ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Juntos al final del Antropoceno: The Last of Us y Fin de partida

Michael Stancliff
Arizona State University, Estados Unidos.
Michael.stacliff@asu.edu

Patrick Bixby
Arizona State University, Estados Unidos.
Patrick.Bixby@asu.edu

Cristian Ton
Traductor

Fecha de recepción: 10 de julio de 2024
Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2024

Resumen

Nuestro ensayo empareja la serie de televisión *The Last of Us* con la icónica obra post-apocalíptica de Samuel Beckett, *Fin de partida*. Considerar este tándem, quizás improbable, parece oportuno e incluso imperativo mientras enfrentamos lo que a menudo se siente como el violento ocaso del Antropoceno. Estos dos dramas nos ofrecen experimentos de pensamiento complementarios que podrían ayudarnos a encontrar un modo ético y anti-humanista de contemplar el final de la historia humana. Además, dado que tal contemplación nos obliga a postular algún tipo de futuro, por sombrío o tentativo que sea, quizás también pueda ayudarnos a imaginar lo que el filósofo Eugene Thacker llama "el mundo sin nosotros", vacío de presencia humana e indiferente a nuestras esperanzas y deseos, pero perdurable. Estos escenarios apocalípticos, que emergen después de que nuestras sociedades se hayan disuelto y nuestras civilizaciones se hayan desmoronado, permiten a los textos explorar nuestras formas perdurables de socialidad e interdependencia de manera más incisiva. Leyendo más específicamente los dramas de la relacionalidad queer en estas obras y enfocándonos en el aclamado Episodio Tres de la Primera temporada de *The Last of Us*, "Long Long Time", argumentamos que al leer cada una a través del lente de la otra, podemos aprender cómo amar y algo sobre los peligros del amor al borde de la extinción.

Palabras clave: Antropoceno, horror, pesimismo, Samuel Beckett, *Fin de partida*, *The Last of Us*, anti-natalismo, anti-humanismo, amor queer, interdependencia

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Abstract

Our essay pairs the television series *The Last of Us* with Samuel Beckett's iconic post-apocalyptic work *Endgame*. Considering this perhaps unlikely tandem seems timely, even imperative, as we face what often feels like the violent twilight of the Anthropocene. These two dramas offer complementary thought experiments that might help us find an ethical and anti-humanist way to contemplate the end of human history. Moreover, since such contemplation forces us to posit some kind of future, however grim or tentative, it might also help us imagine what philosopher Eugene Thacker calls "the world without us," empty of human presence and indifferent to our hopes and desires, but enduring. These apocalyptic scenarios, which emerge after our societies have dissolved and our civilizations have crumbled, allow the texts to explore our enduring forms of sociality and interdependence in a more incisive way. Reading more specifically the dramas of queer relationality in these works and focusing on the acclaimed Episode *Three of The Last of Us*' First Season, "Long Long Time," we argue that by reading each through the lens of the other, we can learn how to love and something about the dangers of love on the brink of extinction.

Keywords: Anthropocene, horror, pessimism, Samuel Beckett, *Endgame*, *The Last of Us*, anti-natalism, anti-humanism, queer love, interdependence.

Nos contamos con entusiasmo entre los más de 30 millones de espectadores de la serie de HBO Max de 2023, *The Last of Us*. Ninguno de nosotros jugó el videojuego del cual se adapta la serie, aunque nuestros hijos sí lo hicieron o al menos querían hacerlo, por lo que no podemos apreciar completamente cómo se han preservado o alterado los elementos de la historia y visuales en su adaptación. Como profesores de inglés, también debemos confesar que somos "fans falsos" en la medida en que tenemos motivos profesionales ulteriores para prestar mucha atención a la exitosa serie y dejar que estimule nuestra especulación. Al hablarlo, acordamos que el drama de Beckett y el mundo diegético de las sociedades sobrevivientes en *The Last of Us* (2023) arrojan una luz reveladora, aunque refractada, el uno sobre el otro. Nuestra apuesta en este ensayo, emparejando *The Last of Us* con la icónica obra post-apocalíptica de Samuel Beckett, *Fin de partida* (1957), se siente oportuna e incluso imperativa mientras enfrentamos lo que a menudo se siente como el violento ocaso del Antropoceno. Quizás un tándem improbable, los dramas nos ofrecen experimentos de pensamiento complementarios que podrían ayudarnos a encontrar un modo ético y anti-humanista de contemplar el final. Si bien Theodor Adorno sugirió hace tiempo que la obra de Beckett proclamaba la bancarrota de la filosofía como "la escoria onírica del mundo experiencial", no obstante, vemos en ella una invitación a pensar el fin de este mundo, a considerar las relaciones humanas en un mundo casi despojado de toda humanidad (1982: p. 121). Además, dado que tal contemplación nos obliga a postular algún tipo de futuro, por sombrío y tentativo que sea, quizás también pueda ayudarnos a imaginar lo que Eugene Thacker llama "el mundo sin nosotros", la tierra que presencia el declive de la presencia humana, indiferente a nuestro deseo de sobrevivir (2015: p. 12). Sin embargo, es este incipiente escenario despoblado que surge a medida que las civilizaciones flaquean o implosionan, el que posiciona a *The Last of Us* y *Fin de partida* para elogiar nuestras formas perdurables de socialidad e interdependencia al final del "mundo para nosotros" (Thacker 2015: p. 11).

