

# SIGUEN LAS FIRMAS. PUESTAS EN ESCENA DE AUTOR EN LA LITERATURA HUMORÍSTICA DE CARLOS WARNES

Laura Cilento\*

**Resumen:** Carlos Warnes creó, a través de su heterónimo, el escritor y periodista César Bruto, una copiosa obra literaria periodística entre las décadas de 1940 y 1980. Con la colaboración del dibujante e ilustrador Oscar Conti («Oski»), dio a esa creación una identidad gráfica y potenció su reconocimiento popular. En el presente trabajo, se analizará esta figura compleja de autoría a través del dispositivo humorístico que sostiene esta literatura tanto en el medio periodístico como en su paso al libro.

**Palabras Clave:** Literatura popular, Humor, Heterónimo, Dispositivo.

**Abstract:** *Carlos Warnes created, through his heteronym, the writer and journalist César Bruto, a considerable piece of work in literary journalism between 1940 and 1980. In collaboration with cartoonist Oscar Conti («Oski»), Warnes gave to that creation graphic identity and potentiated its popular appreciation. During present work, this complex figure of authorship will be analyzed in relation to the humoristic device that this literature holds in journalistic medium as well as in his extension to book existence.*

**Keywords:** *Popular Literature, Humor, Heteronym, Device.*

Ciudad de París . —Pasar por acá sin agarrar y entrar adentro del museo delubrE es lo mismo que ir por el centro un sábado de noche y no entrar a gastarse 30 o 40 sentavoS en alguna piseríA de la cálie corriente, o sea de que cada cosa tiene que ser de acuerdo con el sitio adonde uno anda, y es poreso que mi tío aquileZ tiéne un refrán que dice: Al paíx adonde fueses, hasé aquelio que vieses<sup>1</sup>.

Quienes leyeron por primera vez, en las páginas de *Clarín*, textos como este podrían (y deberían) haberse preguntado cómo llegó el que firma a ese lugar de la letra escrita e impresa. Las respuestas más inmediatas a esas preguntas son: 1. Alguien hizo trampa, o los correctores faltaron a su cita; no se puede escribir con esa calidad deficiente de contenidos, adecuación y corrección gramatical, y aparecer en el periódico; incluso, el texto está empeorado por erratas gráficas, como el uso de mayúscula final, que no deberíamos achacarle al autor. 2. Estamos en presencia de un texto humorístico; implica la sorpresa y la imposición de una distancia (ficcional), de un interés por deformar los usos lingüísticos para divertir y de una parodia a ciertos géneros de amplia circulación social.

Así escribía César Bruto. O, más precisamente, era *escrito escribiendo* así. Desestimar por inverosímil la primera hipótesis no sería prudente. Especialmente porque involucra al medio periodístico (diario o revista,

---

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, es docente en la Universidad Pedagógica y la Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: cerdoypimienta@gmail.com

según el caso) que alojara este tipo de colaboraciones, lo hace parte de un esquema de complicidad que asume, en muchos casos, la impostura de hacerlo pasar por periodista y escritor. Si aceptamos la hipótesis dos, podríamos interrogarnos, partiendo del reconocimiento de que César Bruto es un personaje, acerca de quién lo pensó. Y ese nombre de autor no aparece por ninguna parte. Se sabe, se conoce, pero está fuera de escena. Y allí se asienta un pacto de ficción humorística que se expande necesariamente más allá de los límites del texto.

César Bruto tiene una «biografía intelectual», o sea, una anécdota fundante de su nacimiento como escritor, que puede rastrearse en la primera publicación en la que apareció, la revista *Cascabel*: hacia 1942, un colaborador, repentinamente ausente, envió a su hijo y, por razones de necesidad extrema, fue contratado aun en las deficientes condiciones de escolarización que explican su peculiar escritura (Vázquez Lucio, 1987); o bien —en realidad—, porque hay alguien que escribió-a-Bruto-escribiendo, un autor empírico que se llama Carlos Warnes. En una entrevista de Juan Sasturain (1993, p. 17), Warnes explica que Bruto surgió como una salida ingeniosa, absolutamente unitaria, para referirse al problema del papel, que era un tema del momento. La revista, sin embargo, transformó ese episodio de emergencia (improvisado) en una serie.

