
MODOS DE APROXIMACIÓN AL ARTE DE CAMINAR: DEL MÍNIMO RENDIMIENTO A LA MÁXIMA LIBERTAD EN CADA PASO

Leonardo Gómez Haro

Universitat Politècnica de València. Dep. d'Escultura

Alfredo Guillamón Martín

Universitat Politècnica de València. Dep. d'Escultura

Resumen: Desde la expansión conceptual de la escultura en los años sesenta, el caminar se ha ido configurando como una práctica artística. Frente a las lógicas de producción y consumo, artistas como Richard Long y Hamish Fulton han convertido el caminar en un acto de resistencia, donde el tránsito importa más que la llegada. Su enfoque no busca intervenir el paisaje, sino inscribir en él la huella efímera de la experiencia, desafiando la obsesión por la permanencia y la mercantilización del arte. Francis Alÿs lleva esta poética al ámbito social con proyectos como «*Cuando la fe mueve montañas*», donde el esfuerzo colectivo y la metáfora del desplazamiento adquieren un sentido crítico. En este contexto, el arte de caminar no responde a un propósito utilitario, sino que reivindica la importancia del proceso sobre el resultado. Cada paso es una afirmación de libertad y una resistencia activa a los ritmos impuestos por la sociedad contemporánea.

Palabras clave: NUEVOS MODOS DE CAMINAR; ACCIÓN LIBRE DE RENDIMIENTO; MEDIOS SIN FIN; PRÁCTICA ARTÍSTICA DISIDENTE; REVITALIZACIÓN SOCIAL

WAYS OF APPROACHING THE ART OF WALKING: FROM MINIMAL EFFORT TO MAXIMUM FREEDOM IN EVERY STEP

Abstract: Since the conceptual expansion of sculpture in the 1960s, walking has been shaped as an artistic practice. In contrast to the logics of production and consumption, artists like Richard Long and Hamish Fulton have turned walking into an act of resistance, where the journey matters more than the destination. Their approach does not seek to intervene in the landscape but to inscribe within it the ephemeral trace of experience, challenging the obsession with permanence and the commercialization of art. Francis Alÿs brings this poetics into the social sphere with projects like «*When faith moves mountains*», where collective effort and the metaphor of displacement acquire a critical meaning. In this context, the art of walking does not serve a utilitarian purpose but instead asserts the importance of process over outcome. Each step is an affirmation of freedom and an active resistance to the rhythms imposed by contemporary society.

Keywords: NEW WAYS OF WALKING; ACTION WITHOUT EFFICIENCY; MEANS WITHOUT END; DISSIDENT ARTISTIC PRACTICE, SOCIAL REVITALIZATION

Gómez Haro, Leonardo & Alfredo Guillamón Martín. 2025. «Modos de aproximación al arte de caminar: Del mínimo rendimiento a la máxima libertad en cada paso». AusArt 13 (2): 149-161. <https://doi.org/10.1387/ausart.27387>

Decía Rosalind Krauss, en «La escultura en el campo expandido», que durante los años sesenta del pasado siglo recibieron el nombre de esculturas «una serie de cosas bastante sorprendentes». Entre otras, fotografías de gran tamaño «que documentaban excursiones campesinas», o «líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto» (Krauss 2002, 59). A consecuencia de lo cual, la categoría de escultura parecía para la crítica que impulsó el arte norteamericano de posguerra, y en nombre de la ideología de lo nuevo, un término cultural que, a fuerza de significar cosas tan distintas, comenzó a entenderse como un vocablo infinitamente maleable.

Esas equiparaciones fueron cada vez «más difíciles de llevar a cabo», según Krauss, a partir de los años setenta, cuando la crítica se retrotrajo hasta las acumulaciones de Stonehenge, o las líneas de Nazca, en Perú, a fin de encontrar una genealogía aceptable a excavaciones de tierra en medio del desierto, o al amontonamiento de troncos de secoya en el interior de galerías de arte. Una «operación crítica» que, según Krauss, evocaba el modelo de evolución de la modernidad, consistente en una perspectiva desde la cual un hombre puede ser visto simultáneamente como él mismo y como el niño que fue, por diferentes que uno y otro sean, a través de la acción invisible del *telos*. El problema, para Krauss, estribaba en que esta percepción de identidad era una estrategia reductora tanto de lo que sabemos como de lo que somos.