Es seguro que "Long Long Time", el episodio tres algo anómalo de *The Last of Us*, y la obra de Beckett comparten el mismo escenario básico: aislados de la catastrófica muerte y destrucción más allá de sus recintos, dos hombres intentan negociar los términos de sus vínculos interpersonales. En este terreno común, "Long Long Time" se siente

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

particularmente beckettiano en su aparente determinación de esculpir un espacio para pensar y sentir en medio de la amenaza de extinción de la especie, mientras que *Fin de partida* nos parece una historia de terror arquetípica, aunque con un corazón, por oscuro que sea ese corazón. Los contornos de la obra de Beckett son familiares: en un "refugio" de alguna manera salvado del "cadavérico" mundo exterior, dos hombres, el mayor Hamm y el más joven Clov, juegan una serie de rituales diarios en un intento tenso por mantenerse, de alguna manera continuar, a pesar de la aparente futilidad de hacerlo, a pesar incluso del deseo menguante de hacerlo (Beckett 1986: p. 106). "Long Long Time" también se desarrolla en un espacio protegido, aunque con una calidad mucho más edénica: una bien equipada casa en Massachusetts y las calles circundantes que han sido fortificadas contra el apocalipsis zombi que asola el mundo más allá de las cercas de alambre de púas y las trampas explosivas. En ambos dramas, el futuro no solo de nuestras sociedades sino de la especie humana está desesperadamente en peligro, y uno se siente tentado a decir que el estado del mundo más allá de los recintos es tan malo que su aniquilación final podría ser bienvenida. Estos espacios cerrados, escasamente poblados y aparentemente desprovistos de las viejas formas de vida, las normas sociales una vez perdurables, ponen al descubierto ciertas estructuras de interdependencia, revelando lo que podría significar vivir juntos en nuestra propia secuela continua. Paradojalmente, es decir, mediante un despojo calculado del mundo exterior y sus convenciones compartidas, ambos textos nos permiten ver más claramente las posibilidades y los peligros, las atracciones y repulsiones de la intimidad humana.

Son intimidades queer las que ambos dramas sondean, cada uno sondeando profundidades estéticas y filosóficas radicalmente diferentes, cada uno ayudándonos a comprender el otro por sus afirmaciones queer, demasiado fácilmente perdidas en medio de las absurdidades brutas de la trama extincionista. Ciertamente, la queerness más explícita de "Long Long Time" podría ayudarnos a ver en los detalles concretos a menudo pasados por alto de *Fin de partida* y la existencia auto-encerrada de sus protagonistas no solo a seres políticos sino a algo parecido a seres éticos cuya relación evoca las condiciones que han llevado hasta la catástrofe sin nombre fuera de su recinto. Aunque los jugadores homofóbicos atacaron "Long Long Time" en las redes sociales acusando a sus escritores de promover una agenda pro-gay, muchos críticos queer lo celebraron como profundamente conmovedor y un evento importante de narración aspiracional. En el *Gay Times*, Sam Damshenas llama a "Long Long Time" un "triunfo" de la narración queer, no sólo por su representación amorosa de un romance gay, sino también por evitar los tropos demasiado familiares: la víctima queer trágica y el cómico afeminado (Damshenas 2023: n.p.). Sin embargo, dado el escenario post-apocalíptico, el episodio tampoco intenta integrar a sus protagonistas gays en una narrativa de futurismo reproductivo que domesticaría su amor en nombre de los imperativos heteronormativos. La primera clara desviación de la narrativa general creada en la versión del juego de *The Last of Us*, "Long, Long Time" regaló a los espectadores un romance contra todo pronóstico. Al igual que gran parte de la obra de Beckett, incluyendo *Fin de partida*, el episodio desafía en gran medida las expectativas de progreso narrativo, la aparente necesidad de avanzar la historia hacia su desenlace, o de llevar a los personajes hacia algún tipo de salvación (o perdición). En cambio, "Long, Long Time", como su título sugiere, nos ofrece vacilación, demora y una sensación de permanencia frente al cierre apocalíptico en un presente sin futuro discernible, en un mundo que siempre es una secuela. Las fuertes reacciones de varios comentaristas sugieren el potente trabajo público realizado por el episodio y su evidente desafío a la épica de supervivencia heteronormativa y la obstinada visión de futurismo reproductivo ofrecida en el arco narrativo principal del programa.

