

# El tema del multiverso en el filme *Everything Everywhere All at Once* (2022) y en *El Aleph*, de Borges: un estudio comparativo

YUE XI

*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** El filme *Everything Everywhere All at Once* (2022) ha acaparado la atención del público y de la crítica gracias a su deslumbrante complejidad estilística. Su tema central, el multiverso, así como su estilo narrativo recuerdan a un célebre cuento de Jorge Luis Borges, *El Aleph*, publicado en el volumen del mismo título en 1949. En este trabajo se compararán estas dos obras en lo que respecta a sus aspectos temáticos, estructurales y narratológicos, intentando establecer una relación entre estos planos y explorar cómo se reproduce lo infinito del multiverso. El estudio concluye que la película y el cuento son muy similares en la estructura y temática, pero ambos utilizan diferentes técnicas de expresión para lograr el efecto de enumeración caótica.

**Palabras clave:** Aleph, multiverso, infinito, enumeración caótica

## The theme of the multiverse in the film *Everything Everywhere All at Once* (2022) and Borges' *The Aleph*: a comparative study

**Abstract:** The film *Everything Everywhere All at Once* (2022) has captured the attention of audiences and critics alike with its dazzling stylistic complexity. Its central theme, the multiverse, as well as its narrative style are reminiscent of a famous short story by Jorge Luis Borges, *The Aleph*, published in the volume of the same title in 1949. This paper will compare these two works in terms of their thematic, structural and narratological aspects, attempting to establish a relationship on these planes and to explore how the infinity of the multiverse is reproduced. The study concludes that the film and the short story are very similar in structure and theme, but both use different techniques of expression to achieve the effect of chaotic enumeration.

**Keywords:** Aleph, multiverse, infinite, chaotic enumeration



## Introducción

**E***verything Everywhere All at Once* (2022), la película de Daniel Kwan y Daniel Scheinert aclamada por el público y la crítica, merecedora de varios Oscar, es una obra de ciencia-ficción que asimila elementos de un drama familiar. Pese a su originalidad, no deja de ser una creación relacionada con diferentes piezas artísticas anteriores. En este trabajo vamos a comparar esta obra con uno de estos precedentes, el cuento «El Aleph», de Jorge Luis Borges. El objetivo de este análisis es indagar en las similitudes y diferencias entre las dos obras e intentar establecer una relación paralela entre ellas. Nos aproximaremos a las diversas técnicas que convergen en la obra narrativa y la cinematográfica con el fin de ampliar nuestro conocimiento sobre ambos lenguajes artísticos.

### 1. Un esbozo del concepto de «multiverso»

La palabra «multiverso» es un término científico, pero también se utiliza en otras disciplinas como la filosofía o el arte. Se trata de una colección hipotética de múltiples universos existentes. Los defensores de dicha teoría dicen que el universo que conocemos es solamente una entidad observable: es la parte accesible para el telescopio, de casi 90 mil millones de años luz de diámetro, la cual podría formar parte de un conjunto de espacios cósmicos más grande fuera de nuestro alcance. La palabra fue inventada en el siglo XIX por el filósofo estadounidense William James para referirse al confuso significado moral de los fenómenos naturales y no a la posible existencia de otros universos. Sin embargo, en este artículo nos concentramos en el sentido científico y artístico de este término (Aguirre, 2023).

En ciencia, la palabra normalmente se refiere a uno de los tres modelos diferentes del multiverso. El primer modelo se corresponde con la teoría del multiverso inflacionario, que cuestiona la teoría de *Big Bang* y subraya la singularidad de la creación del universo. Se sostiene que tanto el universo observable como otros son como burbujas dentro de un marco más grande. Cada una de las burbujas permanece demasiado lejos o dentro de agujeros negros, de manera que nunca las podemos ver. Esta teoría permitiría explicar por qué nuestro universo contiene tantas galaxias y agujeros negros. Ade-



más, según apunta David Mayo Sánchez (2016: 219), los científicos también proponen una «inflación caótica y eterna», semejante a la reproducción de las bacterias.

El segundo modelo es el multiverso membrana. Esta teoría supone que el universo tiene más de diez dimensiones y el nuestro es solo una lámina dentro de un mundo de más dimensiones, donde hay otras láminas de universos. El último modelo es el multiverso descrito por la mecánica cuántica y que corresponde al célebre experimento del gato de Schrödinger, en el que el gato está muerto en un mundo, pero vivo en otro. No vemos los otros universos porque solo podemos vivir en uno, pero nos despierta la imaginación el hecho de que existan otras versiones del “yo” viviendo en otros universos.

