



La representación de la frontera en los cómics de Tintín. Un análisis desde la teoría de los marcos conceptuales

The Representation of Borders in Tintin Comics: An Analysis Based on Conceptual Frame Theory

Recibido: 26-08-2024 Aceptado: 09-09-2025 Publicado: 14-05-2026

Jordi Cicres

Universitat de Girona
jordi.cicres@udg.edu

 0000-0003-3970-9423

Sílvia Llach

Universitat de Girona
silvia.llach@udg.edu

 0000-0003-2412-115X

Resumen: Este estudio describe cómo se representan las fronteras en la serie de cómics de *Las aventuras de Tintín* y se analiza desde la perspectiva de la teoría de los marcos de Lakoff. Para ello, se utiliza una clasificación de las fronteras basada en la combinación de las perspectivas histórica y de escala, por lo que aparecen cuatro tipos distintos: fronteras fantasma, fronteras geopolíticas, fronteras internas y fronteras externas. Se ofrece un doble análisis: por un lado, del papel de las fronteras en la narrativa, y por el otro, cómo su representación ha contribuido a generar y difundir un marco mental específico. Se concluye que en las obras de Hergé aparecen ejemplos de las cuatro categorías y que, globalmente, contribuyen a difundir un marco mental según el cual las fronteras son espacios físicos y simbólicos que separan realidades diferentes y no como puntos de encuentro e intercambio entre sociedades.

Palabras claves: Tintín- cómic- fronteras- teoría de los marcos- marcos mentales.

Citación: Cicres, J. y Llach, S. (2026). La representación de la frontera en los cómics de Tintín. Un análisis desde la teoría de los marcos conceptuales. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 36(1), 373-387. doi.org/ 10.15443/RL3608.



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0k

Abstract: This study describes how borders are represented in the comic series *The Adventures of Tintin* and analyzes them from the perspective of Lakoff's frame theory. For this purpose, a classification of borders based on a combination of historical and scale perspectives is utilized, resulting in four distinct types: phantom borders, geopolitical borders, internal borders, and external borders. A dual analysis is presented: on one hand, the role of borders in the narrative, and on the other, how their depiction has contributed to the creation and dissemination of a specific mental framework. The conclusion is that examples of all four categories appear in Hergé's works and that, overall, they contribute to the dissemination of a mental framework according to which borders are physical and symbolic spaces that separate different realities rather than serving as points of encounter and exchange between societies.

Keywords: Tintin- comic- borders- frame theory- conceptual frames.

Introducción

Las fronteras en la literatura

Las fronteras despiertan una fuerte fascinación en el imaginario colectivo: son espacios rodeados de un cierto aire de misterio, ligados a la Historia con mayúsculas. Para crear, borrar o modificar fronteras se han provocado guerras, especialmente en la Europa del siglo XX. No en vano puede afirmarse que “[t]he history of Europe can be understood as one of constantly shifting borders” (Beck, 2019: 13). El hecho de cruzarlas (en exilios o migraciones) ha sido una constante a lo largo de la historia. Este interés por las fronteras viene también de la percepción de que las zonas fronterizas son lugares en los que todo es posible, como vemos, por ejemplo, en las historias de colonizadores del *Far West*. Así, la frontera simboliza también las nuevas oportunidades, la posibilidad de escapar del pasado, la promesa de una nueva vida...

Varios medios artísticos (fotografía, pintura, cine, literatura) han utilizado la simbología vinculada a las fronteras, hasta el punto de que se han creado géneros íntimamente ligados al hecho fronterizo, como por ejemplo la literatura de frontera (*border literature* o *border writing*). Este género literario se puede entender, por un lado, como aquella literatura que utiliza la frontera como metáfora de la(s) identidad(es), de la asimetría, del exilio, del racismo o colonialismo, de la resistencia a la asimilación cultural, etc.; por el otro, puede referirse a la literatura producida en zonas fronterizas, en las que la frontera condiciona la narrativa. En otras palabras, podría referirse tanto a la literatura *sobre* la experiencia de la frontera (vivir en ella, cruzarla) como a la literatura escrita *en* la frontera.

Quizás el ejemplo más conocido de *literatura fronteriza* es la obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de la escritora chicana Gloria E. Anzaldúa. Se trata de una obra poco convencional, puesto que integra poesía, prosa autobiográfica y ensayo, a la vez que combina los códigos lingüísticos —utiliza tanto el español mejicano como el inglés estándar y el inglés chicano, en ocasiones mezclados en un mismo fragmento, otras veces separados en textos monolingües, y en algún momento presentando el mismo texto en dos lenguas distintas—. También combina una mirada individual (autobiográfica) con una mirada colectiva (histórica). Así, el concepto de territorio de frontera no lo limita únicamente a la frontera política, sino que incluye las fronteras de género (sexuales), culturales, de clase e, incluso, interpersonales:

“The actual physical borderland that I’m dealing with in this book is the Texas U.S. Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the

same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy.” (Anzaldúa, 1987: prefacio, s.n.).

Otro ejemplo, más reciente, de esta fascinación por la frontera lo encontramos en series de televisión (véase, por ejemplo, Klatt, 2019). La más conocida es *Broen (El Puente)*, coproducida entre Suecia y Dinamarca¹. Presenta en su primera temporada un cadáver en medio del puente del Øresund². Esta muerte requiere de una investigación transfronteriza entre los cuerpos policiales de los dos países implicados.

En el mundo de los cómics, la fascinación por las fronteras y los territorios fronterizos no es ninguna excepción. Por ejemplo, existen varias series de cómics clásicos centrados en la frontera dentro del género de los *westerns*, como *Blueberry* (de Jean-Michel Charlier y Jean “Moebius” Giraud) o *Preacher* (creado por Garth Ennis y Steve Dillon); o cómics de aparición más reciente que transcurren cerca de la frontera entre México y los Estados Unidos, como *Sicarios*, de Roberto Corroto y Ertito Montana, o *De l'autre côté de la frontière*, de Philippe Berthet y Jean-Luc Fromental.