***

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Nos centraremos inicialmente en cómo estos mundos interiores, en contraste con el apocalipsis en curso afuera, realizan este tipo de trabajo crítico y especulativo y lo que nos revelan sobre ciertas estructuras de relacionalidad e interdependencia que parecen persistir incluso ante la extinción inminente. En sus presentes suspendidos, ambas narrativas dependen de la relacionalidad perpetua, aunque a veces tensa, de sus protagonistas para dar a sus mundos cerrados la dimensionalidad que refleja el mundo que llevó a este momento sostenido. En otras palabras, estas sociedades en miniatura ofrecen algo así como una indagación sobre las propiedades abstractas de nuestras relaciones sociales en general, que no obstante mantienen el residuo de las circunstancias históricas que han contribuido a su propia cesación. En el proceso de imaginar el fin de nuestra especie, estas narrativas reflexionan sobre los modos de relacionalidad que nos han impulsado hacia la extinción, hacia un futuro sin futuro. Al mismo tiempo, la popularidad de *The Last of Us* y el romance cuidadosamente representado en "Long, Long Time" inspiran esperanza de que más personas cisheterosexuales estén listas para encontrar placer, quizás incluso algún tipo de consuelo, en una historia de amor gay y la apasionada interdependencia de sus protagonistas Frank (Murray Bartlett) y Bill (Nick Offerman, quien recibió una nominación al Emmy por el papel). Además, podría sugerir una ética más radical de estar juntos que no dependa de los modos de relacionalidad política y social que nos han fallado.

La fuerza afectiva que une a Bill y Frank, al igual que la que une a Hamm y Clov, se intensifica por el horror inminente del mundo exterior, más allá de las barreras que protegen su santuario privado. El primero y el segundo episodio de *The Last of Us* despliegan una sombría narrativa post-pandémica, comenzando unos veinte años después del brote de la enfermedad Cordyceps y el subsecuente colapso social. Este mundo distópico, en el que el curso de la vida diaria está regido tanto por la brutal política de una sociedad de supervivientes como por la amenaza de un ataque zombi, ya había cobrado la vida de varios personajes queridos. Los jugadores en la audiencia sabían que la tragedia estaba por venir al comienzo del Episodio 1, pero estábamos intrigados por una narrativa fundada en una pérdida como la que experimenta Joel Miller (Pedro Pascal). El apego sentimental comenzó a sentirse arriesgado muy temprano en la narrativa. La muerte del hijo de Joel rápidamente comienza a sugerir una versión personal del mundo natalista, reproductivo o heteronormativo más amplio al borde de la aniquilación. Sin duda, la muerte en *The Last of Us* puede ser repentina y brutal, incluso para los niños, no solo por los zombis "infectados", sino también por los agentes de FEDRA (Administración Federal de Respuesta a Desastres), por las "Luciérnagas" (un grupo de resistencia guerrillera) y por los salvajes "asaltantes", todos los cuales corren desenfrenados fuera de las Zonas de Cuarentena. Es hacia este infierno que Joel y Ellie (Bella Ramsey) arriesgan un viaje desde la Zona de Cuarentena de Boston (QZ) a Wyoming, una región sin gobierno (donde ni FEDRA ni las Luciérnagas tienen autoridad), con la esperanza de reunirse con el hermano de Joel, a quien no ha visto desde hace dos décadas, la noche en que la hija de Joel, Sarah, fue asesinada. En el camino, Joel redescubre su corazón de padre y llega a amar a Ellie, pero su forma de proteger a Ellie proviene de un impulso parental homicida que resulta en un asombroso recuento de cuerpos. Los fanáticos del cine de zombis pueden reconocer las probables trayectorias dramáticas de este tropo familiar y hacer la pregunta que el género a menudo nos plantea: ¿Quién es más salvaje, los infectados o los supervivientes de la plaga zombi, aquellos que restablecerían el dominio humano y trabajarían para recrear la sociedad que existía antes?

Los fanáticos de las películas post-apocalípticas reconocerán la desesperación sin futuro de tales dramas y el poder fascinante de la perdición que parece atraer a los personajes hacia su horizonte. La perdición y la melancolía (Doom and Gloom) son lo que Eugene Thacker llama en Pessimismo Cósmico las "consolaciones de cualquier filosofía pesimista": sonando propiamente beckettiano, define la perdición como "la sensación de que todas las cosas llegarán a su fin, independientemente de si realmente llegan a su

