

¿Quién debe responder a la pregunta “qué es un obra”?

Resumen: El presente artículo recorre algunas de las respuestas que ha tenido la pregunta *¿Qué es una obra?*, tanto desde las Ciencias de la Documentación, como desde otras disciplinas. Si bien es una cuestión que ha estado siempre presente en todos esos ámbitos, es a partir del modelo FRBR de IFLA que la necesidad de responderla con claridad se ha hecho acuciante, tanto para resolver problemas de orden práctico -la catalogación de obras- como de orden teórico -la definición de *obra*. Se parte de las definiciones dadas por IFLA y por otros autores que han analizado el modelo FRBR para evidenciar ciertas limitaciones teóricas a la luz de algunos textos producidos desde otros saberes como la sociología del arte, la semiótica, la estética de la recepción y la historia de la cultura. El artículo concluye que es necesario encarar un estudio multidisciplinario del problema, a riegos de cometer errores tanto en la teoría como en la práctica que derive de la aplicación del nuevo modelo.

Obras y documentos

Desde que en 1997 IFLA presentó su modelo FRBR [1] las Ciencias de la Documentación [2] se han tenido que enfrentar a una serie de problemas teóricos y prácticos derivados de algunos de los conceptos que se establecen en ese modelo. Una de las distinciones más importantes que tiene la propuesta de IFLA es separar la obra de sus diversas manifestaciones [3]: la obra sería el referente común de todas esas manifestaciones.

En una primera aproximación, la distinción obra-manifestación es bastante intuitiva: claramente, los millones de ejemplares de *El Quijote*, sus cientos de traducciones, sus distintas variantes textuales, adaptaciones, ediciones críticas, etc., todas ellas remiten de algún modo a aquello a lo que nos referimos cuando decimos "El Quijote". Lo mismo puede decirse, por ejemplo, de la relación entre las *Seis Suites para Cello*, de J.S. Bach y sus modos de acceso: ejecución en vivo o registro sonoro (y en este último caso, los distintos tipos de objetos físicos con los que accedemos a la obra: casetes, vinilos, discos compactos, etc.). La enumeración de ejemplos podría continuar hasta abarcar diversas expresiones artísticas, literarias o científicas, diversos modos de acceso, múltiples soportes materiales, etc., pero todos ellos revelarían como factor común la relación entre algo que denominamos *obra* y los distintos objetos físicos que remiten a ella. Hablamos del *Guernica* de Picasso, al que tal vez conocemos solo mediante una reproducción; discutimos sobre la teoría de la evolución habiendo leído un determinado ejemplar de *El origen de las especies* que no es su edición original, sino uno más de una larga cadena de ediciones.

Para clarificar aún más estos conceptos tal vez sirva la terminología que utiliza Elaine Svenonius en *The Intellectual Foundation of Information Organization*, una de las obras clave de la disciplina. Recurriendo a dos términos usuales dentro de las Ciencias de la Documentación, la autora denomina a estas dos entidades *obra* y *documento*; los documentos son definidos pragmáticamente como soportes de información que valen la pena ser preservados y que, de hecho, es lo que coleccionan bibliotecas, centros de información y museos. El documento emblemático y que ha sido el objeto privilegiado de la disciplina desde sus comienzos es, obviamente, el libro.

La distinción obra-documento está presente en forma implícita en los catálogos en libro de la época del catalogador Antonio Panizzi (mediados del siglo XIX) mediante una representación indentada de las distintas versiones y ediciones de una misma obra. Aquellos antiguos catálogos en libro consistían en listas de obras en las cuales los datos de las distintas ediciones de cada obra eran colocados debajo dejando un cierto margen, mientras que las diversas reimpresiones se colocaban en otra línea, aumentado más aun el margen. Esta visualización jerárquica solo era posible de mantener en colecciones pequeñas, con poco crecimiento y en las que la adquisición de nuevas versiones de obras ya existentes no era estimulada, y fue abandonada con la aparición de los catálogos en fichas, que permiten un crecimiento mayor. La explosión editorial del siglo XX, el aumento de las traducciones, ediciones ampliadas, ediciones críticas, etc., hizo que ese tipo de catálogos fuese imposible de mantener. La época de las computadoras no ha recuperado aún la diferenciación entre obra, edición y ejemplar que había en aquellos antiguos catálogos, como sabe cualquiera que esté habituado a hacer búsquedas en Internet o en catálogos automatizados: buscar por un autor del que sabemos que produjo una o dos docenas de obras puede llegar a arrojar cientos o miles de resultados. No son las obras las que recuperamos, sino los documentos. La búsqueda en cualquier catálogo, incluso en la Web, de *El Quijote*, no debería arrojar miles de resultados, ni cientos, ni decenas: tan solo uno.