Porque, ¿sabemos qué es la escultura?, se preguntaba Krauss. Y se respondía que sí. Siempre y cuando por escultura se entendiese una categoría limitada históricamente y no universal, cuya lógica interna es la del monumento. Es decir, una representación conmemorativa, asentada en un lugar concreto y que habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. Por ejemplo, el «*Homenaje a Balzac*», de Rodin, un proyecto escultórico sin pedestal definido, al que no se supo encontrar una ubicación definitiva en su época, y con el cual se entraría en lo que Krauss llamó la condición negativa de la lógica del monumento. Es, en consecuencia, esa condición negativa la que explicaría el término 'escultura' como una especie de ausencia ontológica, una combinación de exclusiones (aquellos que es ornamento en un edificio, sin ser arquitectura, o en un jardín, sin ser paisaje), que posibilitaría el que se diesen las condiciones para el desarrollo de ideas y acciones artísticas abiertas a un nuevo universo cultural, el de la posmodernidad, en el que la escultura abandonaría su posición institucionalizada en el centro de la plaza pública para desplazarse y experimentar nuevos modos de interactuar en sus límites con la arquitectura y el paisaje. Cartografiando de tal manera ese campo lógicamente expandido, Krauss pudo encontrar acomodo a obras realizadas en lugares remotos, como la «*Spiral Jetty*», de Robert Smithson (1970), o «*Doble negative*», de Michael Heizer (1969), en una suerte de combinación del paisaje con el no-paisaje, o a señalizaciones como los «*Desplazamientos de espejos* en Yukatán», de Smithson (1969),

«*Mile long drawing*», de Walter De Maria (1968), o a las derivas al aire libre de Richard Long y Hamish Fulton. Propuestas todas ellas muy alejadas de los registros habituales de la escultura convencional en cuanto a que eran material y formalmente inestables, apenas indicios de que alguien hubiera pasado por determinados lugares, y de una provisionalidad que operaba con una lógica, ciertamente, inversa a la del monumento.

Ahora bien. Esas cosas sorprendentes que hacían los artistas que documentaban sus 'excursiones campestres', podrían recordarnos tanto a Stonehenge como a las prácticas de paisajistas como Camille Corot o John Constable, a la escuela de Barbizon, o a pintores como Caspar David Friedrich, con su deambular errático por los acantilados de la isla de Rügen. O, puestos a buscar una genealogía a los modos de hacer de Richard Long o Hamish Fulton, podríamos encontrarla, incluso, en los escritos de H.D. Thoreau, cuando decía: «Dejadme vivir donde quiera; aquí está la ciudad, allá la naturaleza; cada vez abandono más la primera para retirarme al estado salvaje» ([1861] 2001, 23).

Nada más opuesto a esa llamada de lo salvaje que la aversión declarada al campo del artista urbano moderno, tal y como lo entendería Baudelaire en esa misma época. Pero Baudelaire representa otro tipo de caminante: el paseante de ciudad. Así, frente al aventurero ermitaño que se rebela contra la civilización midiendo sus fuerzas contra la intemperie, el dandi *flâneur* utilizará su indumentaria y su gesto afectado, de estudiada indiferencia, como otra forma de disidencia. Sin embargo, y pese a las numerosas diferencias que los separan, uno y otro coincidían en algo: su rechazo del estrecho mundo burgués que les rodea, pues para ambos, como escribió también Thoreau, «el aburrimiento no es sino otro nombre de la domesticación» ([1861] 2001, 39).

Por otra parte, Leslie Stephen, pionero del alpinismo y padre de Virginia Woolf, nos recuerda que la tradición de caminar por el campo era una costumbre ya arraigada en Gran Bretaña entre los siglos XVIII y XIX. Y cita como ejemplo la fama que cobró «el inmortal capitán Barclay», un caminante escocés que logró un premio de mil guineas por caminar mil millas en mil horas, en una competición conocida en su época por el nombre de «pedestrianismo». Tentados estamos de considerar (anacrónicamente, por supuesto), esa competición como una suerte de proto-performance. Más si cabe, sabiendo que, en prevención de la posible vanidad que empujara a Barclay a emprender sus hazañas, Stephen solo consideraba «caminante verdadero» a quien entendiese el caminar como un placer en sí mismo, subordinando el esfuerzo muscular de las piernas a las tranquilas reflexiones que el caminar le suscitase, siguiendo el natural acompañamiento del monótono ritmo de sus pasos ([1901] 2024, 15).