Aunque las tiras cómicas han sido históricamente destinadas principalmente a un público infantil (Booker, 2010: xxvi), cada vez más se dirigen a un público más amplio, que incluye a lectores adultos. Establecer una fecha para este cambio es imposible, puesto que muchos cómics considerados tradicionalmente para niños permiten diferentes niveles de lectura. Booker (2010: xxi) señala que el público adulto se interesó por los cómics a raíz de los trabajos de artistas como Alan Moore, Frank Miller y Neil Gaiman, sobre todo a partir de la década de 1980, quienes “[...] have gained increasing critical acclaim for the complexity and sophistication of their work and when the publishing phenomenon known as the ‘graphic novel’ —which allows for longer and more complex single-volume narratives in the comics as a medium— has provided a new and more respected outlet for the comics art form.” En el cómic europeo (principalmente en el franco-belga), este cambio se produjo con anterioridad (principalmente en los años 60 del siglo XX, con autores como Uderzo, Jean Giraud, Greg, Fred, Jean Tabary, Marcel Gotlib, Nikita Mandryka o Claire Bretécher, además de Hergé).

De hecho, los libros de cómics destinados a un público adulto se llaman en algunas tradiciones literarias “novelas gráficas” o “narrativas gráficas” (Chute, 2008: 452), y se ha llegado incluso a hablar del cómic como el “Noveno arte” (Beylie introdujo esta denominación en 1964, y Lacassin asentó el término en 1971). Chute (2008: 452) define los cómics como “a hybrid word-and-image form in which two narrative tracks, one verbal and one visual, register temporality spatially”. Rouvière (2012), además, no considera los cómics como un género (opinión compartida por Chute), sino como un medio.

Se trata de uno de los fenómenos de masa que han marcado el siglo XX, sobre todo en Europa (con las *bandes dessinées* de tradición franco-belga) y en Japón (con el fenómeno manga), y en menor medida en Estados Unidos. Uno de los motivos de esta popularidad es que los cómics han sido durante buena parte del siglo XX un fenómeno transnacional de una magnitud mayor que otros medios culturales (como la novela o el cine) debido, por un lado, a la facilidad y rapidez de su lectura y, por otro, a una producción barata y a unos bajos costes de traducción, puesto que el volumen de texto es reducido (Dittmer, 2014: 126).

¹ La cuarta y última temporada de esta serie se estrenó en 2018, pero se han producido ya cinco *remakes*, lo cual demuestra el interés que despierta esta temática: *The Tunnel* (entre el Reino Unido y Francia), tres versiones tituladas *The Bridge* (entre Estados Unidos y México, Malasia y Singapur, y Estonia y Rusia) y *Der Pass* (entre Alemania y Austria). Hay, también, otras series con la misma temática, como *Bordertown* (que sucede en la frontera entre Finlandia y Rusia) y *Polizeiuf 110* (entre Alemania y Polonia).

² Este puente fue inaugurado en el año 2000 y comunica los dos países.

Sin embargo, no siempre se han considerado los cómics o las narrativas gráficas como obras literarias. Es más, incluso a mediados del siglo XX “el psiquiatra estadounidense Frédéric Werthman inició una campaña anti cómics que consideraba nocivos para la salud mental de los niños, provocando en ellos actitudes violentas”³ (Paré, 2016: 182), y a menudo se ha considerado un subgénero o una muestra de contracultura.

Actualmente, cada vez son más las voces que defienden el carácter literario de los cómics. Por ejemplo, Perry (2018: 70) afirma que “comics/graphic narratives are indeed literary but that their literary potential quite possibly exceeds that of narratives without images”. También Demers y Jalette (2006: 9) defienden el carácter artístico de las novelas gráficas, con claras vinculaciones con el cine, la novela y la pintura.

Los cómics de Tintín

Las aventuras de Tintín (*Les Aventures de Tintin et Milou*, en la versión original en francés) es una serie de álbumes ilustrados publicados entre 1929 y 1976 por el dibujante belga Georges Remi (conocido por el pseudónimo Hergé). Se trata de uno de los máximos exponentes del cómic franco-belga, caracterizado por un estilo gráfico y narrativo denominado “línea clara”, que se distingue no solo por los aspectos formales del dibujo (en especial, el uso de un trazo limpio y de colores planos, tanto para dibujar los personajes como los objetos y escenarios), sino también por lo que respecta a los elementos narrativos: el desarrollo de la historia es lineal. Esta opción por la simplicidad busca no solo agradar al lector infantil y juvenil, sino sobre todo aportar verosimilitud a la narración. Esta verosimilitud se logra, también, por la minuciosidad de los detalles de objetos, personajes y escenarios que aparecen en las historias (y que a partir de *El Loto Azul*, publicado en 1934, Hergé asegura a través de una investigación mediante libros, revistas y fotografías).

La serie de *Las aventuras de Tintín* consta de 24 álbumes (el último, *Tintín y el Arte-Alfa*, Hergé lo dejó inacabado). Los primeros álbumes se publicaron por entregas en la revista *Le Petit Vingtième*, un suplemento infantil del diario belga *Le Vingtième Siècle*. Su éxito fue inmediato, y aumentó a partir de la publicación de los álbumes en color (a partir de 1942). El éxito de Tintín se produjo principalmente en Europa desde el principio —no así en Estados Unidos— (Gabilliet, 2013), y ha llegado a traducirse a más de 110 lenguas y dialectos (con unas ventas totales superiores a los 270 millones de álbumes).⁴ Además, Hergé sigue siendo, a la fecha de publicar este artículo, el octavo autor más traducido en lengua francesa (según el Index Translationum de la UNESCO⁵).

Aunque inicialmente se trataba de un cómic para un público infantil, a partir de *El Loto Azul* tanto las tramas como los temas planteados adquieren complejidad y permiten distintos niveles de lectura. Como dice Farr (2001: 9):

“Another key aspect of Tintin’s enduring popularity is to be found in the many levels at which the adventures can be appreciated. By devising a character who would appeal to children as much as as grown-ups, though for often quite different reasons, Hergé struck gold. He said Tintin was aimed at ‘all young people aged from seven to seventy-seven.’ In fact the appeal has proved much wider: from children first learning to read to aged Tintinophiles. Each finds their own level of understanding and appreciation. [...] The child will be gripped by the

³ Acusaciones similares se producen actualmente en contra de los videojuegos (ver, por ejemplo, Díez Gutiérrez, 2007).

⁴ Datos ofrecidos por la página web oficial: <https://www.tintin.com/fr/essentials>.

⁵ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx> [fecha de consulta: 25 de abril de 2024].

excitement of Tintin, the comedy, even farce. The adult will additionally find political satire and parody, puns and prescience.”