En esa coyuntura nació un autor que no solo escribía deficientemente, sino que se colocaba, mediante ese salto abrupto de la casualidad, en clara rebeldía frente a la carrera (deseable) de escritor. Por este motivo, el mismo Warnes no aparecería jamás en esa serie, aunque no se trata de una creación de seudónimo. Tampoco de un personaje, sin más<sup>2</sup>. Se trata de la fundación de un heterónimo; un «otro yo» del autor al que él le delega su obra. Por este motivo, suele estar fuertemente individualizado: su nombre, su escritura, su producción le pertenecen y le dan una identidad. Precisamente, las múltiples incorrecciones e inadecuaciones de su estilo<sup>3</sup> son una marca deliberada de alteridad (respecto del autor empírico) que corrobora la voluntad de desdoblarse mediante el expediente del heterónimo. Si todos estos son indicadores lingüísticos de personalidad autónoma, en el caso de Bruto, hay otras dimensiones, hay trazas materiales. Una de esas trazas materiales es el retrato. Bruto tiene una imagen, una entidad corporal visual.

Apenas *Cascabel* auspicia la permanencia de Bruto en la revista, le destina un ilustrador afín: Oscar Conti, que firmará Oski. Así, en el recuadro correspondiente a la foto, característica de ciertas notas firmadas del periodismo gráfico, asomará (según la versión estilizada que se prolongará en el tiempo) un personaje de cierta obesidad caricaturesca, expresión vivaz y cejas tupidas. A partir de ese momento, constarán dos firmas en el papel: la de Oski y la de Bruto, de quien tenemos otra traza de identidad: su letra manuscrita, que conforma la banda del título de la sección, o la declaración de autoría: «Por César Bruto». No es difícil

---

<sup>1</sup> «Yo, adentro del museo delubre» en *Lo que me gustaría ser a mi si no fuera lo que yo soy* (César Bruto, 1996, p. 185). Esta edición recopila una sección, aparecida en *Clarín* durante 1946, en la que Bruto es el «corresponsal extranjero» del periódico.

<sup>2</sup> Aunque desde la mirada profesional de un guionista como Carlos Trillo y de un humorista gráfico como Alberto Bróccoli, según plantean en su historia del humor escrito en la Argentina, se trate de un personaje: «por primera vez no hay un autor que cuente las andanzas de su criatura, sino que la criatura toma vida propia y cuenta en un idioma increíble su paso por el mundo» (1972, p. 35). Precisamente el hecho de que se inviste de la función de escritor lo traslada, según nuestra perspectiva, a la órbita del «pseudautor» o heterónimo.

<sup>3</sup> La peculiaridad de construcción de una «escritura» como culto del barbarismo, como manipulación de la competencia genérica y como experimentación con las erratas del medio, característica de César Bruto, será analizada en próximos trabajos.

reconocer que el caso se enriquece por una autoría en colaboración (Warnes-Oski), y que esa creación en común es de un heterónimo<sup>4</sup>.

Aun así, no es una fórmula lineal de asociación entre pares. La palabra impresa pone a Oski (firma artística del autor) y a Bruto (heterónimo o autor de ficción) en un mismo nivel de existencia; es más: un tiempo después algunos trabajos los tendrán en fusión de nombre artístico, como en el caso del *Medisinal Brutoski ilustrado*. A su vez, la construcción del heterónimo será exhaustiva y desbordante: César Bruto tiene identidad de nombre-biografía y de estilo, como todo heterónimo; pero también goza de identidad icónica e identidad tipográfica. En tanto autor, entonces, Bruto se funda en un engranaje tridimensional: lingüístico (una escritura), de medio (escrito periodístico) y de imagen (retrato). Este último puede observarse con facilidad, no es realista. Se trata de una «llamada» que ese retrato anti-mimético hace respecto del carácter de personaje, y lo muestra ridículo, caricaturesco, ficcional, en definitiva. Ficción que se articula de diferentes maneras en cada una de esas tres dimensiones, en un dispositivo de presentación y de lectura<sup>5</sup>.