Ese talante reflexivo que propicia el caminar tuvo múltiples adeptos. Desde Shakespeare y Ben Jonson, a Jonathan Swift, Wordsworth, Tomás de Quincey, Coleridge, Walter Scott o Lord Byron. Y lo que Stephen recalca mencionando a tan ilustres predecesores es que la acción de caminar

es recomendable, aparte de por ser un saludable ejercicio físico, por facilitar una especie de concentración conducente a un incremento de la creatividad.

Que caminar es una de las formas más fiables de reflexionar lo sabía también Nietzsche. Por eso dejó escrito que para pensar con libertad había que hacerlo al aire libre: «No somos de esos que sólo llegan a pensar rodeados de libros (...). Nuestro hábito es pensar al aire libre, caminando, saltando, escalando, bailando, preferiblemente en montañas solitarias o a la orilla del mar, allí donde hasta los caminos se vuelven pensativos» ([1882] 2016, 298). De modo que, quizás, lo que ocurre es que la costumbre de caminar por caminos que se vuelven pensativos originó un movimiento literario a finales del XVIII en Inglaterra, y esa misma costumbre, recuperada por otro grupo de artistas visuales de finales del pasado siglo, contribuyó a la resignificación de lo que se pudiera entender por escultura.

II

La primera vez que Richard Long consideró que una caminata podía constituir una obra de arte fue cuando se puso a andar en línea recta sobre un campo del condado de Wiltshire, volviendo una y otra vez sobre sus pasos hasta dejar una línea marcada en la hierba que luego fotografió. Para la crítica y los historiadores del arte, «*A line made by walking*» (1967), posibilitó la apertura de la práctica escultórica hacia lo que Douglas Crimp llamó el «museo sin paredes» (2002, 85). A propósito de esa nueva posibilidad, Elena Vozmediano comentaba a Long, en una reciente entrevista, que el caminar se había considerado históricamente como un método de conocimiento asociado al movimiento del pensamiento, tal y como demuestran los poetas japoneses de los *haikus*, los filósofos peripatéticos, Rousseau o Thoreau. Y entonces le pregunta: «¿Qué ocurre en la mente del artista cuando camina?». A lo que Long responde: «Considero mi obra como una capa más en esta historia cultural larguísima. Bashō caminaba y escribía poemas; yo camino y hago esculturas a lo largo de la ruta. Es una forma de conciencia diferente a la cotidiana. Más relajada y perceptiva. Más creativa» (Long 2016).

«¿Su arte se basa en los gestos?», le preguntó entonces Vozmediano. Y la respuesta fue: «Se basa en mi cuerpo. En mi energía. En el paisaje, hago las esculturas con piezas que pueda mover o poner de pie yo mismo. Toda mi obra queda definida por mi capacidad física para levantar, acarrear... o para caminar una distancia diaria» (Long 2016).



Figura 1. «*A line made by walking*». Richard Long (1967).

Fuente: Tate Gallery <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Así, tanto a Long como a Fulton se les relacionó desde finales de los años sesenta con prácticas artísticas que pusieron en dificultades cualquier definición previa de lo que debía entenderse por obra de arte. Pero, aunque ambos son conscientes de formar parte de una generación que trabajó por la desmaterialización del objeto artístico, tienen poco que ver con el carácter invasivo del *land art* norteamericano, con el que se les asocia por sus trabajos a la intemperie, diferenciándose de aquellos por la economía de medios de las piezas de Long, y en que Fulton se limita a fotografiar el paisaje sin alterarlo lo más mínimo.



Figura 2. Fotografía de Hamish Fulton en una de sus caminatas. Fuente: Circarq.
<https://circarq.wordpress.com/2013/05/08/hamish-fulton/>

Puede que el mero hecho de mencionar a Rosalind Krauss y su intento de cartografiar el campo expandido de la escultura en el último tercio del siglo XX parezca innecesario, a día de hoy, por considerarse una cosa ya asumida. No obstante, entre quienes investigan sobre el arte contemporáneo aún hay quien se pregunta, puesto que caminar es algo tan cotidiano y que hace tanta gente, qué distingue las caminatas de Long y de Fulton de las del resto de la humanidad. Otra cuestión recurrente es cómo capturar y valorar una experiencia como la de caminar, que es solo corporal y mental (Caballero 2023). La respuesta a esa segunda pregunta incide en la enorme diferencia entre experimentar algo en carne propia e intentar comunicar esa experiencia a otros de una forma estética (Careri 2002, 150). Así, la fotografía de un sendero, un fragmento de texto o un mapa, serían documentos que indican una acción pasada, pero no equivalen a la acción misma. Y esto nos llevaría a una tercera pregunta también importante: ¿cómo se transmite al espectador una experiencia que ya ocurrió y que no puede repetirse? Se debe reconocer entonces, en los artistas que buscan su inspiración haciendo camino, la necesidad de transformar vivencias puramente subjetivas en significantes susceptibles de ser transmitidos en, como decía José Luis Brea (1996), «la dimensión pública del uso de las formas». Esa interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia la resuelve Fulton con documentos fotográficos o haciendo uso de palabras, «a la manera de bitácora