A pesar de que el último álbum se publicó hace más de cuarenta años, los cómics de Tintín siguen despertando interés entre niños y adultos. Sus aventuras permiten al lector viajar a algunos de los momentos clave del siglo XX: el colonialismo en *Tintín en el Congo* (1931), el imperialismo japonés en *El Loto Azul* (1936), el auge de los totalitarismos en *El cetro de Ottokar* (1939), las tensiones en el Medio Oriente y el papel del petróleo en la economía mundial en *Tintín en el país del Oro Negro* (1950), la llegada a la luna en *Objetivo: la luna* (1953) y *Aterrizaje en la luna* (1954), la guerra fría en *El asunto Tornasol* (1956) o las dictaduras y luchas guerrilleras en América latina en *Tintín y los “Pícaros”* (1976). Sin embargo, los temas tratados permiten lecturas actualizadas (por ejemplo, con el nuevo auge de la extrema derecha en Europa) desde múltiples ópticas: la literatura, las ciencias políticas, la filosofía, la semiología, el psicoanálisis, la sociología, la historia o la historia del arte. En este sentido, como explica Skilling (2005: 174), Hergé fue hábil:

“The use of imaginary countries as the setting for several of his stories shows an intent to distance the story from the events which inspired the plots: Syldavia and Borduria represent minor Balkan states, San Theodoros, a South American country, Khemed, an oil-producing nation of the Middle East. Tintin’s voyages allow him not only to witness history in the making but also to experience a diversity of cultures and societies and, especially, of governments.”

El concepto y tipología de ‘frontera’

La lengua inglesa utiliza dos palabras diferentes per referirse a la ‘frontera’: *boundary* y *frontier*. La primera tiene un carácter meramente legal, administrativo, y se utiliza para referirse a la división entre dos estados (u otras estructuras territoriales). Por lo tanto, las *boundaries* pueden definirse como “sharply drawn lines that mark the limits of authority and ownership [...], marked, and managed, sometimes loosely and sometimes strictly in accordance with the various and changing purposes of the adjoining states” (Custred, 2011: 265). Así, la creación de este tipo de fronteras (la *boundarisation*) “refers to the creation of a state under the Westphalian order with a clearly defined space, authority and territorially circumscribed population. The process, initiated in Europe in the 17th century, became particularly evident during the nation-state building processes” (Custred, 2011: 265). Este proceso se ve reflejado también en los mapas, con las líneas que dividen el territorio. Las *boundaries* permiten, pues, homogeneizar toda una serie de parámetros (legales, administrativos, económicos, sociales, lingüísticos, culturales...) en los sistemas territoriales que delimitan.

En cambio, el concepto de *frontier* se refiere a las zonas próximas a la frontera, “[...] of varying widths, either political or cultural in nature, sometimes coinciding with one another, but sometimes going their own separate ways” (Custred, 2011: 265). En este sentido, las zonas fronterizas son territorios porosos, de contacto entre sistemas diferenciados. Existen, por lo tanto, dos perspectivas para definir y analizar las fronteras:

“Boundaries divide, yet at the same time they constitute lines where the power structures of neighboring states come into contact with one another, and where people on each side often make their own social, economic, and cultural arrangements. In this way strips emerge along the divide on both sides, creating zones that may differ in various ways from their respective interiors. A border, therefore, is not only a sharp line of demarcation, it is also the wider flanking borderland through which the boundary runs.” (Custred, 2011: 266)

En relación con este enfoque, Jańczak (2014) propone un marco de análisis del estudio de las fronteras en Europa a partir de la combinación de dos perspectivas: histórica y de escala. Por un lado, la perspectiva histórica está relacionada con los procesos de *boundarisation* y *frontierisation*, que a lo largo de la historia se han ido alternando. Años después de la Segunda Guerra Mundial, la firma del Tratado de Roma en 1957 puso los cimientos de la futura Unión Europea (fundada en 1992 con el Tratado de Maastricht y modificada en 2009 con el Tratado de Lisboa). Con la firma del Tratado de Schengen en 1985 y 1990, un grupo de estados europeos (la mayor parte de países de la UE y algunos otros no pertenecientes a la UE) acordaron limitar el control de pasaportes en las fronteras interiores y una política de visados común. Todo el proceso de construcción europea es un claro ejemplo de *frontierisation*. Sin embargo, también en el seno de Europa, en las últimas décadas se han creado nuevas fronteras ‘duras’ fruto de la desintegración de estados grandes (como Yugoslavia o la URSS).

Por el otro lado, la perspectiva de escala permite analizar el fenómeno fronterizo desde un punto de vista nacional/regional o global. Así, a pesar de la globalización y de que algunos territorios puedan permeabilizar sus fronteras internas, desde un enfoque macro —global— las fronteras externas entre bloques de países siguen existiendo, y se ven reflejadas no solo en la cultura sino también en la economía y en los sistemas políticos.

La combinación de estos dos enfoques —por lo menos desde una perspectiva europea— produce un marco de análisis que incluye cuatro tipos de fronteras (Tabla 1):

Tabla 1. Las dimensiones del debate fronterizo en Europa.

Fuente: Jańczak (2014: 11), adaptado

		Perspectivas	
		Estatal	Continental
Fronteras	Históricas	Fronteras fantasma	Fronteras geopolíticas
	Actuales	Fronteras internas	Fronteras externas

En primer lugar, resumiremos las características de los tipos de frontera desde el punto de vista histórico. Las fronteras fantasma hacen referencia a las antiguas fronteras políticas que, a raíz de cambios geopolíticos posteriores, han dejado de existir, a pesar de que desde el punto de vista étnico, cultural o lingüístico a menudo no presenten diferencias (Von Hirschhausen *et al.*, 2015, cit. en Zajc, 2019: 297). Se trata, por ejemplo, de la antigua frontera entre la República Democrática Alemana y la República Federal de Alemania. Actualmente, estas fronteras pueden hacer referencia, también, a líneas que separan regiones con preferencias políticas o económicas diferenciadas. Por ejemplo, las diferencias económicas entre el norte y el sur de Italia, o la inclinación proeuropea del Oeste de Ucrania contraria a las preferencias prorrusas del Este. Sin embargo, definir el concepto de frontera fantasma es complejo. En palabras de Zajc (2019: 298), “[t]he core idea behind the concept is as simple as it is intricate: phantom borders are political borders that once were, are no more, but —nevertheless— somehow still are”. Respecto de las fronteras históricas desde un punto de vista macro (o continental), las fronteras geopolíticas separan regiones antagónicas en términos políticos, sociales y culturales (por ejemplo, entre regiones comunistas y capitalistas, o entre zonas de tradición democrática y autoritarias).