La tradición catalográfica moderna ha consistido en inferir una edición —es decir, la existencia de muchas copias simultáneas producidas en un mismo tiempo y lugar, y por las mismas personas— a partir del objeto que se tiene en la mano: el documento. En consecuencia, se ha priorizado siempre la información producida por la industria editorial que, en tanto industria, comparte sus metodologías con el resto de los modos de producción del sistema capitalista: un documento desde esta perspectiva no es algo cualitativamente distinto de cualquier otra mercancía producida en serie. Entre muchas otras prácticas, podemos mencionar la mayor importancia que se le otorga en los catálogos a la fecha de edición de una publicación —que nunca falta en ninguna descripción— por sobre la fecha de edición original, que muchas veces, aunque figure el dato en la portada, no aparece en las fichas ni en las citas bibliográficas. Pero para muchísimos lectores, tal vez para la mayoría, la fecha en que la obra fue concebida es un dato mucho más relevante que la fecha de producción del bien. Es plausible pensar que quien lee un libro esté más interesado en la época en que el texto del libro fue producido y difundido originalmente, pues el dato le sirve para relacionarlo con otros textos, expresiones o acontecimientos, que en la fecha de producción del objeto que tiene en la mano.

En cambio, los diversos aportes de trabajo intelectual y físico que dan por resultado el documento quedan sujetos a marcos conceptuales que no son los de los autores ni los de los lectores. La obra, lo que constituye el objeto de interés de estos otros actores, es ocultada por la multiplicación de versiones, ediciones, reimpresiones, a las que hay que sumar ahora los documentos digitales. A partir de FRBR —y considerando que la catalogación ya no será una tarea solitaria y aislada en la medida en que continúen la práctica de la catalogación compartida y la multiplicación de otro tipo de repositorios en Internet— la catalogación de obras, y no solo de documentos, es el desafío que deberán enfrentar los catalogadores. Además de la necesidad organizativa que impone centrar más el interés en la obra, el otro desafío para la disciplina es mejorar el diálogo con otros saberes a los cuales la cuestión obra-documento no

les es ajena. La intención de este artículo es mostrar que el saber bibliotecológico no alcanza para definir la obra.

Efectivamente, la relación obra-documento está lejos de ser patrimonio exclusivo de las Ciencias de la Documentación: está implícita en casi cualquier texto. Una cita bibliográfica refiere a la obra, y generalmente a la dupla obra-autor; señala ideas, o al menos subtextos, que se supone están presentes en la obra, y por consiguiente, en todas sus manifestaciones. Aunque se hace efectiva mediante la mención de una edición en particular, que no es otra cosa que un ejemplar en manos del autor —o sea, un documento—, la cita aspira a trascender esa manifestación de manera que siga valiendo para cualquier otra manifestación de la obra. Una pretensión que puede ser puesta en duda por el juego de espejos deformantes de las traducciones, los cortes del editor, las versiones censuradas, reducidas o ampliadas, las interpretaciones en el caso de las artes performativas, etc., pero que no alcanza a poner en duda la existencia misma de la obra sino que, más bien, la coloca en un plano existencial complejo.

Pero la cita bibliográfica es tan solo el modo moderno, ordenado y sistemático de una larguísima tradición que a través de las parodias, los plagios, los comentarios, la *res facta*, etc., repite el un mismo esquema: un documento, que implica una obra, que referencia a otra obra a la que se accedió mediante un documento.