de explorador, formando paisajes legibles» (Hernández Viramontes 2024), con tipografías de diferentes tamaños y colores, o alterando la disposición de lo escrito para dibujar, con línea quebrada, cordilleras de montaña semejantes a caligramas. En ese sentido, ¿acaso no es legítimo preguntarse si la obra de Long o de Fulton son un buen ejemplo de desmaterialización de la obra de arte? Después de todo, cuando Lucy Lippard menciona -en su ensayo sobre la desmaterialización del objeto artístico-, una obra de Terry Atkinson y Michael Baldwin («*Mapa para no indicar etc*», 1967), consistente en un mapa de los EEUU en el que solo están representados los estados de Iowa y de Kentucky, Lippard entiende que esa obra es un claro ejemplo de «eliminación del elemento físico-visual» (Lippard 2004, 82), mientras que para Atkinson un mapa, por vacío que esté, no deja de ser un objeto físico —tinta sobre papel— igual que un cuadro de Rubens es pintura sobre lienzo.

En cualquier caso, y más allá de estas sutilezas conceptuales, lo más interesante de la obra de Fulton quizás no esté en cómo haya decidido mostrar formalmente su variada documentación. Lo más interesante estaría, a nuestro modo de ver, en que una vez se transfigure esa documentación en «el eje de los usos públicos de los signos» —ese eje que Brea encontró a faltar en la cartografía de Rosalind Krauss—, es decir, una vez que se inserte en el lenguaje, se introducirá también en la dimensión de los significados, transformándose en vehículo de comunicación social. Y es a partir de ese momento cuando esas caminatas podrían ser conocidas por otros y entendidas, eventualmente, como una metáfora. Entre otras cosas porque, independientemente de a dónde Fulton se dirija, su caminar podría implicar, por ejemplo, la persecución de un horizonte que, como acertadamente señala Paula Santiago, es un límite inexistente (puesto que es una línea irreal, ilusoria), e inalcanzable (ya que se desplaza a la vez que nosotros), y precisamente por ello (porque siempre quedará a lo lejos), es algo que siempre nos permitirá seguir avanzando (Santiago 2012).

III

Otro aspecto no desdeñable de perseguir horizontes inalcanzables es la oportunidad que ello brinda de experimentar el silencio humano, de dejar atrás el ruido mediático y el ingente aluvión de imágenes y sonidos no solicitados que anegan nuestros sentidos con solo apretar un botón. Long siempre prefirió experimentar ese silencio caminando en soledad. Y Fulton continúa caminando en solitario, aunque desde 1994 organiza acciones grupales en un intento de trasladar esa misma experiencia a un número cada vez mayor de personas. Por ejemplo, cuando en 2002 organizó una caminata grupal en colaboración con la bailarina Christine Quoiraud en Chamarande, un espacio de arte contemporáneo cerca de París. O la vez que reunió, en 2010, a 198 voluntarios para avanzar en silencio alrededor de la Walpole Bay Tidal Pool, en Margate, Reino Unido. O cuando caminó en

silencio con cerca de 400 personas por una calle de Oxford, en 2015. Y lo que está claro es que esas 'slow walks' invitan a experimentar un ritmo de vida más pausado, en contraste con el acelerado estilo de vida de hoy en día, el bombardeo mediático y la cultura de lo desecharle.