La ciencia nos propone una nueva forma de entender el universo y la vida propia, de manera que estos modelos del multiverso resultan fascinantes para muchos escritores o creadores de arte, sobre todo en el ámbito de ciencia ficción. Según analiza Gavin Spoors (2022), aunque explorar el multiverso no es nada nuevo, en los últimos años el tema está cobrando cada vez más popularidad en el *mainstream*. Tenemos *Doctor Strange en el multiverso de la locura* (2022), *Spider-Man: a través del spider-verso* (2023) y *Everything Everywhere All at Once* (2022) de Daniel Kwan y Daniel Scheinert.<sup>1</sup>

## 2. Elementos estructurales del cuento y la película

En 1949, Borges publicó por primera vez «El Aleph» y, desde entonces, este relato se ha convertido en una de las obras más representativas del escritor. Su argumento es sencillo. El protagonista, que se llama también Borges como el autor real o empírico, continuaba enamorado de su amada muerta, Beatriz, y visitaba su casa cada año por su cumpleaños para saludar a la familia. En estas visitas conoció al primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, escritor que estaba componiendo un poema que debía contener todas las cosas del mundo. Sería Daneri quien le revelara a Borges la existencia de Aleph, una

---

<sup>1</sup> Otra aproximación del asunto podría realizarse desde la teoría de los mundos posibles, cuyas primeras aportaciones son de Gottfried Wilhelm Leibniz en sus *Ensayos de teodicea* (1710) y de Alexander Gottlieb Baumgarten en sus *Meditaciones filosóficas en torno al poema* (1734). En el siglo xx y xxi, también se ha trabajado intensamente (como por ejemplo, Umberto Eco, Thomas Pavel, Jerome Bruner, Lubomír Doležel, etc.). En dicha línea de investigación, merecería mencionar el cuento «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges como punto de partida.



esfera pequeña que contenía todos los puntos del universo. Borges observó el Aleph maravillado de tal milagro, pero también empezó a reflexionar sobre una serie de cuestiones filosóficas como la multiplicidad, la eternidad o el significado de la vida.

Observemos que el planteamiento de «El Aleph» guarda similitudes sorprendentes con el concepto presentado en *Everything Everywhere All at Once*. Esta película relata la historia de Evelyn, una mujer de ascendencia chino-estadounidense que monta una lavandería junto con su esposo, Waymond Wang. Tienen una hija llamada Joy. La vida de Evelyn está sumida en el caos, ya que tanto su negocio como su relación con su hija y esposo están muy deterioradas. Durante la película, la protagonista irá descubriendo el acceso a los multiversos. Al final, no solo logrará salvar al mundo, sino que también solucionará todos los problemas relativos a su familia. En la trama, Joy y Evelyn son los dos personajes que han podido experimentar todos los universos. Buena parte del filme se dedica a discutir la cuestión filosófica y existencial del infinito. Se cuestiona el sentido de la vida, pero al final vuelve al tema de amor.

Comparando el tema en general, damos con la misma clave en las dos obras: el acceso a los multiversos. En el cuento de Borges se describe como una esfera cuyo diámetro es de solo dos o tres centímetros, pero contiene infinitos elementos sin superposición ni transparencia. En la película se describe como un cerebro fracturado en infinitas piezas que consigue el acceso al todo. El personaje del cuento y la madre e hija de la cinta son los que han podido ver o experimentar esta totalidad del infinito. Ambas obras pertenecen al género de ciencia ficción en razón de los elementos fantásticos o sobrenaturales, pero son más que eso. El cuento mezcla lo ciencia ficcional con la crítica literaria y la reflexión filosófica, mientras que la película se caracteriza por presentarse como un puzzle entre géneros, amalgamando el enfoque filosófico y existencial, referencias y homenajes a la historia del cine y un drama familiar.