En segundo lugar, las fronteras internas —del espacio Schengen— y las fronteras externas de la UE ejemplifican la situación fronteriza en la Europa actual. Por un lado, dentro del espacio Schengen, las fronteras son cada vez más permeables, a pesar de la resistencia a abandonar su control efectivo por parte de los estados. Aun así, las fronteras internas del espacio Schengen deben verse primordialmente

como *frontiers*, y de hecho la realidad actual ha llevado a la constitución de nuevas entidades políticas como las eurorregiones o las ciudades gemelas. Finalmente, las fronteras exteriores del espacio Schengen (*boundaries*) se ven reforzadas (Jańczak, 2014: 15) ya sea mediante la creación de redes fronterizas en colaboración con entidades a ambos lados de las fronteras; ‘marcas’, es decir, espacios de defensa para ‘amortiguar’ el choque entre regiones; fronteras coloniales; o *limes* (líneas impermeables).

Los marcos conceptuales

En el campo de la neurolingüística, investigadores como Lakoff y Haidt sostienen que muchos de nuestros comportamientos vinculados a nuestros sistemas de creencias en ámbitos como la religión, los valores o la política, son mayormente inconscientes y se desencadenan sobre todo por el uso de metáforas e imágenes. Lakoff (2004: xi) define los marcos conceptuales (*frames*, en inglés) como “mental structures that shape the way we see the world.” En cierto modo, los marcos son atajos cognitivos que nos ayudan a organizar e interpretar la información ajustando experiencias complejas en categorías o narrativas preexistentes más simples. Esta teoría sostiene que nuestro entendimiento y razonamiento están moldeados por estos marcos mentales, los cuales son a menudo inconscientes y pueden influir tanto en nuestra percepción como en nuestro lenguaje. Lakoff (2007) sostiene que los marcos mentales no se establecen a través de un proceso racional que involucre el análisis de argumentos y datos, sino que se forman por medio del uso de metáforas, valores, ideas y emociones. Una vez que un marco mental es adoptado, se consolida en las redes neuronales mediante conexiones sinápticas. Como resultado, una vez que los individuos adoptan un marco, tienden a aferrarse a él incluso cuando se enfrentan a evidencias que lo contradicen.

Una de las formas en que se construyen estos marcos es a través del lenguaje. En este sentido, Castells (2009: 197) define los marcos conceptuales de la siguiente manera:

Los marcos son redes neuronales de asociación a las que se puede acceder desde el lenguaje a través de conexiones metafóricas. Enmarcar significa activar redes neuronales específicas. En el lenguaje, las palabras se asocian en campos semánticos. Estos campos semánticos se refieren a marcos conceptuales. Así pues, el lenguaje y la mente se comunican por marcos que estructuran narraciones que activan redes cerebrales.

Lakoff (2006) lo ejemplifica con la frase “Don’t think of an elephant!”. Según él, el simple hecho de pronunciar la palabra “elefante” (“Every word evokes a frame”) o cualquier palabra de su campo semántico, como “trompa” (“Words defined within a frame evoke the frame”) activa indefectiblemente un marco mental. El simple hecho de hablar y escoger determinadas palabras, pues, enmarcan el discurso. Igualmente, el intentar negar un marco (“No pienses en un elefante”) evoca el marco (“Negating a frame evokes the frame”), lo que conlleva reforzarlo (“Evoking a frame reinforces that frame”). Claro está que, en el discurso político, el control de los marcos que se transmiten a través de los medios de comunicación lleva a reforzar un marco concreto. Lo vemos en ejemplos como “guerra contra el terror”, “inmigración ilegal”, “seguridad fronteriza”, etc. Este último término se contrapone al de “inmigración ilegal” o “invasores”, entre otros. El simple hecho de hablar de “seguridad” o “control” evoca un marco para que los ciudadanos vean necesario reforzar los controles fronterizos para impedir la entrada de inmigrantes por su seguridad (Lakoff y Ferguson, 2006).

La teoría de los marcos de Lakoff se ha aplicado a ámbitos sociales variados, tales como el discurso político (Lakoff 2004, 2006; Cicres y Masgrau, 2021; González Gómez, 2019), el discurso sobre el medio ambiente (Luntz, 2002, 2003), la salud (Lakoff, 2007) o los videojuegos (Bogost, 2009), entre otros. En el presente artículo, centrado en la serie de cómics de *Las aventuras de Tintín* de Hergé, se

aplica la teoría de los marcos al análisis de la representación de las fronteras en estos álbumes. Se plantea un doble objetivo: por un lado, sintetizar cuál ha sido el papel de las fronteras en la narrativa de los álbumes; por el otro, se analiza la representación de las fronteras en los álbumes de Tintín desde la perspectiva teórica de los marcos conceptuales.

Método

Corpus

El corpus está constituido por todas las referencias lingüísticas y gráficas de alguna frontera (según la clasificación de Jańczak, 2014) los 24 álbumes de la serie. Así, se incorporan extractos lingüísticos como “Pues hace rato que hemos debido de cruzar la frontera rusa”⁶ (*Tintín en el país de los Soviets*, p. 116), o “Sí, pero no podemos aún cantar victoria... Nos quedan dos horas todavía hasta la frontera... y si se ha descubierto el pastel...” (*El Asunto Tornasol*, p. 57-60). Asimismo, se incluyen también todas las referencias gráficas a las fronteras. Entre los ejemplos más claros se encuentra la representación del paso fronterizo entre la Concesión internacional y la ciudad de Shanghái, en *El Loto Azul*. El límite entre ambos territorios aparece dibujado de un modo muy realista (similar a las fotografías de la época⁷), con alambre de púas en medio de las calles y vigilada por policías y militares.

Método de análisis

Este estudio utiliza la metodología del Análisis Cualitativo de Contenidos (ACC), que se emplea para el análisis sistemático de materiales comunicativos variados, provenientes de diferentes medios y que utilizan diversos tipos de lenguaje, ya sean lingüísticos, gráficos o de otro tipo (Mayring, 2004). Así, pues, se lleva a cabo una revisión exhaustiva de todas las referencias lingüísticas o gráficas relacionadas con el fenómeno fronterizo en los álbumes de Tintín, siguiendo los pasos establecidos en Mayring (2004: 268-269): en primer lugar, se trabaja en la definición y clarificación de términos; a continuación se identifica el material explicativo relevante, como reflexiones teóricas o ejemplos relacionados; posteriormente se realiza un examen del contexto inmediato, seguido del contexto más amplio; finalmente, se llega a una interpretación fundamentada por parte de los investigadores.