Estas acciones grupales nos remiten a otra que llevó a cabo Francis Alÿs, con la ayuda de 500 voluntarios pertrechados con palas, cuando movió una enorme duna de arena a un par de centímetros de su posición original en la periferia de Lima. En ese «proyecto de desplazamiento geológico», titulado «*Cuando la fe mueve montañas*» (2002), lo importante no era el fin perseguido, una «perturbación física infinitesimal», al fin y al cabo, sino la «resonancia metafórica» del propio hacer mientras se hacía. Como explica Alÿs al respecto, esta obra despojaba al *land art* de todo romanticismo: «Cuando Richard Long hizo sus caminatas en el desierto peruano estaba proponiendo un concepto contemplativo, pero distanciándose él mismo de aquel contexto social. Cuando Robert Smithson construyó la '*Espiral Jetty*', en Salt Lake, estaba convirtiendo la ingeniería civil en escultura y viceversa. Aquí estamos intentando una especie de *land art* para los 'sin-tierra' y, con la ayuda de cientos de personas y palas, construimos una alegoría social» (Alÿs 2005, 25). Dicha alegoría se podía resumir en el siguiente eslogan: 'máximo esfuerzo, mínimo resultado'. Una forma de proceder ya habitual en Alÿs, similar en sus propósitos a cuando, «ajustando cuentas con la escultura minimalista», arrastró un gran bloque de hielo por las calles de Ciudad de México hasta que se derritió por completo (*«Paradox of praxis I: Sometimes making something leads to nothing»*, 1997). Otro gesto ético, además de estético, que señala el esfuerzo sin propósito aparente como una anomalía dentro del pensamiento hegemónico regido por la eficiencia sin desvíos y los objetivos prácticos inmediatos.

Pero la duna, en efecto, se movió. El equivalente, de hecho, a años de acción del viento. No fue, pues, una ficción literaria. Sucedío realmente. Y ahí empieza la historia, dice Alÿs (2005, 25). Y la construcción de una leyenda que, de arraigar en la tradición oral, podría acabar contando, con el tiempo, la gesta de un puñado de valientes que, efectivamente, movieron una montaña en las afueras de Lima.

Por otro lado, el caminar sin rumbo fijo (un modo de hacer en el que cabría mencionar incluso las derivas psicogeográficas situacionistas), tiene también su lectura particular a la luz de las obras que reivindican el cuidado de la naturaleza mediante la valoración de sus aspectos más ignorados, despreciados u olvidados. Los cuadrados de polen de Wolfgang Laib, los árboles exhumados de Giuseppe Penone, o las ordenaciones de hojas o piedras de Goldsworthy y Long, tienen para José María Parreño, en ese sentido, una función clara: la de hacernos reconocer el valor intrínseco «de lo que para la economía son solo medios, ya se trate de materias primas o del acto de caminar» (Parreño 2006, 51).



Figura 3. «Cuando la fe mueve montañas». Francis Alÿs (2002). Fuente: David Zwirner
<https://www.davidzwirner.com/artworks/francis-allys-when-faith-moves-mountains-ef459>

En conclusión, parece que, tras la modernidad, la rigidez mítica de la imagen se haya roto, y que, como dice Giorgio Agamben, ya no quepa hablar de imágenes sino de gestos. Volvemos, pues, a la pregunta de Vozmediano: «¿Cuánto hay de gesto en las obras de Long, de Fulton o de Alÿs?».

Y aquí, aunque sabemos que hay otros autores, como por ejemplo Didi-Huberman, que han tratado ampliamente la idea del gesto, considerada como emergencia afectiva y corporal que atraviesa la historia de las imágenes, a nosotros nos interesa traer a colación a Giorgio Agamben, para el cual, nada menos adecuado para la comprensión de un gesto que el representárnoslo ahormado a un objetivo. Y para ilustrar esa idea, Agamben pone como ejemplo, curiosamente, la marcha como medio de desplazar un cuerpo del punto A al punto B ([1996] 2010, 54).

Entendido de ese modo (como algo intermedio entre el hacer y el decir), es como el gesto del artista que soporta el esfuerzo de lo aparentemente inútil -un gesto sostenido, al igual que todos los gestos, en su propio transcurrir-, puede revelarse como crítica de la razón instrumental, abriendose así a la esfera del *ethos*, de lo político, y de la praxis comunicativa. O, cuanto menos, devenir en revitalizador social al recordarnos, como hace Tonia Raguejo (2020), que caminar puede ser una práctica de cognición corporeizada que nos permite desmontar automatismos perceptivos y reconectar, desde lo sensorial y lo afectivo, con otras formas de estar en el mundo y de actuar en él.