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckettiana /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

fin o no"; la melancolía como "no del todo afecto, no del todo concepto… más climatológica que psicológica, materia de cielos nublados, brumosos y oscuros, de ruinas y tumbas cubiertas de maleza" (2015: p. 21). La "mortificación de la filosofía" pesimista de Thacker (2015: p. 20) concibe estos términos en figuras visuales adecuadas para el mundo más allá del búnker de Hamm y Clov – "¡Afuera de aquí es la muerte!" – o las Zonas de Cuarentena de *The Last of Us* (Beckett, 1986: p. 96). Sin revelar demasiado a aquellos que esperan ansiosos la segunda temporada del programa, podemos decir que el impulso hacia esta restauración del mundo natalista resulta insostenible, ya que ese viejo orden es consumido por una agresión autocanibalizante y el imperativo de autopreservación del amor familiar. Sin duda, al enfrentarse a las acciones violentas de Joel, perpetradas en nombre del amor y la familia, los espectadores deben considerar si sus instintos protectores parecen, de hecho, más inclinados a la extinción.

Es discutible, entonces, que el espectro de la muerte infantil se convierta en la exigencia dramática constante. El mundo natalista de la procreación humana ha dado paso al crecimiento fúngico encarnado por los infectados, quienes se mezclan grotesca pero bellamente con el mundo natural cuando expiran. Un niño errante sirve como un puente narrativo hacia la segunda mitad del primer episodio, que nos mueve del brote a la distopía de 2023. Un niño con una mirada vacía se adentra en la Zona de Cuarentena de Boston. Después de dar positivo en la prueba de la infección por Cordyceps, recibe una inyección letal de un soldado que justo le ha prometido todas sus comidas favoritas y todos los juguetes con los que podría jugar. Pronto vemos a Joel, con aparente desapego emocional, sacar el cuerpo sin vida del niño de un camión de cadáveres para ser arrojado al fuego, una tarea por la que recibe su escaso salario en la Zona de Cuarentena ("When You're Lost in the Darkness" 35:14-39:12). Basándonos en la influyente tesis de Lee Edelman en No Future, interpretamos la muerte infantil en *The Last of Us* como un símbolo de una desaparición más general del cuerpo político, un cierre completo del horizonte político. Al igual que en *Fin de partida*, el programa elabora algo parecido al rechazo influyente de Edelman del "futurismo reproductivo" – y así ofrece un vistazo a una disolución radical de la organización social y la realidad colectiva (2004: p. 2). Aun así, para Joel, la presencia de Ellie llegará a representar la posibilidad de restaurar la familia y, por extensión, el antiguo orden poblado y estructurado por el futurismo reproductivo y sus imperativos heteronormativos.

Sin embargo, es dentro de esta atmósfera de perdición y melancolía omnipresente donde Bill y Frank comienzan a enmarcar un mundo separado, un segundo Edén, donde pueden desarrollar una intimidad amorosa sin las trabas del odio anti-gay y anti-queer omnipresente en la ahora extinta esfera pública estadounidense. Aprendemos que antes de la pandemia de Cordyceps, Bill había sido un hombre gay en el armario y un superviviente misantrópico y que, desde la llegada de la pandemia, ha estado lo suficientemente contento de presenciar la desaparición de sus semejantes. Cuando Bill encuentra a Frank atrapado por su elaborado sistema de seguridad, cualquier cosa menos la violencia parece improbable; cuando Bill decide no matar a Frank y acepta darle una comida antes de enviarlo en su camino, una traición a esta confianza parece segura. Lo que de otro modo podría ser un respiro de generosidad y ternura en medio de la melancolía distópica – Bill le proporciona a Frank una ducha caliente, ropa limpia y una comida exquisitamente preparada – solo sirve para aumentar la tensión narrativa. Los entusiastas experimentados de las películas y la ficción de apocalipsis zombi estarán atentos al momento en que el subterfugio de Frank sea expuesto o cuando la generosidad de Bill sea reconsiderada. En otras palabras, podríamos anticipar que la muerte omnipresente que se desata fuera del complejo se entrometerá en las relaciones íntimas dentro del complejo, resultando en una violencia impactante. Para nosotros, el momento de máxima tensión en el episodio llega cuando Bill aleja a Frank del piano donde ha estado destrozando "Long, Long Time" de Linda Ronstadt. Como si estuviera ofendido, Bill se sienta y ofrece una versión sentida, cantando la letra con ternura palpable. La escena es

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

sospechosamente dulce y lánguida. Pero en lugar de atacarse violentamente el uno al otro, al haber encontrado su canción temática, la escena de su encuentro termina con ternura erótica y el comienzo de lo que sería el romance de toda una vida ("Long, Long Time" (23:47-34:45). En este espacio separado, después de la desaparición de la esfera pública, se sienten libres para explorar su atracción, su semejanza, sin las cargas de los imaginarios sociales y políticos opresivos que habían pesado tanto sobre Bill antes.