Resultados y discusión

La representación de la frontera en los cómics de *Tintín*

De los 24 álbumes originales, el personaje de Tintín emprende un viaje (a países reales o imaginarios) en todos excepto en 3: *El secreto del Unicornio*, que, de hecho, es la primera parte de la diología que conforma con *El tesoro de Rackham el Rojo*, en el que sí viaja; *Las 7 bolas de cristal*, aunque en la última página se ve como Tintín y el capitán Haddock emprenden su viaje a América del Sur, aventura que se explica en *El templo del Sol*; y *Las joyas de la Castafiore*. Sin embargo, no en todos los viajes se observa o se menciona la frontera.

La frontera física (o alguno de sus elementos como controles militares o policiales, revisión de pasaportes, controles de aduana...) aparece dibujada en ocho álbumes. Se trata (en orden cronológico) de *Tintín en el país de los Soviets*, *El Loto Azul*, *La oreja rota*, *El cetro de Ottokar*, *Objetivo: la Luna*, *El asunto Tornasol*, *Stock de coque* y *Tintín en el Tíbet*. La Tabla 2 muestra de forma sintetizada los álbumes, los elementos fronterizos y una breve descripción y contexto de todas las escenas en las que aparece explícita o implícitamente una frontera:

⁶ Todas las referencias utilizadas en este trabajo son de las ediciones en castellano de la editorial Juventud.

⁷ Se pueden ver fotografías de la época en <https://ww2db.com> (buscando “Shanghai International Settlement” en el buscador de la base de datos).

Tabla 2. Síntesis de las apariciones de elementos fronterizos.

Álbum	Elementos de la Frontera	Descripción y Contexto
<i>Tintín en el país de los Soviets</i>	Controles militares, policiales, pasaportes	Tintín es detenido en Stolbotzy para revisión de documentación; cruza fronteras en avioneta y tren con poco detalle.
<i>El Loto Azul</i>	Militarización, controles policiales, pasaportes	Frontera altamente controlada entre la concesión internacional de Shanghái y la ciudad.
<i>La oreja rota</i>	Militarización, barreras físicas, control de pasaportes	Tintín cruza la frontera entre San Teodoro y Nuevo Rico, causando un incidente diplomático.
<i>El cetro de Ottokar</i>	Poste fronterizo, vista aérea, controles militares	Frontera sencilla en montaña, pero con controles y vigilancia aérea significativos.
<i>Objetivo: la Luna</i>	Aduana	Mención ligera a la aduana en Syldavia con control de alcohol en el equipaje.
<i>El asunto Tornasol</i>	Militarización, barreras físicas, control vehicular	Escena de huida con barreras y controles en la frontera entre países Syldavia y Borburia.
<i>Stock de coque</i>	Militarización, control de pasaportes	Aeropuerto bajo control militar en Khemed, estricto con los pasaportes y seguridad.
<i>Tintín en el Tíbet</i>	Línea natural sin control	Las montañas como frontera natural entre Nepal y Tíbet, sin controles formales.

Además, tanto en *Tintín en América* como en *El templo del Sol*, aparecen fronteras no estatales: en el primer caso, se trata de la frontera interior entre los Estados Unidos y la reserva del territorio de los piel rojas. En *El templo del Sol*, la frontera que aparece (representada por el puente del Inca) marca el límite entre el Perú occidentalizado y lo que queda del imperio inca.

Finalmente, también hay que citar otras tres menciones a la frontera en *La isla Negra* y *El secreto del Unicornio*. En *La isla Negra* (p. 24), se produce una conversación entre el Dr. Müller y su ayudante, Iván (falsificadores de moneda) en la que mencionan que al día siguiente “[...] podemos estar fuera del país”⁸. Se presenta, pues, el hecho de pasar la frontera como un escape. De modo similar, en *El secreto del Unicornio* (p. 60) los detectives Fernández y Hernández hablan con Tintín por teléfono acerca del hermano Pájaro (el villano de ese álbum) que logró escapar de la policía en un primer momento. A la pregunta de Tintín de si lo habían detenido, los policías contestan: “Nosotros no. Pero gracias a nuestras indicaciones lo han detenido cuando se disponía a pasar la frontera.”

Como se ha visto anteriormente, la propuesta de análisis de Jańczak (2014) para las fronteras europeas propone cuatro clases, fruto de la combinación de la perspectiva histórica (históricas y actuales) y de su alcance geográfico (nacionales/regionales y continentales). A continuación, se analizan las menciones y representaciones de las fronteras según esta clasificación:

En primer lugar, las fronteras fantasma están representadas en dos álbumes de *Las aventuras de Tintín*: *Tintín en América* y *El templo del Sol*. En ambos casos, se muestran antiguas fronteras dentro de un estado actual. En este sentido, la existencia de la frontera fantasma “[...] implies that there are probably certain mechanisms, such as norms, values, and cultural codes, valid at a local level that guide social interactions and reproduce differences previously generated by the existence of a border” (Šimon, 2015: 140). En el primero de estos álbumes, la frontera delimita de un modo inexacto los territorios de las reservas de los pieles rojas. El paso de un territorio a otro se visualiza de tres formas distintas: en primer lugar, Tintín llega en tren (después de un viaje largo, de dos días), lo que implica

⁸ En el original en francés se dice “Demain matin, nous pouvons avoir quitté le pays”, que en la versión catalana se tradujo como “Demà al matí podem haver passat la frontera”.

de facto un cambio; en segundo lugar, hay el letrero de Redskincity, una aldea cercana a las reservas; y finalmente, Tintín debe cambiar su vestimenta, puesto que como él mismo dice, “Tengo la impresión de que nuestro atuendo causa sensación aquí, Milú”. De modo similar, en *El templo del Sol* la frontera está representada por el puente del Inca, que marca el límite entre el mundo inca y el Perú moderno. Sin embargo, el conjunto de valores, códigos culturales y normas pertenecientes al imperio Inca siguen vivos a ambos lados del puente. Se observa claramente en la página 17, cuando Tintín y Haddock deciden interrogar a los vecinos del pueblo de Jauja para obtener información sobre el paradero de Tornasol y solamente reciben “No sé” como respuesta.