Este sustrato filosófico que atraviesa la cinta es muy significativo, porque marca la diferencia con relación a otras obras puramente de ciencia ficción. Como señalan sus realizadores Kwan y Scheinert en una entrevista concedida en el Hammer Museum de Los Ángeles a Stephanie Hsu (2022), muchos filmes de este género no abarcan planteamientos de alcance existencial, de ahí que entre



los rasgos distintivos de su obra se encuentre la indagación en cuestiones del tipo «How the multivers make us feel?» y «What is the meaning of everything?». En el cuento de Borges, este carácter filosófico también está muy presente, ya versa acerca de temáticas filosóficas como la eternidad, el tiempo, el espacio y el infinito. En el cuento se reflexiona principalmente sobre la capacidad del lenguaje humano para transmitir la verdad, el sentido de la memoria y el olvido, así como sobre el carácter existencial de la infinitud y el multiverso.<sup>2</sup>

Según Milani (1979), el cuento de Borges se articula en torno a tres ejes. El primero tiene que ver con la muerte de Beatriz y los recuerdos del protagonista sobre ella. El segundo versa sobre la amistad del narrador con Daneri, los comentarios sobre su obra literaria y el encuentro con el Aleph. El tercero alude a las consideraciones sobre el lenguaje, la literatura, la visión del Aleph y una postdata. Cualquiera de las tres partes puede ser un cuento individual. Como apunta Milani, «todos ellos conforman el mundo cerrado y único del cuento» (1979: 11). Esta estructura confunde intencionadamente al lector y lo sumerge en un universo repleto de distracciones, terminología científica e información sobre múltiples áreas de conocimiento. Después de toda una serie de descripciones complejas, por fin se revela el núcleo del cuento, la visión del Aleph. El narrador sintetiza su visión del Aleph en una oración compuesta formada por oraciones yuxtapuestas que en total abarca más de una página, enumerando cada uno de los elementos y creando una visión deslumbrante del infinito. Por esta razón, Omar Vargas comenta que «la estructura del relato en este fragmento corresponde magistralmente al tema que propone: la larga oración es, en sí misma, un Aleph» (2016: 147).

En la película la estructura también tiene rasgos similares. En general, la estructura narrativa es bastante ordenada. Se divide en tres partes: «Everything», «Everywhere» y «All at Once», que son, respectivamente, el descu-

---

<sup>2</sup> Un ejemplo de este carácter metadiscursivo del relato es el siguiente: «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que a mi temerosa memoria apenas abarca?» (1949: 138). Sobre la memoria y el olvido, leemos: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.» (1949: 144). En torno al carácter existencial de la infinitud, escribe Borges lo que sigue: «El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (1949: 139).

brimiento del multiverso, el peligro que entraña y el triunfo de los protagonistas. Es una historia lineal al estilo clásico, con un inicio, un nudo y un desenlace. Sin embargo, cada una de estas partes contiene, simultáneamente, diferentes historias de varios universos, entrecruzadas entre sí. La protagonista salta de un mundo al otro, cortando el hilo de la narración y causando un efecto caótico en las líneas argumentales. Por ejemplo, durante unos segundos, la protagonista es cantante y en otro momento es actriz. En un mundo, ella es enemiga de otro personaje llamado Deirdre, pero en otro son parejas. Estas historias se mezclan y se entrecruzan. Los directores consiguen un efecto laberíntico mediante esta forma de narrar. A pesar de que los relatos se rompen en pedazos y se entretejen, cada uno de estos mundos tiene una terminación coherente al final del filme. Por lo tanto, la estructura de la obra fílmica también puede entenderse como un multiverso caótico, o sea, como un Aleph.

### 3. Comparación de la técnica narrativa y cinematográfica

Tanto el relato como la película nos plantean un concepto de infinito condensado en un punto. Para transmitir dicha idea, el escritor y los directores han utilizado una serie de técnicas para lograr la verosimilitud y hacer llegar la experiencia de lo sobrenatural al lector o espectador. En esta parte compararemos las diferencias y similitudes en el uso del lenguaje literario y visual a la hora de representar el multiverso, y exploraremos las razones de la elección de las técnicas.

Para empezar, en el cuento, Borges maneja de forma ingeniosa el lenguaje. En las primeras líneas ya hace notar una sensación de multiplicidad mediante la enumeración. El protagonista no aguantaba el dolor de la pérdida de su amor, por lo que aprovechaba las visitas a la familia de Beatriz para ver las fotos de esta:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Deliz San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón [...] (Borges,



1949: 126)

Se trata de frases cortas, sin verbo, yuxtapuestas mediante el recurso reiterativo y rítmico de la anáfora, las que condensan un panorama acerca de los distintos momentos y sucesos de una vida, a modo de sumario narrativo que reúne diversos tiempos y espacios. En este texto, el lenguaje se rompe en pedazos como un espejo para así reflejar las diferentes imágenes de Beatriz, la amada muerta, lo cual adelanta catafóricamente a través del estilo lo que será el núcleo temático y argumental, que se basa en lo múltiple y sucesivo como ya hemos indicado.