Warnes explotó muchas posibilidades de este escándalo cómico del acceso de Bruto a la cultura impresa en los medios periodísticos (diarios, revistas). El dispositivo que le da espesor de códigos de representación fue puesto a prueba en el paso a otro soporte, el libro, en varias oportunidades. Aproximarnos a un par de casos podrá dar cuenta de estas escenas de autor cada vez más sofisticadas y de la capacidad del autor humorístico, que procede de las literaturas marginalizadas<sup>6</sup>, para moverse con comodidad en el formato más ligado a la producción de alta cultura.

## EL SECRETARIO EPISTOLÁRIO Y LOS MODELOS DE ESCRITURA

En un desafío a los requisitos de legitimidad para desarrollar textos didácticos y de socialización, como el manual de escritura de cartas, César Bruto publicó, en 1955, *El secretario epistolário*. Es uno de sus tantos saltos cualitativos del medio periodístico a la publicación de libros<sup>7</sup>, recopilando esa producción que, en general y originalmente, fue secuencial y fragmentaria, en un formato orgánico y con pretensiones de permanencia.

Así como el medio periodístico es el escenario de la aparición primera de Bruto, el libro, como medio impreso nuevo, es otro escenario que deposita una buena parte de la creación de sentido, tanto ficcional como humorístico. Bastará detenerse, en esta ocasión, en ese emplazamiento y observar cómo la identidad

---

<sup>4</sup> Un caso equivalente y comparable es el de Bustos Domecq, el heterónimo creado también como obra en colaboración por Borges y Bioy Casares, tratado en más de una oportunidad por la crítica como simple seudónimo. Sonia Jostic, en las discusiones acerca de este trabajo durante las IV Jornadas de Literatura argentina, agregó el caso de Washington Cucurto (Santiago Vega).

<sup>5</sup> Oscar Traversa (2014) «desarticula» analíticamente el compuesto «dispositivo» para describir las dimensiones que lo componen: unas técnicas productivas (generación de una cadena verbal, de imágenes), en relación con un medio elegido (periodístico, libro), y técnicas sociales de circulación y recepción (interacción de los cuerpos en su presencia/ausencia y los modos físicos de percepción). El caso César Bruto hace visible la heterogeneidad del dispositivo al activar esas dimensiones, fuera de sus cauces habituales, en función significativa de creación de pactos de ficción humorística.

<sup>6</sup> La literatura humorística fue incluida en el territorio de las literaturas marginales desde el tratamiento dado a esta categoría por Jorge B. Rivera (1981 y 1983) y, en el de la «literatura marginalizada», por Arnaldo Saraiva (1975, 1980). En el primer caso, se hace hincapié en la falta de legitimación académica de los géneros y los autores (paradigmáticamente, en su ausencia en historias de la literatura); en el segundo caso, en las operaciones del campo intelectual que subordinan esas producciones en nombre de imposiciones de valor dicotómicas (equivalentes a las de «alta»/ «baja» literatura; o a las que sufijan esa sumisión: *infraliteratura*; *paraliteratura*, etc.).

<sup>7</sup> *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946); *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy* (1947); *Los grandes inventos deste mundo* (1952) son los títulos que aparecen en el prólogo de 1955 que se comentará a continuación.

necesita expandirse más allá de una escritura que es, sin lugar a dudas, el atractivo que suele leerse casi exclusivamente, pero no la única dimensión provechosa y decodificable, para leerlo, por lo tanto, como un fenómeno donde el dispositivo —una vez más— activa todo su potencial de construcción de sentidos.

A cargo de quién están los paratextos editoriales es una de las primeras señales de una verdadera contaminación. La solapa anticipa el propósito: «Adentro deste libro encontrarán el modelO para escribir sientos de cartaS». Firmada por el mismo Bruto, indica hasta qué punto ese territorio, ajeno habitualmente a la voz del autor, es colonizado por esta expansión ficcional, que parece llevar la tarea técnica de la edición al terreno casero y artesanal de una producción con un solo y laborioso responsable, aunque con el consecuente abandono de garantías de corrección y de calidad.