La segunda categoría de fronteras, las geopolíticas, se ven reflejadas en cuatro álbumes, que tienen en común la militarización de la frontera (*Tintín en el país de los Soviets*, *El Loto Azul*, *El cetro de Ottokar* y *El asunto Tornasol*). En *Tintín en el país de los Soviets* aparece la frontera entre la Rusia comunista y la Europa capitalista (p. 11). Justo cuando llega a la ciudad fronteriza de Stolbotzy, la policía le pide “los papeles”. Este hecho contrasta con la frontera entre Alemania y Bélgica (p. 136), que cruza en tren sin ningún tipo de control. El conjunto del álbum se centra en remarcar las diferencias entre la Europa capitalista y la Unión Soviética comunista. Por ejemplo, en la página 74, una vez llegado a Moscú, comenta: “De la ciudad tan maravillosa que era Moscú, mira lo que han hecho los soviets: ¡un nido de porquería!”; o cuando, en las páginas 25-26 descubre que la industria soviética es un fraude al mostrar a un bolchevique enseñando fábricas a pleno rendimiento a un grupo de comunistas ingleses: “...¡Y al contrario de las habladurías de los países burgueses, nuestras fábricas funcionan a todo vapor!...”. Tintín investiga y descubre el fraude: “¡Ah! ¡Toma! Sólo son decorados de teatro... Y detrás queman paja para hacer humar las símil-chimeneas.”

De modo similar, tanto en *El cetro de Ottokar* como en *El asunto Tornasol*, la frontera geopolítica divide la Europa democrática (representada por Syldavia) y el bloque totalitarista (Borduria)⁹. La frontera, pues, marca una línea que representa la libertad. Esto se ve claramente reflejado *El cetro de Ottokar*, en la escena en la que Tintín alcanza al simpatizante de Borduria que había robado el cetro del rey de Syldavia, justo antes de cruzar la frontera en un camino de montaña (p. 52-53). También, en *El asunto Tornasol* (publicado en 1956) Tintín, Haddock y Tornasol logran cruzar la frontera — esta vez con un tanque robado al ejército bordurio—. A raíz del comentario de un guarda fronterizo sildavo al verlos huyendo (“Debían ser gente que huían del régimen plekszy-gladziano. ¡Pobrecillos! ¡Cómo estarán!”), en la página 60), quedan claras las similitudes con los ciudadanos que escapaban de regímenes totalitaristas (en la época de la publicación del álbum, los países del bloque comunista, pero que tienen también reflejo en la Alemania nazi o la Italia fascista) hacia países democráticos.

Finalmente, en *El Loto Azul* aparece también la frontera entre la ciudad de Shanghái (ocupada por el ejército japonés en los años 30 del siglo XX) y la Concesión internacional, bajo gobierno occidental (británico y norteamericano) y con un cuerpo de policía independiente. Esta frontera representa la división entre Oriente (representada por China y Japón) y Occidente (simbolizada por la Concesión). Esta contraposición se ve reflejada no solo en la caracterización de la Concesión (famosa históricamente por sus casinos, hoteles y cines, y su arquitectura con edificios de estilo occidental) sino, sobre todo, por la escena posterior al rescate de Tchang por parte de Tintín (p. 42 y 43), en la que ambos personajes ponen de manifiesto el desconocimiento del ‘otro’: Tchang pregunta a Tintín por qué lo ha salvado (“[...] Pero... ¿por qué me has salvado la vida?”) “Sí, ¿por qué?... Yo creía que

⁹ Se trata de dos países imaginarios, pero que pueden situarse aproximadamente en la zona de los Balcanes. De hecho, en *El asunto Tornasol* Borduria aparece representada de un modo muy estereotipado como un país totalitario del Bloque del Este con simbología fascista (que se caracteriza por el culto al líder, la existencia de un partido único y de una policía secreta antidemocrática). Además, el nombre de Borduria remite inevitablemente a borde, frontera (*bord*, en el original francés).

todos los diablos blancos eran malos, como los que mataron a mis abuelos hace mucho tiempo. Mi padre me ha dicho que fue durante la guerra de los ‘Puños de Justicia’¹⁰). Tintín le replica:

“Pues no, Tchang, todos los blancos no son malos, pero los pueblos se conocen mal. También muchos europeos creen que todos los chinos son astutos y crueles, que llevan coleta, que pasan el tiempo inventando martirios y comiendo huevos podridos y nidos de golondrina... Esos mismos europeos están convencidos de que todas las chinas sin excepción tienen unos pies minúsculos, y que, aún ahora, las niñas chinas sufren terribles tormentos destinados a impedir el normal desarrollo de sus pies. También están convencidos de que todos los ríos de China están colmados de niños chinos que son arrojados al agua en cuando nacen... Ya ves, mi querido Tchang, cómo ven China los europeos.” (p. 43)

En tercer lugar, encontramos las fronteras internas de un mismo bloque (entre países que comparten un mismo sistema político-cultural). Las encontramos en cuatro álbumes: *La isla negra*, *El secreto del Unicornio*, *Objetivo: la Luna* y *Tintín en el Tíbet*. En estos álbumes, las fronteras simplemente se mencionan (en *La isla Negra* y *El secreto del Unicornio*) o se hace referencia a los controles fronterizos administrativos (como el control de aduana en *Objetivo: la Luna*). Además, la frontera montañosa entre Nepal y Tíbet representa las fronteras invisibles, no marcadas (en *Tintín en el Tíbet*).

En último lugar, las fronteras externas actuales se ven representadas en *Tintín en el país del oro negro*, aunque simplemente se menciona el movimiento de tropas a la frontera en un contexto prebélico provocado por una crisis del petróleo. De todas formas, no se menciona explícitamente a qué fronteras se refiere, aunque el contexto permite establecer que se trataría de una guerra europea (presumiblemente entre los dos bloques separados por el Talón de Acero en los que estaba dividido el continente a mediados del siglo XX).