El uso de la enumeración está presente a lo largo de todo el texto, pero el párrafo más destacable es la descripción del Aleph. Como señala Milani, la enumeración de «El Aleph» presenta una triple característica: es «caótica, poética y sustantiva» (1979: 31). Es caótica porque mezcla elementos heterogéneos en un párrafo extenso; es poética porque el autor escoge las palabras e imágenes con mucha precaución, con objetivo de transmitir una sensación dinámica, de una gran belleza y una profunda melancolía; y es sustantiva porque la enumeración está basada fundamentalmente en sustantivos si hacemos un recuento por categorías gramaticales:

Ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. [...] Vi el populoso mar, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentons, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol [...] (Borges, 1949: 139-140)

Se produce una tensión entre lo espacial y lo temporal que implica a las formas lingüísticas de la representación, ya que el lenguaje verbal solo puede transcribir la realidad mediante una enumeración lineal y sucesiva. Como advierte el narrador, es un intento destinado a un irremediable fracaso, puesto que, en la naturaleza, el lenguaje verbal es incapaz de traducir todo lo que se contempla en el Aleph. No obstante, a pesar de todo, el escritor aún inten-



ta capturar algo y decírnoslo. Para esta tarea, Milani sostiene que el creador debe «apelar a otros recursos» y el recurso utilizado por Borges consiste en «violentar la lengua» (1949: 30), quebrar la estructura y el flujo tradicional del idioma para arrancarle un mayor valor expresivo. Este procedimiento se lleva a cabo a través de la enumeración acumulativa. En el citado párrafo, hay 37 frases encabezadas por un verbo de percepción («vi...»), en las cuales el narrador nos presenta una gran variedad de visiones dentro del Aleph. Fernando Rodríguez-Mansilla señala que aquí nos encontramos con una variante de la técnica narrativa llamada «enumeración caótica» (2015: 210). Leo Spitzer, que ha estudiado esta técnica, explica que se usa principalmente para dar al lector una visión minuciosa del infierno, el mundo de aquí o el del más allá. Las enumeraciones caóticas son «catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno» (Spitzer, 1945: 206). En primer lugar, en este párrafo hay una gran variedad de elementos que carecen de una relación obvia entre sí, con lo cual se logra una sensación de caos y simultaneidad. Por otro lado, la estructura formal de las frases también varía mucho. Frases largas y cortas se entrelazan y cambian continuamente el ritmo discursivo. En cada frase a veces se mencionan cosas concretas y otras abstractas; algunas son singulares, otras colectivas. Además, como analiza Daniel Balderston (2012: 5), no solo se utilizan distintos sustantivos, sino también diferentes preposiciones y conjunciones. Es decir, tanto el contenido como la estructura gramatical ofrecen una sensación de infinito inabarcable.

Milani (1979: 33-34) señala que acaso por influencia de la filosofía del tiempo de Henri Bergson, Borges abandona las reglas del lenguaje convencional para dar lugar a un lenguaje intuitivo, que estaría más cerca de la percepción de la realidad. El infinito no se describe, se intuye. Por eso nuestro autor dedica una página entera en la enumeración de imágenes aparentemente incoherentes e ilógicas, que violentan tanto la lengua como la lectura del texto, ahogando al lector en un cúmulo de sensaciones. No obstante, como señala Balderston (2012: 13) en un detallado análisis del manuscrito de Borges, el autor llegó a escribir tres versiones de este párrafo y este proceso documenta su elevada elaboración. Cada elemento ha sido seleccionado cuidadosamente, incluso los adjetivos y los adverbios.