La obra según IFLA

El modelo conceptual IFLA-FRBR incluye muchas otras entidades y relaciones, pero la relación obra-documento es la que más problemas trae a la hora de las definiciones, especialmente cuando se intenta salir de la definición por extensión del concepto *obra*, que no supone demasiados inconvenientes desde el punto de vista operativo, pero que resulta esquivia en el momento de intentar una definición por comprensión.

La primera definición dada por IFLA es:

(1) "Una creación intelectual o artística diferenciada" (IFLA-1997).

Otras definiciones intentan precisar más el concepto:

(2) "A distinct intellectual resource considered as a noumenal, rather than a material entity" (Abrams-2002).

(3) "A work is the intellectual content of a bibliographic entity" (Smiraglia-2001).

(4) "A work is a signifying, concrete set of ideational conceptions that finds realization through semantic or symbolic expression" (Smiraglia-2001).

(5) "A work is the set of all documents that are copies of (equivalent to) a particular document" (Svenonius-2001).

(6) [A work is] "The set of all documents sharing essentially the same information" (Svenonius-2001).

(7) "A Work is the coherent evolution of a distinct intellectual conception into one or more expressions that are dominated by the conception" (IFLA-2004).

(8) "Works are just thoughts that have not yet been materialized" (Antelman-2004).

(9) "[The class 'Work'] comprises the sum of concepts which appear in the course of the coherent evolution of an original idea into one or more expressions that are dominated by the original idea. The substance of Work is concepts" (IFLA-2006).

La obra como soporte de ideas

Las objeciones que pueden hacerse a estas definiciones son innumerables. Tan solo ejemplificamos algunas para hacer evidente la necesidad de un análisis mayor que requieren. Las definiciones (1), (2), (3), (7), (8), (9) hablan de "trabajo intelectual", "conceptos", "pensamientos", "ideas". ¿Una creación artística es siempre una creación intelectual? Si así fuera, no deberían considerarse de ese modo expresiones como los cadáveres exquisitos de los surrealistas, las improvisaciones musicales o teatrales puras, las performances, etc., todas ellas intentos de saltar el aspecto intelectual de la creación artística. Sobre la definición (9), que sintetiza muchos otros textos en los cuales se trata de objetivar el proceso creativo que deriva en la obra, la documentalista Alyson Carlyle ha objetado: "[Bibliographic entities] are often described as being created from a process that begins with the work entity and then moves to the other entities. The argument for this view begins with work as an idea in a creator's head. However this interpretation of the model may be dangerous, in part because cataloging something that happens before an item is produced is not possible". Pero esta definición no solo es objetable desde los problemas prácticos que supone al catalogador: la cuestión de cómo surgen determinadas "ideas" en la mente de un autor –si es que la obra consiste en "ideas"– es patrimonio de la psicología y no de las ciencias de la documentación.

Los testimonios de quienes han creado obras no permiten presuponer un único modo de ser del proceso creativo. Desde Mozart, que oye sus obras “no como un encadenamiento de cosas, como luego deberán aparecer, sino como un conjunto”, hasta Strauss, al que se le ocurre una frase musical de dos compases, que luego va elaborando lentamente, todas las variantes son posibles.

En general, todas las definiciones dadas por los documentalistas cercanos a IFLA postulan la *obra* como una sustancia idéntica a sí misma que existe con independencia de los procesos sociales e históricos.

Debe aclararse que no es el caso de Richard Smiraglia, autor del que es tal vez el único libro dedicado íntegramente al problema de la obra, *The nature of "a work": implications for the organization of knowledge*. El capítulo 4 de este libro está dedicado a revisar algunos textos que abordan de algún modo el problema de la obra desde la lingüística, la semiótica y la filosofía. Smiraglia admite que la obra es un producto socialmente construido, pero no recurre a este punto de vista al formular su definición formal de obra (4), que evidentemente mira a la obra desde la semiótica. En un artículo posterior reconoce que “It is critical to understand that any given text of a work, or any given documentary instantiation of a work, is a cultural product that has been shaped by technological, economic and social forces”.