Los marcos conceptuales y las fronteras en los cómics de *Tintín*

Como hemos visto en la sección anterior, en los álbumes de Tintín aparecen representados los cuatro tipos de frontera que establece Jańczak (2014): las fronteras fantasma, las fronteras internas, las fronteras geopolíticas y las fronteras externas. Sin embargo, son las representaciones de las fronteras geopolíticas las más representadas gráficamente. En primer lugar, aparecen delimitadas físicamente de un modo muy evidente, ya sea mediante barreras, alambres de espino o marcas visibles. Este hecho conforma un marco mental según el cual las fronteras son entidades físicas, visualmente evidentes y que delimitan claramente los territorios. Aunque esto fuera (y sea siendo) así en algunos tramos fronterizos (por ejemplo, en la frontera entre España y Marruecos en las ciudades españolas de Ceuta y Melilla), la realidad es que la mayor parte de las fronteras entre países del mundo ni siquiera están delimitadas o visualizadas sobre el terreno (véase, por ejemplo, buena parte de la frontera entre Estados Unidos y México, que a pesar del muro construido en algunos kilómetros, la mayor parte del trazado fronterizo transcurre en medio del desierto sin ninguna señalización ni barrera; lo mismo ocurre en la actualidad en la mayor parte de los miles de kilómetros de fronteras entre países cuya línea teórica transcurre en medio del desierto, cadenas montañosas, la sabana o la selva).

También hay que destacar que las fronteras geopolíticas que aparecen en Tintín se representan vigiladas por policías y militares, lo que evoca a un marco mental según el cual las fronteras son un constructo vinculado a la seguridad. Este marco mental, pues, se relaciona con el discurso sobre inmigración expuesto por Lakoff y Ferguson (2006) y la “seguridad fronteriza”, aunque en los cómics de Tintín las fronteras no se vinculan a la inmigración. Este marco mental se sigue explotando no solo

¹⁰ Se trata del Levantamiento de los Bóxers o Levantamiento Yihétuán, que tuvo lugar entre 1899 y 1901 en China, contra los abusos occidentales en China.

para el control de la inmigración, sino también en el discurso de la seguridad contra el narcotráfico o la lucha contra enfermedades como la Covid-19 (Cicres y Masgrau, 2021).

Finalmente, se utiliza también la metáfora de la frontera para delimitar espacios de libertad en contraposición con espacios de tiranía. El marco mental que se evoca permite diseñar o influir en cómo los individuos y las sociedades conceptualizan y responden a las divisiones ideológicas y morales. El ejemplo más claro lo encontramos en *Tintín en el país de los soviets*, en el que Hergé se asegura de dejar claro el paso de la frontera para proceder a denunciar los “engaños” del régimen comunista soviético, que Tintín puede desenmascarar. Asimismo, la representación de lugares como la Sildavia ficticia en *El cetro de Ottokar*, donde la intriga política y la amenaza de un golpe de estado subrayan las tensiones entre la autodeterminación y la dominación externa, refuerza el marco de la frontera como límite entre la democracia y la imposición. En este contexto, la frontera no se visualiza solo como una línea divisoria entre países, sino como un umbral entre gobernar libremente y vivir bajo el yugo de un poder invasor.

Respecto a fronteras fantasma dentro de un mismo país (es decir, fronteras aparentemente desaparecidas), que aparecen claramente en *Tintín en América* y *El Templo del Sol*, conforman un marco según el cual las fronteras no solo dividen espacios físicos, sino también ideológicos y emocionales. Estos espacios podrían resumirse entre Occidente y otras culturas (los pieles rojas, los incas). Así, se observan diferencias culturales (por ejemplo, entre los pieles rojas y los colonos, o entre los incas y los occidentales). El hecho de cruzar un límite simbólico (entrar en la reserva en *Tintín en América*, y cruzar el puente del Inca, en el caso del *El Templo del Sol*) adentra al personaje de Tintín en un lugar donde *a priori* no encaja. Especialmente en el caso de *El Templo del Sol*, Tintín cruza una frontera simbólica hacia un lugar donde no es de entrada bienvenido, aunque lo hace por una causa noble (rescatar a su amigo Tornasol).

En relación con las fronteras internas y las fronteras externas actuales, no tienen un papel destacado en la serie de cómics, por lo que solo se mencionan en los diálogos. En la mayoría de casos se relacionan también con el marco mental que evoca la frontera como un límite a partir del cual se encuentra la libertad. En otras ocasiones, sin embargo, simplemente se representan como espacios burocráticos donde pasar controles de pasaportes y aduanas.

En todas las ocasiones, pues, los marcos mentales difundidos van en la línea de representar las fronteras como espacios físicos y simbólicos que separan realidades diferentes y no como puntos de encuentro e intercambio entre sociedades.

Conclusiones

Este artículo ha explorado las múltiples dimensiones de las fronteras en la serie de cómics de *Las aventuras de Tintín* de Hergé. A través del análisis exhaustivo del corpus de los 24 álbumes, hemos identificado cuatro tipos principales de fronteras según la clasificación de Jańczak (2014): fronteras fantasma, fronteras internas, fronteras geopolíticas y fronteras externas. Estos tipos no solo reflejan divisiones geográficas o políticas, sino que también encarnan divisiones culturales, ideológicas y emocionales.

Desde el punto de vista de la representación gráfica y el uso de metáforas visuales sobre el fenómeno fronterizo, la serie utiliza elementos visuales poderosos para delinear fronteras: desde barreras físicas evidentes hasta diferencias en el tratamiento del espacio y el paisaje. La mayoría de referencias (lingüísticas, gráficas o una combinación de ambas) a las fronteras tienen un papel relevante en la

narrativa, puesto que el hecho de cruzar una frontera permite a los personajes “escapar” o “salvarse” de una situación peligrosa.

En relación con la tipología de fronteras, las geopolíticas son las más presentes: a través de la representación de fronteras altamente militarizadas y vigiladas, Hergé muestra la tensión entre naciones y bloques ideológicos, una tensión que puede revivirse actualmente en debates como los relacionados con la inmigración y la seguridad. Por otro lado, las fronteras internas y las fronteras fantasma en Tintín simbolizan las barreras ideológicas y emocionales que aún persisten dentro de las sociedades y entre diferentes culturas.

El estudio de estas narrativas gráficas nos permite apreciar cómo los cómics, como medio, pueden ser una forma de crítica social y cultural, a la vez que contribuyen a generar y difundir marcos mentales concretos.

