de sangre.”

Una poética de la pérdida (“Ni buscar, ni encontrar: sólo perder”) que ajusta la transformación, en este caso, a una imposibilidad física, pero que no debería reducirse a ella en la poesía de Carlito Azevedo. Lo que hace el poema es ampliar hasta límites extremos el campo ciego: las metamorfosis posibles tocan así otro borde, el del azar, el de la joven o el muchacho transformados en tapir o vaca. Pero hay una presión del argumento elegido, el científico, el de las funciones del ojo, sobre la cadena de asociaciones que, así expuesta, mima las del surrealismo. Prefiero pensar en esa presión, en una tensión siempre presente porque la mecánica de la vista, en realidad, acota la mecánica de la imagen surrealista (esa unión de elementos lejanos, muy lejanos), a la vez que desmiente que la falla sea metáfora de un inasible poético, de una especie de esencia misteriosa. En relación a esta última idea podría leerse “La limpieza del aparato”: “No sé si Chuang-Tsé era una mariposa que soñaba ser Chuang-Tsé o si la mariposa era Chuang-Tsé que soñaba ser una mariposa pero, ¿quién imaginaría que aquella mariposa

atrapada en la persiana era en verdad una lagartija?” (93). Entonces, aún los tópicos más emblemáticos de la imaginación parecieran no tener un único recorrido, o dicho de otro modo, la realidad podría subirle la apuesta a la imaginación.

En resumen, la explicación de la falla en la mirada, no puede extenderse a todos los poemas de *Monodrama*. Lo científico, lo tecnológico, no asumen la forma del manifiesto. Están allí para abrir el abanico de lo sensible; son, también, cinceles que trabajan una nueva sensibilidad. Por esa razón las explosiones irrumpen de manera intermitente en los poemas. Y funcionan como inminencia bajo el modo de campo ciego en otros.

La escritura hace equilibrio (sin apoyarse nunca sobre un suelo fijo y sedentario) en “las cuerdas podridas de la/ percepción”. Y es esta percepción lo que se expone, lo que los poemas dejan al descubierto como materia inestable, al borde de una explosión inminente. En este sentido podría hablarse de un dramatismo contenido, de un esfuerzo permanente del yo por desaparecer y a la vez *dar cuenta* de aquello que aparece pero sobre todo, de lo que no está ante la vista de manera evidente.⁴ En *Monodrama*, se escribe la oclusión de la escucha, la multiplicación de las hablas y las lenguas siempre en estado de fragmentación; los modos de perforación de lo visible; asociados, una y otro, al movimiento continuo o a la quietud casi ataráxica inscriptos en trayectos que

⁴ Florencia Garramuño analiza este proceso de despersonalización asociado a un fuerte predominio de los sentidos (entendidos en su doble acepción de sensibilidad y sentimientos) en la poesía de Carlito Azevedo, tomada como parte de un corpus de poesía contemporánea,

no tienen una meta. Se escribe, entonces, la pérdida, rodeado por un “campo eléctrico”, como se lee en uno de los poemas de “H”. En relación a esa atmósfera ya señalada podría decirse que la poesía sostiene “una pequeña/ vibración/ en un día lleno/ de vibraciones”. (27) Eso es lo que se percibe, esa es la experiencia de la percepción que se sabe experiencia de pérdida, porque la “Nitidez es un caso de esa luz/ su peligro y/ su desmoronarse” (34).

representante de un nuevo objetivismo “cargado de emotividad y sensibilidad, aunque esta se presente de modo concreto y objetivo” (2015: 89). Y agrega luego: “En esa indistinción entre lengua poética y mundo, esa poesía de los sentidos establece algunos recorridos para investigar una heteronomía de la estética para la cual obras y prácticas se proponen más como exploraciones de lo real que como discursos autónomos anclados en la autoridad de un sujeto. No se trataría, aparentemente, tan sólo de una transformación de la sensibilidad, sino de una mutación en los sentidos y usos –o modos de usar– del arte en la sociedad contemporánea” (2015: 89).

- Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 [1980]. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja.
- Walter Benjamin. "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, Arcis/ Lom, s/f; pp. 45-68.
- Anna Dantes. "Las metamorfosis" (Carlito Azevedo). Por qué elegí ese poema". Disponible en <http://kriller71.blogspot.com.ar/2011/01/las-metamorfosis-carlito-azevedo.html>
- Heitor Ferraz Mello. "El poeta y la vida turbia", en Carlito Azevedo, *Sublunar*, Buenos Aires, tsé-tsé, 2002: 7-14. Selección y traducciones de Aníbal Cristobo y Reynaldo Jiménez.
- Florencia Garramuño. "De abanicos abiertos y poesía en movimiento", en Carlito Azevedo, *Monodrama*, Buenos Aires, Corregidor, 2011: 7-23. Disponible en <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/florencia-garramuc3b1o-sobre-monodrama.pdf>
- Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte, Buenos Aires, FCE, 2015.
- Pascal Quignard. "Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados", en *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996; pp. 59-75. Traducción de Pierre Jacomet.
- Susana Scramim. *Carlito Azevedo*, Rio de Janeiro, EDUERJ, Colección "Ciranda da poesia", 2010.
- Flora Süssekind. "La imagen en estaciones. Observaciones sobre 'Margens' (Márgenes), de Carlito Azevedo", en Carlito Azevedo, *Monodrama*, Buenos Aires, Corregidor, 2011: 289-318.