Las palabras de Roger Chartier al respecto constituyen la mejor crítica que se pueda realizar a la concepción sustancialista de la obra: "Es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación. (...) Hace poco, David Kasta calificó de 'platónica' esa perspectiva según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales, y de 'pragmática' la que afirma que ningún texto existe fuera de las

materialidades que lo dan a leer u oír. (...) El enfrentamiento entre 'platonismo' y 'pragmatismo' depende sin duda de una falsa disputa o de una cuestión mal planteada. En efecto, una obra siempre se da para leer o para oír en uno de sus estados particulares. (...) Pero siempre, también, son múltiples los dispositivos (filosóficos, estéticos, jurídicos) que se esfuerzan por reducir dicha diversidad, cuando postulan la existencia de una obra idéntica a sí misma, independientemente de su forma. En Occidente, el neoplatonismo, la estética kantiana y la definición de la propiedad literaria contribuyeron a construir ese texto ideal que los lectores reconocen en cada uno de sus estados. Más que intentar, de una u otra manera, desprenderse de esa tensión irreductible, o resolverla, lo que importa es identificar la manera en que es construida en cada momento histórico”.

La obra como secuencia de signos

El sustrato filosófico sobre el que se asientan las definiciones de IFLA se puede encontrar en varios textos de autores estadounidenses, aunque la mayoría de ellos están dedicados a la pregunta ontológica sobre algún tipo de obra en particular: *¿Que és una obra de arte?* (Margolis, Wolterstoff, Thomasson), *¿Qué es una obra musical?* (Levinson), *¿Qué es un poema?* (Stevenson). Es dentro de esta misma línea de pensamiento en donde los análisis sobre la obra que consideran que esta puede definirse en términos de secuencias fijas significativas recibe su crítica más certera. Howell, en *Ontology and the nature of the literary work*, aclara que este tipo de secuencias fijas son propias de la tradición de la literatura impresa moderna (o de la música occidental pautada y tonal), pero no es el caso de la poesía oral, los relatos tradicionales, la improvisación, la música folklórica, etc. Este recorte, como todo eurocentrismo decimonónico, deja afuera a la mayor parte de los fenómenos y de ese modo invalida todo intento de definición.

Smiraglia, siguiendo a Nattiez, admite las diferencias objetivas de las diversas interpretaciones de una obra musical: dos interpretaciones distintas pueden producir sonidos con frecuencias y duraciones muy diferentes. Manteniéndonos dentro del acotado universo de la música académica occidental, debe tomarse en cuenta que una interpretación de una obra, es siempre una interpretación de una interpretación; en general los instrumentistas ejecutan lo que ha sido impreso en una partitura, que ha pasado por las manos de un editor. Dos ejecuciones de una obra pueden ser entonces, interpretaciones de partituras distintas, que pueden tener diferencias considerables. Pero aun en el caso de que los intérpretes utilicen la misma edición de la partitura, pueden tener notas (es decir, frecuencias y duraciones) distintas. La práctica medieval y renacentista conocida como *música ficta* implica para el ejecutante el conocimiento de ciertas reglas para interpretar lo escrito originalmente y producir un sonido u otro. En los géneros en donde el interprete tiene mayor libertad, las diferencias pueden ser gigantescas; piénsese en las versiones de Keith Jarrett de standards de jazz como *Over the Rainbow*, en la cual no es sencillo reconocer la melodía original.

En el extremo improbable de la identidad absoluta de las secuencias de signos de dos obras, el cuento *Pierre Menard, autor de El Quijote*, de Jorge Luis Borges, nos demuestra por el absurdo que la obra no está en el texto, sino en sus lecturas.