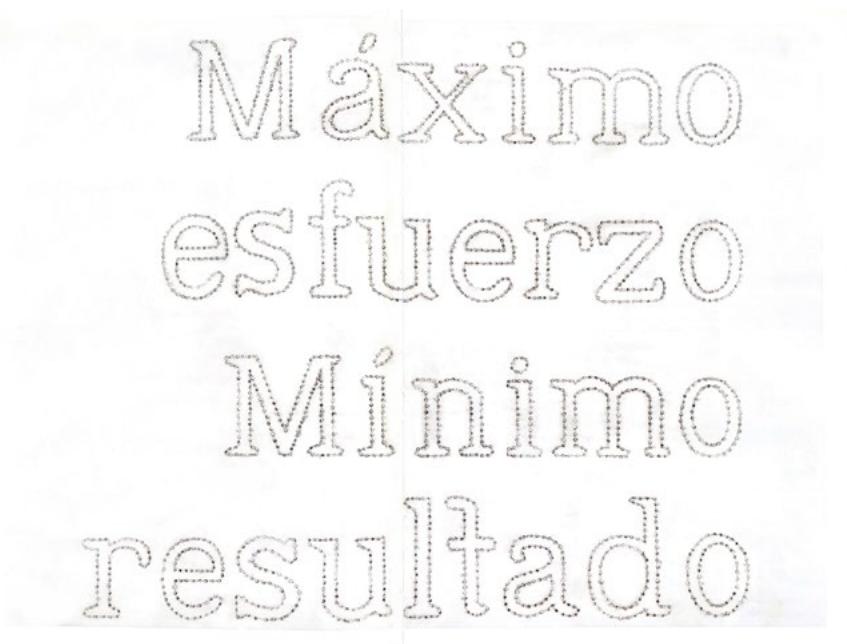


Figura 4. Ilustración del libro *Cuando la fe mueve montañas* (2005)
<https://francisalys.com/books/WhenFaithMovesMountains.pdf>

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (1996) 2010. *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos
- Alýs, Francis & Cuauhtémoc Medina. 2005. *When faith moves mountains [Cuando la fe mueve montañas]*. With contributions by Susan Buck-Morss et al. Madrid: Turner
- Brea Cobo, José Luis. 1996. «Ornamento y utopía: Evolución de la escultura en los años 80 y 90». Arte, Proyectos e Ideas 4: 13-30. <https://laboluz.webs.upv.es/revista/index.htm>
- Caballero Martínez, Luis. 2023. «Hamish Fulton, 'Freedom of expression': 19.11.2022-21.01.2023». Folleto Galería 1 Mira Madrid 13. <https://n9.cl/pfdj9r>
- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Prefacio de Gilles A. Tiberghien; traducción de Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili
- Crimp, Douglas. 2002. «Sobre las ruinas del museo». En *La postmodernidad*, Jean Baudrillard et al.; selección y prólogo de Hal Foster; traducción, Jordi Fibla, 75-92. Barcelona: Kairós
- Hernández Viramontes, Eloisa. 2024. «Richard Long y Hamish Fulton: Desplazarse entre paisajes». *Interartive.org*. <https://n9.cl/h9gm4q>
- Krauss, Rosalind. (1979) 2002. «La escultura en el campo expandido». En *La postmodernidad*, Jean Baudrillard et al.; selección y prólogo de Hal Foster; traducción, Jordi Fibla, 59-74. Barcelona: Kairós
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducción, María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal
- Long, Richard. 2016. «Mientras tenga buenas ideas continuaré caminando». Entrevista por Laura Vozmediano. *El Español*, 12 feb. <https://n9.cl/tx2yp>
- Nietzsche, Friedrich. (1882) 2016. *La gaya ciencia*. Edición, traducción y notas de Juan Luis Vermal. Madrid: Tecnos
- Parreño Velasco, José María. 2006. Un arte descontento: Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo. Murcia: Cendeac
- Raquejo Grado, Tonia, coord. 2020. *El arte de corporeizar el entorno: Prácticas artísticas para una pedagogía del sentir*. Madrid: Aula Magna
- Santiago Martín de Madrid, Paula. 2012. «El camino como libro en Hamish Fulton». *Estúdio, Artistas sobre Outras Obras* 6: 183-189. <https://n9.cl/qoqvkn>
- Stephen, Leslie. (1901) 2024. *Elogio del caminar*. Ilustraciones de Manuel Marsol; traducción de Andrés Catalán. Madrid: Nórdica
- Thoreau, Henry David. (1861) 2001. Caminar. Traducción, Federico Romero. Madrid: Árdora

Financiación

Este trabajo ha sido realizado en el marco del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (referencia FPU22/03226).

(Artículo recibido: 14/03/2025; aceptado: 09/06/2025)