El prólogo también está capitalizado, con una notable ambivalencia para que se complemente con la llamada antimimética de los personajes comunes de la tapa y contratapa, dibujados por Oski. Firmado por Napoleón Verdadero, el proemio es el único «bien escrito» de todo el libro, y como todo pacto humorístico, realizará llamadas de fuerte contraste con la realidad de referencia. Comienza tendiendo un manto de desconfianza sobre el carácter lateral, prescindible del prólogo, espacio de falsedad de toda propuesta editorial: «Como saben que César Bruto y yo vivimos en la misma casa, me han pedido que escriba unas líneas acerca de su origen, personalidad, ideas y cultura. Algo que sirva de relleno para el comienzo del presente volumen» (1955, p. 7).

Con esta declaración ingresa Napoleón Verdadero al mundo de Bruto, lo autentifica y se ficcionaliza al mismo tiempo. Entonces Bruto «contamina» al prologuista de su irrealdad, le «recribe» el apellido, que ya será casi su opuesto: lo imaginado, lo fingido... Al mismo tiempo, nos sugiere otra recreación de heterónimo: este Napoleón Verdadero firmó algunos textos escritos por Warnes, pero se presenta como un escritor frustrado; incluso, confiesa, es casi un empleado de Bruto —«un oscuro corrector de sus pruebas, el encargado de entregar y cobrar las colaboraciones suyas» (1955, p. 8)— y mucho menos que un autor reconocido. Por este motivo, cumple obedientemente la tarea de hacer una elogiosa recorrida por la trayectoria de su compañero: medios en los que publicó, libros editados, elogios para «su estilo particular y la riqueza idiomática que le caracterizan»<sup>8</sup>. De Oski se rescata que «dio lustre y esplendor a este libro dibujando la tapa» (1955, p. 8, nota). El prólogo se monta sobre las convenciones de prestigio del aparato material del libro y, al mismo tiempo, las destruye críticamente. El dibujante de caricaturas y el heterónimo de grandilocuente nombre comparten un mismo mundo en el que los «analfabestias» reciben su premio. En este reverso, César Bruto representa y realiza la utopía de que cualquiera pueda convertirse en un escritor sencillamente por sentirse con ganas de expresarse, por tener algo para decir.

## LOS BRUTOS CONSEJOS DE UN ESCRITOR A OTRO

---

<sup>8</sup> En nuevas torsiones en esta relación de un autor que crea heterónimos y los agrupa en una determinada posición en el campo literario, la revista *Rico Tipo* llegó a presentar las entregas de la serie «Historias de Lío tras Lío» de la siguiente manera: «Por Napoleón Verdadero (César Bruto) (Warnes) (Ilustró Oski)», donde todos los participantes se refuerzan a sí mismos como apelación que hace la revista a la lectura del texto, aunque al mismo tiempo desarman la lógica y la dirección de esos vínculos: ¡Napoleón Verdadero, que «recribe bien», pareciera ser el seudónimo que utilizan César Bruto y Warnes!

En una propuesta ya tardía respecto de las primeras ediciones en libro de César Bruto, en 1973, salen publicados los *Brutos consejos para gobernantes*, simultáneamente con el cierre de la serie que habían conformado en la revista *Satiricón* ese mismo año. Comparar la conservación del texto, entre la revista y el libro, e incluso las ilustraciones de Oski, sería tarea obvia e insuficiente. Lo notable es ver cómo se preparó César Bruto como editor, prologuista y anotador en esta nueva aparición, y cómo expandió nuevamente las posibilidades del nuevo soporte, su materialidad y su prestigio simbólico.

César Bruto parece evitar la soledad de la torre de marfil propia del autor consagrado, y en este sentido, intenta aprovechar todas las oportunidades de rodearse de otros participantes e interlocutores. En el prólogo presenta su equipo de colaboradores, siempre híbrido entre el real —«mi viejo y antiguo amigo el dibujante oski»— y el de su universo privado, casero y ficcional: el tío Aquiles, «el hermano de mi primera madre, quien siempre supo arrimar a mis labios ansiosos de conosimientos la cálida y repleta mamadera de su cultura» (César Bruto, 1973, pp. 12-13). La bibliografía y el glosario son secciones que demuestran una plena conciencia de que, suspendiendo la evidencia<sup>9</sup> de que él no es un autor suficientemente letrado, la cultura del libro debe llenar determinados requisitos de saber, suficientemente exhibidos:

... A mi tío Aquiles le debo todas esas frasesitas que figuran entre comillas y firmadas por autores consagrados, y también la página de “bibliografía” que está al fondo de todo, a la derecha, sin la cual página de “bibliografía” hoy por hoy no se puede publicar ningún libro que merezca un poco de seriedad y respeto (César Bruto, 1973, p. 13).