La obra como soporte de información

Desde el enfoque bibliotecológico tradicional, seguidor de Paul Otlet y Henri Lafontaine,

podría definirse *obra* a partir de la necesidad de información del usuario: se define un usuario abstracto y la información como una carencia; la obra sería, entonces, la que satisface esa necesidad. Pero no solo este modo abstracto de concebir el sujeto es insuficiente sino que, aun admitiendo este enfoque, no constituye una adecuada respuesta a la pregunta "¿qué es una obra?", porque no es la "obra" la que satisface la carencia, sino una de sus manifestaciones. Este enfoque no necesita de la entidad *obra* para asegurar su completitud, tan solo hacen falta el documento y el usuario. Para incluir a la obra bastaría con postular que el documento porta la misma información que la obra. Pero si bien es sencillo sostener esta postura con respecto a la información que porta un ejemplar de un manual de química, aun si no está en el idioma original de la obra, no lo es tanto en el caso de una poesía que utilice un sociolecto dentro de un determinado idioma y su traducción a otro.

Este, incluso, no es el ejemplo más extremo: una teoría basada en la obra como información cuantificable deberá dar cuenta de las obras en las que no hay un *ur-text* que sirva de raíz a partir de la cual crecen las versiones, sino más bien un proceso sedimentario en el que no es posible señalar un estrato principal y otros derivados. La información que porta cada una de estas capas, cualquiera sea la definición de información que se utilice, será evidentemente semejante pero no idéntica a las otras. Es el caso de la literatura oral y la música tradicional o folklórica. Este esquema solo es sustentable si se piensa la información en términos de saberes enciclopédicos que existen *a priori* y que es menester adquirir, pero no se puede mantener cuando se trata de otros saberes, y menos aun cuando no se trata en absoluto de saberes, sino más bien de la fruición estética. ¿Puede hablarse de carencia cuando de lo que se trata es de la relectura de una novela o de una nueva audición de una obra musical?

La obra y su recepción

Las Ciencias de la Documentación no pueden dejar de tener en cuenta al usuario, es decir el receptor, pero no como algo abstracto definido por la carencia de una entidad cuantificable sino como un sujeto moldeado por teorías y prácticas definidas. No es posible concebir la existencia de documentos –y por consiguiente, de obras– sin incluir el receptor de esos documentos, pero no es posible pensar al receptor sin considerar sus modos de uso de los documentos y, a través de ellos, las diversas lecturas de las obras.

El mismo Smiraglia, a pesar de su definición centrada en el signo, recuerda al Barthes de *El placer del texto* cuando señala: "Readers are not concerned with the integrity of a text but rather with their own experience. It is the very rhythm of what is read and what is not read that creates the pleasure of the great narratives". ¿Cuántos lectores se aburren en las partes descriptivas de una novela, cuántos se distraen en el desarrollo de una sonata y se reconectan con la obra recién en la reexposición, cuántos dan primacía a la letra de una canción, cuántos solo atienden a la música como si fuera música pura? Tal vez la estética de la recepción sea, entonces, un terreno mucho más fecundo para pensar la cuestión de la *obra* si se trata de ver al sujeto de un modo menos mecánico. Sirven como ejemplo las palabras de Hans-Georg Gadamer al respecto: "La identidad de la obra no está garantizada por una determinación clásica o formalista cualquiera, sino que se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma como tarea".

Pero en la medida en que aceptamos complejizar la relación entre el sujeto y la obra, nos

enfrentamos con el sujeto en tanto actor social. "Los límites [de la obra], como los de todo hecho humano, se definen por el hecho de que constituye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo". Estas palabras de Lucien Goldman, en respuesta al Foucault de la conferencia *¿Qué es un autor?*, remiten una vez más al problema del autor. Si bien este tema está fuera de los límites de este artículo, es imposible separarlo totalmente del problema de la obra. Tanto Foucault en el texto mencionado y en *La arqueología del saber*, como Roger Chartier en *Trabajar con Foucault: Esbozo de una genealogía de la "función-autor"*, al describir los modos en que se fue configurando la figura del autor en nuestra cultura, implícitamente definen también distintos modos de concebir la obra: la historicidad del autor nos lleva a la historicidad de la obra, y esta, a la historicidad de sus lecturas.