***

De esta manera, "Long, Long Time" también ofrece una versión diferente, uno podría incluso decir una inversión, de las dinámicas íntimas de coexistencia que se desarrollan en *Fin de partida*. Al igual que Bill al comienzo de "Long, Long Time", Hamm es un misántropo que acapara celosamente sus recursos, en lugar de compartirlos con los desesperados sobrevivientes de la calamidad innombrada que ha caído sobre la humanidad. Con un placer inquietante, Hamm relata la historia del día, en medio de la catástrofe, en que un hombre vino a él desde una ciudad afectada no muy lejos, suplicando ayuda para su joven hijo. La interpretación de Michael Gambon de la escena en la producción de *Fin de partida* de *Beckett on Film* (2002) enfatiza la crueldad de la indiferencia asesina de Hamm hacia el niño de una manera que contrasta con el amor suntuoso del cuidado culinario de Bill en "Long, Long Time". En un mundo ahora definido por la escasez, el imperioso Hamm usa la comida como un arma para minimizar los costos y maximizar los beneficios de sus conexiones con los demás. Raciona estrictamente las galletas a sus padres que viven en el cubo de basura; amenaza con darle a Clov "lo justo para mantenerte vivo. Tendrás hambre todo el tiempo" (Beckett, 1986: 96). Si Bill pudiera ver la obra de Beckett, bien podría ofrecer como respuesta, pensando en Frank: "Siempre te alimentaré". Las condiciones de la catástrofe permiten a Hamm ejercer poder en sus relaciones, y al hacerlo solo destacan las formas de explotación y abuso que presumiblemente llevaron a estas condiciones. Las condiciones de la catástrofe, es decir, solo han hecho más visibles las estructuras opresivas de interdependencia – o, mejor dicho, una codependencia coercitiva – que definen la falta de compasión de Hamm y la vulnerabilidad de su contraparte, porque ahora corresponden a un juego de suma cero jugado con una especie de placer sádico.

Si la historia de la renovación edénica de Bill y Frank puede enseñarnos cómo amar en los días finales del Antropoceno, *Fin de partida* podría enseñarnos algo sobre los peligros del amor en estas circunstancias. Cuando Beckett dirigió la obra en el Schiller Theater en 1967, le dijo a su asistente de producción que "debe haber una máxima agresión entre [Hamm y Clov] desde el primer intercambio de palabras en adelante. Su guerra es el núcleo de la obra" (citado en MacMillan y Fehsenfeld, 1988: p. 205). Es como si cualquier animosidad, misantropía o irresponsabilidad que haya llevado al mundo exterior a su estado apocalíptico se hubiera reproducido, en miniatura, por los dos hombres en su refugio, quienes han sido dañados hasta el punto de que no pueden relacionarse de ninguna otra manera entre ellos – algo que se vuelve aún más evidente cuando vemos *Fin de partida* junto a "Long, Long Time". Hamm, que tanto desea ser el centro de atención, al menos se ha convertido en el centro del mundo aislado de Clov, mientras el hombre más joven gira en torno al hombre mayor, accediendo alternadamente a sus diversas demandas y resistiéndolas. Al hacerlo, Clov, no obstante, le ofrece a Hamm lo que más desea, el reconocimiento de su identidad, la afirmación de su autoridad y la reafirmación narcisista de su propia existencia tal como él la concibe. Juntos, llegan a encarnar los lazos constitutivos pero amenazados de la dicotomía amo-esclavo en los días finales del "mundo-para-nosotros."

Hamm y Clov han desempeñado sus roles y los han reafirmado en el proceso, aunque intenten negar esta durabilidad, tal vez incluso esta inevitabilidad. A pesar de ser

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

abusivos, los lazos entre ellos hablan de una forma duradera de interdependencia, aunque solo sea porque los dos hombres carecen de cualquier otra posibilidad de conexión humana.

> HAMM: ¿Por qué te quedas conmigo?
>
> CLOV: ¿Por qué me mantienes?
>
> HAMM: No hay nadie más.
>
> CLOV: No hay ningún otro lugar. (Pausa.)
>
> HAMM: Me estás dejando de todos modos.
>
> CLOV: Estoy intentando. (Beckett, 1986: p. 95)