Esta conciencia aparece casi didácticamente en las solapas, que, por supuesto, siguen a cargo de este editor pseudoprofesional que es el autor. La ubicada al comienzo del libro es un autoelogio y se titula «Yo, triunfador». César Bruto no es un personaje congelado en el tiempo, asume su trayectoria (a la par de la de su creador, el más prestigioso humorista profesional de nuestro medio) y, desde esa posición panorámica, da consejos no solo a los gobernantes —objeto del libro—, sino a otros escritores: «todo el secreto de mi éxito consiste en haberme embarcado siempre en una literatura de compromiso, a tal punto que toda mi obra está comprometida» (1973). La solapa final completa el díptico temático autor-libro; argumenta las ventajas materiales —no espirituales— de la lectura, «porque un solo volumen puede ser leído varias veces y por muchas personas, con lo cual su precio se reduce bárbaramente y casi no cuesta nada» (1973).

El colofón da cuenta de esa intervención de un espontaneísmo «brutal»: por una parte, aparece intempestivamente en la página del copyright, y por otro, menciona —ahora sí— algunos nombres de técnicos de imprenta (¿reales?), pero solo para exponerlos al riesgo (seguro) del error: «Este libro lo compuso el lipotemista osvaldo gutenberG praT y en la segunda quincena de abril de 1973 trataron de mejorarlo en los talleres gráficoS yunque [...]. La corrección y supervisión estuvieron a cargo de giustiI, ragucci y centeyA \*Y haora esperamos no ir todos nosotros en canA».

El colmo de la sociabilidad de César Bruto autor-editor de la tarea es la apelación directa a Julio Cortázar en una carta abierta que aparece luego de la dedicatoria. Evoca orgullosamente la cita —considerada habitualmente homenaje—, hecha por Cortázar en *Rayuela*, de su libro *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo*

---

<sup>9</sup> La suspensión de diversos tipos de evidencia (cómica, afectiva, moral y filosófica), fundados en consensos sociales de larga radicación en nuestra cultura, produce el salto humorístico (véase Robert Escarpit, 1962).

*que yo soy*. Es el turno de devolverle la gentileza eligiendo una cita de esa misma novela de Cortázar para epígrafe de sus consejos para gobernantes. Cargada de intenciones, esa cita seleccionada impone un desafío ante los nuevos significados que cobra en este nuevo texto que la incluye. El fragmento contiene esta declaración: «Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella» (César Bruto, 1973, p. 9): ¿se referirá a la escritura literaria o a la profesión de gobernante? Y a su vez, ¿debería interpretarse la cita, de claras connotaciones revolucionarias, en sentido recto o irónicamente?

Definitivamente, en estos consejos para gobernantes, los paratextos editoriales son los más jocosos, cuando no autorreferenciales e irónicos. El contenido del libro ya marca el repliegue de un César Bruto que intenta renunciar a su tarea de humorista, que señala un hartazgo de la profesión, a la que ve banalizada, y que no casualmente elige el lugar de «consejero del príncipe» más que el de activo participante en el terreno de la política:

Otro motivo importante que tengo para meterme a trabajar de consejero político es que el oficio de humorista ya está muy manoseado [...]. Hoy por hoy, ya no se puede caminar sin encontrar jente grasiosa en todas partes, y uno tropieza con humoristas en la calle, el café, las plazas, canchas de fútbol, reparticiones públicas, comités políticos, sindicatos, hoteles residenciales ... (César Bruto, 1973, p. 12).