A este corte por un eje diacrónico hay que sumarle el eje sincrónico de las diversas disciplinas científicas y artísticas y sus prácticas en torno a las obras ¿Es posible pensar la obra por fuera cada una de las técnicas que las producen? Es decir, ¿es posible pensar, por ejemplo, la "obra musical", la "obra literaria", la "obra científica" en tanto obra, o se trata de los "parecidos de familia" de Wittgenstein? ¿Acaso llamamos obra a fenómenos distintos que por alguna razón tienden a agruparse, tanto en espacios físicos (las bibliotecas), como en espacios simbólicos, como el *estilo* o el *espíritu de época*? En los tiempos de Internet casi toda obra puede ser pasada a soporte digital y así agruparse con otras obras muy distintas gracias a la común propiedad de consistir todas ellas en ceros y unos, pero también otras cosas que no llamamos obra son digitalizadas, y por lo tanto se agrupan con ellas. La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos anunció recientemente que está archivando los mensajes de Twitter. ¿Deberemos considerar a cada *tweet* de 140 caracteres una obra?

Los límites de la obra

Al menos considerándolos desde las Ciencias de la Documentación, los límites de la obra no son los mismos que en otras disciplinas. Para la historia de la literatura, *Le Livre* de Mallarmé es una obra, en tanto plantea procedimientos estéticos revolucionarios que influyeron en la literatura posterior, pero en tanto obra sin documento, no es de interés para la documentación. No podría existir un usuario que solicite un documento que represente esta obra. Para la música, *4'33'* —una obra de John Cage consistente en 4 minutos y 33 segundos de silencio— es una obra, aunque en tanto obra que cuestiona precisamente la idea de obra, y de la cual es imposible producir un registro material directo —es decir, un documento— tampoco es de interés para la Documentación.

Problemas semejantes suscita la cuestión de la unidad de la obra. La literatura puede considerar a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* una obra en dos partes, pues aunque tenga dos títulos, la segunda es explícitamente la continuación de la otra. En todo caso, lo es para cualquier lector.

Sin embargo, en tanto no hay una aclaración editorial que diga, por ejemplo, "segunda parte de *Los siete locos*", para las Ciencias de la Documentación se ha tratado siempre de dos obras distintas. Acaso este ejemplo, teniendo en cuenta lo antedicho con respecto a la relación entre la tradición catalográfica y la industria editorial, sirva no solo para analizar la cuestión de los límites de los saberes en cuanto al problema de la obra sino también para poner en entredicho

algunos de los criterios de la Bibliotecología y las Ciencias de la Documentación.

Conclusión

“La teoría de la obra no existe, y quienes ingenuamente se proponen editar obras carecen de tal teoría y su trabajo empírico muy pronto se halla paralizado”, dice Foucault en la conferencia mencionada. Si reemplazamos *editar* por *catalogar* se presenta el dilema que la cuestión de la obra acarrea para las Ciencias de la Documentación. El problema práctico de mejorar los modos de acceso de los usuarios a las obras se encontrará indefectiblemente con la falta de una teoría; y esa teoría no puede pensarse en forma aislada de otras disciplinas; no se puede definir la obra con los recursos propios de la disciplina. Conceptos tales como documento e información resultan insuficientes. Si desde las Ciencias de la Documentación no se recurre a otras áreas como la estética, la ontología, la sociología, la semiótica y la historia, así como a los saberes técnicos y teóricos de las distintas artes, las soluciones prácticas solo lo serán en apariencia, pues no habrán tenido en cuenta que la idea de obra que puedan tener los diversos usuarios de los catálogos está también enmarcada por todos esos saberes.

Norberto Manzanos. 2010
IDIHCS-CONICET

Notas

[1] FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records*) es un modelo conceptual desarrollado por IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) a partir del año 1997, que se presenta como un cambio de paradigma para las Ciencias de la Documentación, al punto de que constituye la base teórica para las nuevas normas de catalogación RDA (*Resource Description and Access*).

[2] Me refiero a la disciplina que en nuestro medio también recibe el nombre de *Bibliotecología*, en España es llamada *Biblioteconomía* y en el mundo anglosajón *Information Sciences*.

[3] Utilizo el término *manifestación* en su significado coloquial y no en el sentido técnico que se le da en FRBR, dado que este artículo no aborda el problema de esta entidad. Tampoco se aborda la entidad *expresión* ni ninguna de las entidades de los grupos 2 y 3 del modelo FRBR.