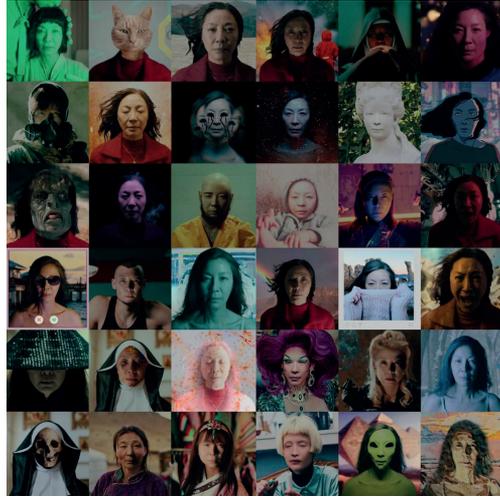
Aparte de esta enumeración de imágenes, el lenguaje también varía a lo largo del texto. Borges compone cuidadosamente su pieza literaria y logra



construir un mundo laberíntico donde lo literario se funde con la tecnología, las matemáticas y otras ramas del conocimiento humano. Para dicho efecto, es imprescindible el uso de distintos registros idiomáticos. En las conversaciones del narrador en torno a la literatura que practica el personaje de Daneri abundan términos retóricos como «oxímoron» (127), o relativos a movimientos artísticos como «barroquismo» (129) o «decadentismo» (*ibid.*). En otros diálogos o descripciones aparecen expresiones coloquiales como «che» (141) o «tarumba» (*ibid.*). Según categoriza Milani, en el cuento hay términos del mundo físico (día, noche, espacio), la filosofía (razones, verdad, naturaleza), la literatura (hemistiquio, bilingüe, plumífero), las matemáticas (hectáreas, diámetro), la arquitectura (fuste, frontis, mezquita), la geografía (erosión, hidrografía, Mar Caspio), la historia (éxtasis, reliquia, parroquia), la anatomía, la medicina, el reino animal y también de la esfera del espíritu (Milani, 1979: 40-41). Hay una gran variedad de terminologías académicas y específicas, lo cual construye un reino borgiano intrincado de palabras e imágenes. El estilo del escritor argentino es de tal precisión científica que a veces parece frío y distante. Es filosófico y matemático, pero el genio de Borges está en poder montar todo este puzle de terminologías en un texto de alta graduación poética que causa en el lector un brillo cegador.

Hemos visto brevemente las técnicas narrativas utilizadas en el cuento de Borges y, si las comparamos con las técnicas cinematográficas en la película de los Daniels, veremos que guardan algunas similitudes y diferencias relevantes. Los mismos directores en varias entrevistas han explicado que optaron deliberadamente por un estilo de «controlled chaos» (Hammer Museum, 2022), un nombre que nos recuerda ya a la enumeración caótica de Borges. Es decir, lejos de dejarse llevar por el capricho, los creadores escogen cada elemento intencionadamente con el objetivo de dar una sensación de multiplicidad caótica pero controlada. «It was supposed to be overwhelming. It was supposed to be chaos and this film was trying to understand how to thrive in it», señala Kwan en la entrevista difundida a través de Digital Spy (Geisinger, 2022). La protagonista Evelyn lleva una vida llena de problemas: la relación con su padre es tensa, su marido quiere el divorcio, su hija es lesbiana y no lo acepta por su mentalidad tradicional, su negocio se está viniendo abajo, es una inmigrante que viene de otra cultura, los impuestos la ahogan... Si consideramos el cuento de Borges como una ruptura del discurso normalizado, quizá la cinta cinematográfica puede catalogarse





como una ruptura del lenguaje visual estandarizado.

Fig. 1 Evelyn en *Everything Everywhere All at Once* (2022)

En el filme se habla sobre múltiples universos y las historias se entrecruzan entre sí. Esto significa una ruptura con la narrativa convencional, ya que el hilo argumental se corta constantemente y gira en múltiples direcciones. En el cuento de Borges, cuando se enumera la visión del Aleph, el escritor utiliza la enumeración caótica de frases cortas, mientras que en la cinta se utiliza la enumeración caótica de segmentos visuales breves, es decir, se yuxtaponen diversas escenas en las que vemos diferentes versiones de Evelyn montadas en solo unos segundos, en forma de mosaico (Fig. 1):

Evelyn con ropa normal, con traje de monja, Evelyn rubia, Evelyn zombi, Evelyn en 2D y otros estilos. Todas estas imágenes forman una secuencia de solo unos segundos. Además, estas imágenes no tienen ninguna conexión entre ellas, no hay una lógica coherente que las una. Su única función es destacar la heterogeneidad en los multiversos. Por lo tanto, también se trata de una expresión intuitiva, como sucede en el cuento de Borges. En realidad, cuando los espectadores ven la película a velocidad normal, no pueden observar muy bien cada una de ellas, pero sí percibimos la sensación de un conjunto heterogéneo. Igual que en el cuento, cuando el lector lee el párrafo del Aleph, no puede recordar cada uno de los elementos porque forman una multitud diversa.