Parece que, dadas las circunstancias, la interdependencia entre los dos hombres ha evolucionado hacia una terrible disfunción y codependencia, de modo que su apego ha dañado profundamente a Clov, quien gradualmente se ha vuelto reacio o simplemente incapaz de abandonar a Hamm. Responde como alguien cuya experiencia ha sido definida por la vida familiar disfuncional del refugio, incluido el "cuidado" abusivo, impredecible y negligente ofrecido por Hamm. Sin embargo, el propio Hamm también es producto del abandono. Desde los confines del cubo de cenizas en el que ha sido descartado, su padre Nagg ofrece una sombría mirada retrospectiva al abandono de Hamm: "¿A quién llamabas cuando eras un niño pequeño y tenías miedo en la oscuridad? ¿A tu madre? No. A mí. Te dejábamos llorar. Luego te movíamos fuera del alcance del oído, para que pudiéramos dormir en paz" (Beckett, 1986: p. 119). Esta perspectiva generacional sugiere una larga historia de crueldad humana, parte de la historia de cómo el mundo ha llegado tan cerca de su fin. Si podemos empatizar con el dolor del tirano Hamm, cuya represión lo impulsa a soliloquios exacta y opacamente, nos lleva a las preguntas que este ensayo persigue. ¿Es posible reconfigurar radicalmente o, mejor aún, dejar ir los lazos amargos que atan los apegos disfuncionales que transmiten nuestro trauma generacional y amenazan con hacerlo hasta el fin de las generaciones? ¿Solo con el fin de las generaciones, el fin del natalismo, el fin de lo que la humanidad se ha convertido, podría surgir tal oportunidad?

Como hemos comenzado a ver, *Fin de partida* casi cierra la posibilidad de avanzar y con ello la posibilidad de romper viejos patrones de sentimiento y relacionalidad. Clov ayuda a mantener el comportamiento imperioso de Hamm, a pesar de sus repetidos intentos de socavar su autoridad. Cuando Clov pregunta por qué sigue obedeciendo a Hamm, el hombre mayor intenta atribuir su obediencia a "una especie de compasión" y tal vez haya un elemento de esto en sus atenciones. Pero la codependencia de Clov también lo ha llevado a sostener una relación inestable y desigual y lo ha dejado vulnerable al abuso y la explotación sostenidos. En intercambios en gran parte opacos, Beckett se desplaza desde la abyección personal de Clov hacia la de los desposeídos en general, ilustrando lo que los críticos han descrito como una dramatización de adentro hacia afuera de un mundo poscolonial, post-Holocausto o post-nuclear. "Lo importante", argumenta Nels Pearson, "es que Hamm y Clov mantienen los respectivos roles de gobernante y gobernado, así como la suposición de que no hay alternativa a estos roles, mucho después de que las causas externas o las circunstancias históricas específicas de esos roles hayan deteriorado" (2001: p. 216). Ciertamente, como una respuesta persistente a estas circunstancias, la relación continúa generando una tensión incómoda, un empuje y tirón continuo, que finalmente no liberará a ninguno de los dos, sin importar cuán cerca estén de su fin tan esperado y tan pospuesto.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

***

Basándonos en Adorno, podríamos afirmar que, al igual que las imágenes de *Fin de partida*, las imágenes de "Long, Long Time" son, en cierto sentido, arcaicas o arquetípicas, pero también profundamente "históricas" en la medida en que muestran "como típicamente humanas solo aquellas deformaciones infligidas a los humanos por la forma de su sociedad", incluso si Hamm y Clov parecen, a primera vista, formar una relación que es antitética a la de Bill y Frank (1982: p. 133). Un pasado sombrío y un presente agonizante pesan sobre Hamm y Clov, y los retuercen en un nudo antagónico de poder disputado que amenaza con mantener su repulsiva simbiosis en el futuro. Esta repulsión hace que el pequeño mundo dentro de su encierro sea casi tan lúgubre como los paisajes desolados vislumbrados a través de las dos pequeñas ventanas que proporcionan su única vista del mundo exterior. Bill y Frank, por otro lado, se ofrecen mutuamente la posibilidad de nuevos comienzos, a pesar de las aparentes tensiones en su relación, a pesar incluso del aparente destino trágico de su historia. Un salto narrativo de tres años después de su primera noche juntos lleva a los espectadores de regreso al espacio protegido de Bill y Frank, donde los encontramos en medio de una discusión casi cómica que establece el desarrollo de su vínculo como compañeros comprometidos. Frank le pide a Bill suministros para restaurar su pintoresco vecindario pequeño, y cuando Bill duda, preocupado por la "gestión de recursos", un exasperado Frank declara: "Nuestro hogar no es solo nuestra casa. ¡Es todo lo que nos rodea!" ("Long, Long Time" 44:01-45:06). Con Frank liderando el camino, la pareja renueva los espacios públicos de la pequeña ciudad y, en el proceso, comienza a reconstruir un mundo, su mundo, de una manera nunca posible en una sociedad que antes se empeñaba en reprimir a los públicos queer.

Más tarde, después de que Frank sorprende a su pareja con un parche de fresas que ha estado cultivando, Bill no puede evitar soltar una risa alegre al probar su primera cosecha ("Long, Long Time" 44:01-45:06) — y podemos comenzar a sentir una revisión de arquetipos en acción. Aquí, en este paraíso hecho para dos, el delicioso fruto no está prohibido. Bill y Frank no son expulsados y no se decreta ningún parto doloroso por un dios enojado, ni los personajes se ven obligados a asimilarse a las normalizaciones recientes o idealizaciones de familias gays y lesbianas para complacer a sus vecinos. Irónicamente, en el contexto de la extinción masiva, las narrativas antinatalistas no necesitan ser nihilistas ni desesperanzadas, como sugieren los tropos visuales edénicos que colorean el mundo que Bill y Frank construyen juntos. Se inclinan hacia la extinción con su amor, encontrando belleza en el camino.