Ese todavía gozoso «plantar bandera» sobre el terreno de la alta cultura, sin embargo, continúa siendo la celebración del ascenso del escritor popular y la garantía de que el dispositivo libro no es otra cosa que el pilar del contrato ficcional humorístico, en el que la literatura se salva de la coyuntura política y sus limitaciones. Así, Bruto lanza a Cortázar esta propuesta escandalosa para el escalafón artístico burgués:

Así las cosas, hoy me toca a mí aprovechar la tremenda fama que conseguiste gracias a mi colaboración, y por eso me permito la osadía de copiar un pedacito de tu *rayuela* para que la jente se entusiasme y mi libro consiga venderse, que es el ideal que perseguimos todos los artistas. [...] ¿qué te parece si nos asociamos y escribimos juntos? (1973, p. 8).

### **VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT**

En un ensayo acerca de la autofiguración de los autores de novela gráfica, José Manuel Trabado Cabado señala:

... la naturaleza bien diferente del 'yo' como forma lingüística, que solo identifica a quien habla y que es —además— intercambiable [...] frente al autorretrato que no solo identifica a quien lo hace sino que, además, lo reproduce de forma icónica y, por tanto, lo singulariza. No es, de este modo, intercambiable (2012, p. 228).

El autorretrato de autores como Art Spiegelman en *Maus* crea dos convenciones en tensión: una, la narrativa verbal, y otra, la identidad gráfica. El régimen de autobiografía es evidentemente diverso, mucho más cercano a nuestro pacto de «verdad no ficcional» en el discurso lingüístico, y mucho más lejano de aquel en la representación dibujada.

Warnes, al crear, muchos años antes, un heterónimo, se inscribe en esta brecha abierta por el humor escrito que se gesta en convivencia con otros productores del ámbito periodístico, como el dibujante, pero que no repara en trasladar de ámbito periodístico a jurisdicción literaria. Qué trazas de identidad gráfica, tipográfica e icónica quiere mantener en ese tránsito puede comprobarse en todas las ediciones que estuvieron a su cuidado, incluso en las de épocas en las que el contacto con Oski fue menor o nulo. Por este

motivo, la zona de la literatura humorística que integra es esencialmente multimodal y sugiere la tentadora conclusión, en el tránsito de la gráfica al libro, de que sea este el que haya debido practicar adaptaciones y no a la inversa. Las convenciones multimodales en las que se construía la ficción humorística en sede periodística ingresaron al aparato paratextual del libro y borraron la participación directa de sus agentes reales (editor, diagramadores, correctores...).

Ediciones póstumas, en cambio (César Bruto 1992 y 1996), restaron esa multimodalidad ficcional al no integrar los otros componentes del dispositivo, y dejaron a César Bruto un poco más arbitrario, desamparado, encapsulado en la caja de texto de la página, con un poco menos de esperanza de religar a cualquier hijo de vecino a un mundo alternativo con reglas informales y, tal vez, por eso, más igualitario.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bróccoli, A. & Trillo, C. (1972). *El humor escrito*. Buenos Aires: CEAL.
- Escarpit, R. (1962). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rivera, J. B. (1981). *La literatura marginal*. Buenos Aires: CEAL. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, fascículo 109.
- Rivera, J. B. (1983). *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*. Buenos Aires: CEAL. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, fascículo 116.
- Saraiva, A. (1975). *Literatura marginal/izada*. Porto: Edições Árvore.
- Saraiva, A. (1980). *Literatura marginal/izada. Novos ensaios*. Porto: Edições Árvore.
- Sasturain, J. (1993, 24 de marzo). Carlos Warnes. El nacimiento de César Bruto. *La Maga*, p. 17
- Trabado Cabado, J. M. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *Rilce*, 28 (1), 223-256.
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Vázquez Lucio, O., «Siulnas» (1987). *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Eudeba, 1940-1985.
- Warnes, C., «César Bruto». (1955). *El secretario epistolárico*. Buenos Aires: Sociedad Editora Americana.
- Warnes, C., «César Bruto». (1973). *Brutos consejos para gobernantes*. Buenos Aires: Airene.
- Warnes, C., «César Bruto». (1992). *Consejos para futuros gobernantes*. Buenos Aires: CEAL.
- Warnes, C., «César Bruto». (1996). *Lo que me gustaría ser a mi si no fuera lo que yo soy*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.