Por otro lado, cuando habla de varios universos al mismo tiempo, hay que

evitar la confusión entre uno y otro. Para eso, los directores y el director de fotografía Larkin Seiple deciden resaltar al máximo la diferencia entre los mundos. La primera técnica que han utilizado es el color y el cambio de estilo. Aplican diferentes tonos de color y estilos a cada uno de estos submundos para otorgarles una sensación única, que los distingue entre sí. De esta forma, cuando el personaje salta de un mundo al otro, el público puede notar claramente dónde se ha ido. Por ejemplo, según Seiple (2022), el universo de «Racacoonie» (Fig. 2) mimetiza a propósito el tono de *Punch Drunk Love*, la película de Paul Thomas Anderson; el universo de «Hot Dog Fingers» se inspiró en *Carol*, de Todd Haynes (Fig. 3); y en el universo de «Movie Star» el equipo rinde homenaje a Wong Kar-Wai e imita su estilo (Fig. 4). Cada uno despierta una emoción diferente. En el texto de Borges, el personaje está fuera del multiverso y lo contempla, razón por la que expone un catálogo de los nombres que hay en él, mientras que en el filme los protagonistas están involucrados en el multiverso y experimentan las diferentes versiones de sí mismos, por lo que se cuenta su experiencia emocional frente a las múltiples posibilidades de su existencia. Si la enumeración de Borges es caótica, poética y sustantiva, la de esta película es, más bien, caótica, poética y adjetiva. Es caótica porque la enumeración de esta película forma un conjunto heterogéneo para destacar la diversidad del infinito. Es poética porque, como en el cuento, aunque la selección de imágenes en la cinta pueda parecer arbitraria, en realidad fue cuidadosamente montada por los creadores. Se puede notar una selección intencional del color y el estilo que quieren representar. Es adjetiva porque lo que se enumera aquí ya no son sustantivos, sino que son los colores, estilos, el estado de los personajes y su entorno. Lo que distingue las escenas no son los nombres de cada cosa sino los adjetivos, es decir, ¿cómo se siente visualmente una imagen y la otra? No obstante, a pesar de esta pequeña diferencia, ambas obras consiguen un efecto parecido: una pluralidad y multiplicación interminable, un ritmo vertiginoso que marea al lector o espectador.



Fig. 2. *Everything Everywhere All at Once* (2022)



Fig. 3. *Everything Everywhere All at Once* (2022)



Fig. 4. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

Igual que en el cuento hay diversos tipos de habla, en el cine también abundan diferentes categorías de lenguaje visual. Según la investigación de StudioBinder (2022), la segunda técnica que se aplica a la producción cinematográfica es la elección de lentes. El equipo productor rueda cada uno

de los mundos con diferentes lentes, de manera que cuando se cambia la escena, las lentes también otorgan a las imágenes un efecto visual específico. Según señala el director de fotografía en una entrevista (Consoli, 2022), las escenas del universo normal fueron filmadas en Zeiss Super Speeds. En las secuencias de lucha, optaron por Hawk Anamorphic, una lente de enfoque cercano para aumentar la intensidad de la acción. En el universo que imita a Wong Kar-Wai, se utilizaba Canon K35s para darle un estilo hipnótico y seductor, que hacía notar el amor y la duda entre los protagonistas. En el universo de Hot Dog Fingers cambiaron a lentes de Baltar, mientras que en la escena de los simios prehistóricos utilizaron Todd AO, una lente *vintage*. En esta secuencia (Fig. 5) se simulaba el estilo de Kubrick en *2001: Una Odisea del espacio*. Con Todd AO consiguieron crear la atmósfera de una epopeya prehistórica. Con el uso del *slow motion* y de la banda sonora lograron mezclar la seriedad documental de la ciencia ficción de Kubrick y lo absurdo, provocando un efecto paródico. En suma, si en el cuento de Borges, las terminologías de todo tipo otorgan a cada frase un sabor distinto, aquí las lentes funcionan de manera similar, caracterizando a cada una de las imágenes.