Pero, por supuesto, este espacio liminal de intimidad, a pesar de su maraña de impedimentos, no puede sostener su relación para siempre. Pronto, Bill se ve obligado a defenderse de un ataque de saqueadores y, aunque logra repelerlos con su sistema de defensa casero, resulta gravemente herido en el intercambio. La escena termina con Frank atendiendo las heridas de Bill, que bien podrían ser fatales. Pero tras otro salto narrativo de varios años, nos enteramos de que Bill ha sobrevivido y ahora atiende las necesidades de Frank, que sufre de una enfermedad degenerativa que lo ha confinado a una silla de ruedas ("Long, Long Time" 46:36-49:30).

Las similitudes con *Fin de partida* ahora se vuelven aún más notables. Pero, aquí, la reversibilidad de las posiciones domésticas confirma una interdependencia mutua, llámese "amor," que desmiente los abusos constantes de los lazos antagónicos de Hamm y Clov. Mientras Clov retiene consistentemente el "analgésico" de Hamm, con una especie de venganza pasivo-agresiva, Bill administra con cuidado los escasos medicamentos a Frank. Pero el miedo a su fin mutuo, la muerte y la decadencia, no parece

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckettiana /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

preocupar mucho a Bill y Frank; se entregan con gracia al olvido y al inevitable mundo-sin-nosotros.

A medida que pasan su último día juntos —un viaje a la boutique para la ocasión, una ceremonia de boda auto-oficiada y una última cena (conejo y beaujolais como en su primera noche)— la cámara sigue los movimientos de Bill y Frank pero también presta atención a los terrenos cultivados de su hogar, ahora en decadencia, iluminados cálidamente por la luz del atardecer ("Long, Long Time" 56:40-56:51). Estas tomas señalan la belleza de lo que está por venir: esa transición de ser a haber sido. Los encantadores paisajes urbanos despoblados de "Long, Long Time", poco comunes en la diégesis postapocalíptica en general, escenifican una reclamación natural del mundo, confrontándonos, si es que placenteramente, con el fin del drama humano al final del mundo.

Bill y Frank han construido un mundo relacional separado tanto del orden social homofóbico y natalista que precedió al brote de cordyceps como del caos y la violencia que lo siguieron, un mundo íntimo estructurado en esta fase tardía por la dependencia de Frank en el cuidado de Bill, que corresponde a la dependencia de Bill en el amor y el afecto de Frank. En ausencia de otras conexiones sociales, su interdependencia es total, de modo que la desaparición de uno debe aparentemente resultar en la desaparición de ambos. En ausencia de un futuro, su vínculo es todo.

El esplendor sensorial de su compuesto cuidado y atendido da paso al "mundo-sin-nosotros" que se descompondrá, exquisitamente, como lo hacen los infectados por cordyceps cuando su existencia posthumana finalmente llega a su fin. Bill y Frank no quieren luchar como hombres envejecidos en el futuro homicida y natalista, y por eso violan el primer principio natalista de supervivencia, irónicamente, especialmente para Bill, el supervivencialista. Habiendo tomado la decisión de terminar con sus vidas, se permiten disfrutar su momento de canto del cisne, los placeres estéticos y sentimentales del matrimonio.

Se casan, sin embargo, no en la práctica natalista de fundar un futuro heteronormativo y reproductivo, sino más bien como una promesa de amor destinada a resonar en el mundo-sin-nosotros, el mundo imaginado por la cámara itinerante de su último día, que muestra a los espectadores lo que está por venir: la naturaleza reclamando los entornos construidos por la humanidad. La unión de Bill y Frank no domestica su amor; es un matrimonio contra el futurismo.

***

Al final (si es que se puede hablar de finales en *Fin de partida*, un texto que finalmente niega el cierre de la muerte o la partida), se nos ofrece un antinatalismo que no debe confundirse con un simple nihilismo. Si nuestras formas de interdependencia sólo nos han llevado al borde de la destrucción, entonces quizás sería mejor para todos, aquellos que quedan, dejar ir toda la farsa y, sin embargo, encontrar una manera de amarse en el largo, largo intervalo. Observando nuestras sociedades en el presente, ¿no podríamos discernir un compromiso creciente con una pulsión de muerte colectiva que, en sus diversas formas, cada vez más caracteriza nuestra relacionalidad, a pesar de una insistencia continua en algún tipo de futurismo natalista?