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute.
- Beck, J. (2019). Cross-border cooperation in Europe as an object in transdisciplinary research. An introduction. En J. Beck (Ed.), *Transdisciplinary Discourses on Cross-Border Cooperation in Europe* (pp. 13-23). Peter Lang. <https://doi.org/10.5771/9783748914044-15>
- Beylie, C. (1964). La bande dessinée est-elle un art? *Lettres et Médecins*, suplemento literario de *La Vie médicale*, marzo.
- Bogost, I. (2009). Videogames and Ideological Frames. *Popular Communication*, 4(3), 165–183. https://doi.org/10.1207/s15405710pc0403_2
- Booker, M. K. (Ed.) (2010). *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels* [2 volúmenes]. ABC-CLIO. <https://doi.org/10.5040/9798400628832>
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.
- Chute, H. (2008). Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 123(2), 452–465. <https://doi.org/10.1632/pmla.2008.123.2.452>
- Cicres, J. y Masgrau, M. (2021). La esloganización del discurso fronterizo: Los eslóganes políticos en torno a la pandemia de la Covid-19. *Cultura, Lengua y Representación*, 26, 189–207. <https://doi.org/10.6035/clr.5704>
- Custred, G. (2011). The linguistic consequences of boundaries, borderlands, and frontiers. *Journal of Borderlands Studies*, 26(3), 265-278. <https://doi.org/10.1080/08865655.2011.675716>
- Demers, T. y Jalette, J. (2006). *La bande dessinée en classe. Pour lire, écrire et créer !* Éditions Hurtubise HMH.
- Díez Gutiérrez, E. J. (2007). El género de la violencia en los videojuegos y el papel de la escuela. *Revista de educación*, 342, 127-146. <https://doi.org/10.4438/1988-592X-0034-8082-RE>
- Dittmer, J. (2014). Towards new (graphic) narratives of Europe. *International journal of cultural policy*, 20(2), 119-138. <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.740024>
- Farr, M. (2001). *Tintin: The Complete Companion*. John Murray.
- Gabilliet, J.-P. (2013). A Disappointing Crossing: The North American Reception of Asterix and Tintin. En S. Denson, C. Meyer y D. Stein (Eds.), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives Comics at the Crossroads* (pp. 257-270). Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781472544124.ch-016>
- González Gómez, C. (2019). Los marcos conceptuales del conflicto catalán: las metáforas del procés. *Cultura, Lengua y Representación*, 22, 37-53. <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2019.22.3>
- Hergé. (2017). *Tintín en el país de los Soviets*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1930).
- Hergé. (2017). *Aterrizaje en la Luna*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1954).

- Hergé. (2017). *El asunto Tornasol*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1956). Juventud, 2017.
- Hergé. (2017). *El cetro de Ottokar*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1939, y en color en 1947).
- Hergé. (2017). *El Loto Azul*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1936, y en color en 1946).
- Hergé. (2017). *El secreto del Unicornio*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1943).
- Hergé. (2017). *El templo del sol*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1949).
- Hergé. (2017). *El tesoro de Rackham el Rojo*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1944).
- Hergé. (2017). *La isla negra*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1938, y en color en 1943).
- Hergé. (2017). *La oreja rota*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1937, y en color en 1947).
- Hergé. (2017). *Las joyas de la Castafiore*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1963).
- Hergé. (2017). *Las siete bolas de cristal*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1948).
- Hergé. (2017). *Los cigarros del faraón*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1934, y en color en 1955).
- Hergé. (2017). *Objetivo: la Luna*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1953).
- Hergé. (2017). *Stock de coque*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1958).
- Hergé. (2017). *Tintín en América*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1932, y en color en 1945).
- Hergé. (2017). *Tintín en el Congo*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1931, y en color en 1946).
- Hergé. (2017). *Tintín en el país del oro negro*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1950).
- Hergé. (2017). *Tintín en el Tíbet*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1960).
- Hergé. (2017). *Tintín y el Arte-Alfa*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1986).
- Hergé. (2017). *Tintín y los "Pícaros"*. Juventud. (Trabajo original publicado en 1976).
- Jańczak, J. (2014). Borders and border dimensions in Europe. Between frontierisation and boundarisation. *Public Policy and Economic Development*, 2, 7-18. <http://dx.doi.org/10.14746/pped.2014.1.1>
- Klatt, M. (2019). The Border on TV: What's so Fascinating about Crimes at the Border? (film review). *Borders in Globalization Review*, 1(1), 135-136. <https://doi.org/10.18357/bigr11201919274>
- Lacassin, F. (1971). *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Slatkine.
- Lakoff, G. (2004). *Don't Think of an Elephant! Know your Values and Frame the Debate*. Chelsea Green.
- Lakoff, G. (2006). *Simple framing*. http://www.rockridgeinstitute.org/projects/strategic/simple_framing
- Lakoff, G. (2007). *The Logic of the Healthcare Debate*. UC Berkeley: Department of Linguistics. <https://escholarship.org/uc/item/55j1s5hp>
- Lakoff, G. y Ferguson, S. (2006). *The Framing of Immigration*. https://www.huffpost.com/entry/the-framing-of-immigratio_b_21320
- Luntz, F. I. (2002). *Energy, preparing for the future*. Luntz Research Companies.
- Luntz, F. I. (2003). *The environment: A cleaner, safer, healthier America*. Luntz Research Companies.
- Mayring, P. (2004). Qualitative Content Analysis. En U. Flick, E. Von Kardorff y I. Steinke (Eds.), *A companion to Qualitative Research* (pp. 266–269), SAGE Publications.
- Paré, C. (2016). *Diseño, aplicación y evaluación de un modelo didáctico basado en el cómic francófono para el aula de francés, lengua extranjera de Educación Primaria*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- Perry, L. E. (2018). Teaching the History and Theory of American Comics: 20th-Century Graphic Novels as a Complex Literary Genre. En A. Burger (Ed.), *Teaching Graphic Novels in the English Classroom* (pp. 69-85). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63459-3_5
- Rouvière, N. (Dir.) (2012). *Bande dessinée et enseignement des humanités*. ELLUG Université Stendhal. <http://dx.doi.org/10.4000/books.ugaeditions.1224>

- Šimon, M. (2015). Measuring phantom borders: the case of Czech/Czechoslovakian electoral geography. *Erdkunde*, 69(2), 139-150. <http://dx.doi.org/10.3112/erdkunde.2015.02.04>
- Skilling, P. (2005). The Good Government According to Tintin. Long Live Old Europe?. En J. McLaughlin (Ed.), *Comics as Philosophy* (pp. 173-206). University Press of Mississippi.
- Von Hirschhausen, B., Grandits, H., Kraft, C., Müller, D. y Serrier, T. (2015). *Phantomgrenzen: Räume und Akteure in der Zeit neu denken*. Vol. 1. Wallstein Verlag. <https://doi.org/10.1515/soeu-2016-0049>
- Zajc, M. (2019). Contemporary Borders as 'Phantom Borders'. An Introduction. *Südosteuropa*, 67(3), 297-303. <https://doi.org/10.1515/soeu-2019-0023>