Fig. 5. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

Otra forma para marcar la diferencia de los multiversos es la relación de aspecto o ratio, es decir, la relación entre el ancho y el alto de un fotograma. En esta película, la ratio no permanece igual durante toda la narración, sino que cambia según la necesidad de cada escena. A veces, el director de fotografía utiliza esta alteración para marcar el salto de un universo al otro. Como se

puede ver en las Figuras 6 y 7, se trata de una escena en que Waymond prepara un salto a un universo donde él maneja las artes marciales. Antes de la transformación, se utiliza una lente de Zeiss Super Speeds con una relación de aspecto de 1,85:1, pero después de que el personaje completa el salto, cambia a una lente de Hawk Anamorphic con un aspecto más amplio, de 2:1. En este momento, la audiencia puede percibir que algo ha cambiado. La visión se amplía y se profundiza el enfoque, lo cual crea la sensación de que una pelea está a punto de estallar. En otra escena donde Evelyn y Joy se convierten en dos piedras antiguas, la relación de aspecto es 16:9 (fig. 8). Como señala Seipel, la intención era «it to feel like a National Geographic video» (Consoli, 2022). Por lo tanto, una vez más vemos que la intención estética muy concreta detrás del aparente caos del montaje. Hay una selección intencional en las lentes de cámara, la presentación de la escena y la relación de aspecto. Mediante esas técnicas mencionadas, el equipo logra visualizar la diversidad del multiverso al mismo tiempo que evita la confusión visual en el espectador.



Fig. 6. Antes del salto. *Everything Everywhere All at Once* (2022).



Fig. 7 Después del salto. *Everything Everywhere All at Once*, 2022.



Fig. 8. *Everything Everywhere All at Once*, 2022.

En el cuento y en la película, el tema es el mismo: la infinitud del multiverso. En ambas obras, los creadores han utilizado la enumeración caótica para representar el tema. Tanto los largos periodos sintácticos de Borges como las secuencias de la película provocan un efecto deslumbrante en el lector-espectador. Sin embargo, ambas obras logran hallar un hilo en este caos. Como señalan los directores, hay una enorme diferencia entre la confusión caótica, exhaustiva, y un caos controlado (Sarah Shachat, 2022). Kwan apunta que para él es imprescindible que haya un hilo que indique al espectador el camino y en el filme el sonido juega este papel fundamental. El director compara el uso del sonido a la montaña rusa. Hay escenas en que querían bombardear el oído y hay otras de súbitas disminuciones del volumen. En todo el proceso, el sonido es como la vía del tren que sujeta la historia. Como comentan ambos realizadores, apoyan la narración visual mediante «teaching the audience to emotionally navigate through them with sound» (Sarah Shachat, 2022).

Además de eso, el sonido también contribuye al efecto humorístico. Explican los creadores que, en muchos casos, el corazón de *Everything Everywhere All at Once* se encuentra en colmar la diferencia entre lo que literalmente está pasando y la experiencia vivida por los personajes (Sarah Shachat, 2022). Este contraste produce, a menudo, un humor absurdo. Por ejemplo, en una escena de lucha entre dos agentes del alfa-verso y Evelyn, los dos hombres querían meterse un palo en sus cuerpos para producir un salto a otro universo, un acto bastante repulsivo y absurdo. Sin embargo, la música es típica de las películas de acción, y nos recuerda la tensión y la seriedad que están sintiendo los personajes. Este contraste entre una escena absurda y una alta tensión y seriedad

de los personajes consigue el efecto cómico. En el cuento de Borges también existe un hilo conector que vehicula la narración. Desde el inicio del relato, la imagen de Beatriz está presente y es la razón que motiva al narrador a visitar la familia de la que fue su amada, en cuya casa conoce al escritor Daneri, que guía al narrador hacia el Aleph. Al final, incluso en el Aleph ve diferentes versiones de Beatriz. Aunque no conocemos este personaje femenino, su sombra se proyecta sobre la subjetividad del narrador-protagonista.