Bibliografía

- Abrams, Stephen. *A reference model for digital library objects* [on line]. [Cambridge, MA]: [Harvard University Library]
- Antelman, Kristin. *Identifying a Serial Work As a Bibliographic Entity* - LRTS 48(4), 2004
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar*. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII). Buenos Aires, Katz, 2006.
- Chartier, Roger. *Trabajar con Foucault: Esbozo de una genealogía de la "función-autor"*, Signos Históricos, 11 (México, junio 1999)
- Foucault, Michel [1969]. *¿Qué es un autor?*. Córdoba, Ediciones literales, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. (Biblioteca de Filosofía). Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Grupo de estudio de la IFLA sobre los Requisitos Funcionales de los Registros Bibliográficos. [1998] *Requisitos Funcionales de los Registros Bibliográficos: Informe Final*. Madrid: Ministerio de Cultura 2004

- IFLA Study Group on the functional requirements for bibliographic records.(1998). *Functional requirements for bibliographic records: final report*.- Munich: K. G. Saur, 1998
- IFLA UBCIM Working Group on Functional Requirements and Numbering of Authority Records (FRANAR).(2007). *Functional Requirements for Authority Records: A Conceptual Model*. Recuperado en Noviembre 3, 2007 de <http://www.ifla.org/VII/d4/FRANAR-ConceptualModel-2ndReview.pdf>
- Howell, R. (2002). *Ontology and the nature of the literary work*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 60: 67-79.
- International Working Group on FRBR and CIDOC CRM Harmonization. (2007). *FRBR object-oriented definition (version 0.8.1)* . Recuperado en Noviembre 3, 2007 en http://www.ifla.org/VII/s13/wgfrbr/FRBR_oo_V.0.8.1c.pdf
- IFLA. Second Meeting on FRBR/CRM Harmonization. Heraklion (Crete), 22-25 March 2004. Main topic: Expressing FRBR as an object-oriented model
- Le Boeuf, Patrick. *The book, the bug and the bangle: a parallel and a paradox*. En: Sharing the knowledge: international CIDOC CRM Symposium
- Levinson, Jerrold. *What a Musical Work is*. The Journal of Philosophy. Volume LXXVII n 1. January 1980.
- Lubetzky, Seymour. *Writings on the Classical Art of Cataloguing* (Englewood, Colo.: Librarys Unlimited 2001).
- Margolis, Joseph. (1977). *The Ontological Peculiarity of Works of Art*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 36 (1):45-50.
- Rufer, Josef. [1956] *Músicos sobre música*. Eudeba, Buenos Aires, 1964
- Smiraglia, Richard (2001). *The nature of "a work": implications for the organization of knowledge*.. Lanham, Md.: Scarecrow Press,. ISBN: 0-8108-4037-5.
- Smiraglia, Richard. (2002). *Further Reflections on the Nature of A Work: An Introduction*. Cataloging & Classification Quarterly, Volume 33 Issue 3 & 4 2002
- Stevenson, Charles L. (1957). *On 'What is a Poem'*. Philosophical Review 66(1957):329-362.
- Svenonius, Elaine. (2001). *The Intellectual Foundation of Information Organization*. The MIT Press, Cambridge.
- Vellucci Sherry L. *Bibliographic relationships*. In: International Conference on the Principles and Future Development of AACR, Toronto, Canada, October 23-25, 1997 [on line]. [S. l.]: [s. n.], 1997 [cited 6 April 2000]
- Wolterstorff *Toward an Ontology of Arts*. Noûs. Vol 9, No 2 (Mayo 1975) [115-142]
- Yee, Martha M. *Lubetzky's work principle*. En: The future of cataloging: insights from the Lubetzky Symposium, Tschera Harkness Connell & Robert L. Maxwell, ed. [printed monograph]. [S. l.] : cop. the American Library Association, 2000.
- Yee, Martha M. *What is a work?* En: International Conference on the Principles and Future Development of AACR, Toronto, Canada, October 23-25, 1997