#### 4. Conclusiones

En el presente trabajo hemos comparado la idea general, la estructura y las técnicas narrativas en la obra literaria de Borges, «El Aleph» (1949), y la obra cinematográfica de Daniel Kwan y Daniel Scheinert, *Everything Everywhere All at Once* (2022). Podemos concluir que en ambas piezas artísticas se trata de un concepto bastante parecido, el multiverso y sus infinitas posibilidades. La estructura también tiene rasgos parecidos: ambas están compuestas por diferentes sub-relatos, por lo que las obras parecen un puzzle formado por breves historias independientes. En cuanto a la técnica narrativa, hemos comentado que ambas creaciones han utilizado una serie de estrategias para resaltar la multiplicidad del multiverso y la confusión que sentían los personajes frente a él. Tanto la obra literaria como la fílmica utilizan la enumeración caótica como forma de ruptura de la sintaxis y la pragmática convencionales. No obstante, la enumeración de Borges es caótica, poética y sustantiva, en tanto que la de los Daniels es más bien caótica, poética y adjetiva, ya que la primera se centra en listar los objetos y sucesos contemplados en el multiverso y la segunda, en la emoción de los protagonistas. Si en el cuento se hibridan distintas terminologías y lenguajes técnicos, en la cinta se manejan diferentes lentes de cámara con el objetivo de alterar la relación del aspecto y los tonos de color en los diversos universos. Por último, hemos comparado el hilo conductor de la narración en las obras, ya que es la guía imprescindible a lo largo del trans-universal. De este modo, podemos decir que, aunque probablemente las dos obras artísticas no poseen una conexión directa, sí que podemos establecer una convergencia de sentido por lo que respecta a un término acuñado en el siglo XIX y que ha resignificado la ciencia, como se ha explicado.



## Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Anthony (2023), «Multiverse», en Encyclopedia Britannica, 5 de septiembre. Disponible en: <https://www.britannica.com/science/multiverse> (Consulta: 18-9-2023).
- BALDERSTON, Daniel. (2012), «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"», en *Variaciones Borges*, 33, págs. 53-72.
- BORGES, Jorge Luis (1949), *El Aleph*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- CONSOLI, Ben y SEIPLE, Larkin. (2022), *Everything Everywhere All At Once Cinematography (with Larkin Seiple)* [Podcast de audio], 19 de julio. Disponible en: <https://gocreativeshow.com/everything-everywhere-all-at-once-cinematography-with-larkin-seiple/> (Consulta: 15-6-2023).
- GEISINGER, Gabriella (2022). «Everything Everywhere All At Once directors explain the vital significance of laundry». *Digital Spy*, 7 de mayo. Disponible en: <https://www.digitalspy.com/movies/a39914624/everything-everywhere-all-at-once-directors-interview-daniels/> (Consulta: 5-6-2023).
- HAMMER MUSEUM (2022), «Directors Daniel Kwan & Daniel Scheinert on *Everything Everywhere All At Once*» [Video], 8 de diciembre. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=CLnm2trGjMM&ab\\_channel=HammerMuseum](https://www.youtube.com/watch?v=CLnm2trGjMM&ab_channel=HammerMuseum) (Consulta: 1-6-2022).
- KWAN, Daniel y SCHEINERT, Daniel. (Dirs.) (2022), *Everything Everywhere All at Once* [filme], Joe Russo, Anthony Russo, et al. (Producción).
- MAYO SÁNCHEZ, David. (2016), «Especulaciones y controversias en la cosmología física contemporánea: el problema de la creación en la hipótesis del multiverso, un análisis histórico», en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 16, 33, págs. 213-250.
- MILANI, Enrique José (1979), *En torno de «El Aleph»: un cuento de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Santa Fe Editores.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando. (2015), «Una huella quevediana en la enumeración de "El Aleph"», en *La Perinola*, 19, págs. 209-223.



- SHACHAT, Sarah. (2022). «Daniels on How to Hear the Multiverse of *Everything Everywhere All at Once*». *IndieWire*, 9 de diciembre. Disponible en: <https://www.indiewire.com/video/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-filmmaker-toolkit-episode-189-1234789682/> (Consulta: 14-6-2023).
- SPIZTER, Leo (1945), *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- SPOORS, Gavin. (2022), «Why is the multiverse so popular in sci-fi at the moment? », en Space.com. Disponible en: <https://www.space.com/why-is-the-multiverse-so-popular-in-sci-fi> (Consulta: 20-9-2023).
- STUDIOBINDER (2022) «Everything Everywhere All at Once – How to Shoot a Sci-Fi Kung Fu Epic (on a Budget)» [Video], 9 de diciembre. Disponible en [Youtube](#) (Consulta: 1-6-2022).
- VARGAS, Omar. (2016), «El extraño comportamiento de las palabras en el infinito: la teoría fractal, la teoría de conjuntos y “El Aleph”», en *Variaciones Borges*, 42, págs. 139-159.