"Long, Long Time" y *Fin de partida*, por otro lado, ofrecen vislumbres de un futuro queer no dependiente de la futuridad y, por lo tanto, impulsan el pensamiento de formas de socialidad antisocial al interrumpir la narrativa maestra de la continuidad reproductiva y su insistencia en una política orientada al futuro. Pero incluso al exponer la mentira de un futuro utópico basado en las promesas de la continuidad reproductiva,

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Fin de partida se niega a postular alguna realidad alterna inmune a la negatividad que acompaña nuestras relaciones sociales. El imperioso Hamm asume el papel de archi-antinatalista, incluso dirigiéndose a su propio padre como "maldito progenitor" (Beckett, 1986: 96). Sin embargo, Hamm también parece enorgullecerse de haber sido "un padre para [Clov]" aunque, habiendo sido criado para atender las necesidades del hombre mayor, el hombre más joven funciona de manera más reconocible como un siervo vinculado.

Cuando Clov avista lo que parece ser "un niño pequeño" a través de su telescopio, su primer impulso es tomar el garfio y matar al niño, precisamente porque es un "procreador potencial". Hamm hace lo que solo puede interpretarse como un comentario metateatral sobre el breve episodio – "¡Más complicaciones!... Espero que no sea una trama secundaria" (Beckett, 1986: 130) – lo cual trabaja para desinflar su importancia y esto equivale a algo parecido a una escena climática en este drama lento, ya que inmediatamente anuncia "Es el fin, Clov, hemos llegado al final. No te necesito más"; y Clov, después de tantas vacilaciones, confirma "Te dejaré", aunque permanecen suspendidos en la presencia del otro mientras cae el telón de la obra (Beckett, 1986: 131).

La presencia, o posible presencia, del niño avistado a través de la ventana del refugio de Hamm y Clov provoca una crisis en su codependencia, ya que el niño precisamente representa la posibilidad de un futuro. El hecho de que su existencia no esté confirmada deja la obra en una aporía entre, por un lado, el futurismo reproductivo y la figura del Niño, que Edelman equipara con las promesas de "organización social, realidad colectiva y, inevitablemente, la vida misma", y, por otro lado, una radical y no acomodada queerness que rechaza rotundamente la reconstitución del orden social y político (2004: p. 13). Sin embargo, este no-final liminal mantiene abierta la posibilidad, por muy tenue que sea, de que las cosas puedan ser diferentes en el futuro. Esta diferencia no se basa en narrativas perdurables de redención, salvación o incluso reconciliación, sino en reconocer su imposibilidad, permitiéndonos imaginarlo todo de otra manera o, quizás más razonablemente, visualizar y prepararnos comunalmente para nuestro final. Nuevamente, el cese de la reproducción no tiene por qué ser nihilista. Si la liberación del imperativo genético de la reproducción es conflictiva en *Fin de partida*, es celebratoria en "Long, Long Time." Parece muy probable que el modelo anterior de relacionalidad nos organice a todos como personajes condenados mientras avanzamos hacia el final del Antropoceno. La evocación de un "mundo-sin-nosotros" representa una orientación que Thacker llama "una insignificancia primordial" que desconcierta el sentido humano respecto a la necesidad y posibilidad del orden y la permanencia como tales (2015: p. 13). Nos presenta un mundo perfectamente indiferente a nuestras esperanzas y deseos y todo lo que podamos hacer para moldearlo o salvarlo. Este "pensamiento límite" nos permite, no obstante, pensar o repensar la naturaleza de las relaciones humanas a la luz del final, ya sea que nos llegue a través de una pandemia global, una guerra nuclear o un desastre climático. Porque al otro lado de estos está el "pensamiento imposible" de no tener futuro, de nuestra propia extinción, cuando no habrá nadie para contemplar tal negación.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckettiana /21 (2024): 31-41
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Bibliografía

» Adorno, Theodor (1982). "Trying to Understand Endgame." *New German Critique* 26 (Spring-Summer): pp. 119-150.

» Beckett, Samuel (1986). *The Complete Dramatic Works*. New York: Faber.

» Damshenas, Sam (2023). "*The Last of Us*: How episode 3 is a triumph in beautiful queer

» storytelling." *Gay Times* (Jan. 30): https://www.gaytimes.co.uk/originals/the-last-of-us-episode-3-recap-interview/.

» Edleman, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. *Durham*, NC: Duke University Press.

» *The Last of Us*. 2023, season one, episode three, "Long, Long Time." Directed by Alexander Hoar. Aired January 29, 2023, on HBO/Max.

» *The Last of Us*, 2023, season one, episode one, "When You're Lost in the Darkness." Directed by Alexander Hoar. Aired January 17, 2023, on HBO/Max.

» McMillan, Dougald and Martha Fehsenfeld (1988). *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director*. New York: John Calder.

» Pearson, Nels C. (2001). "Outside of here it's death': Co-Dependency and the Ghosts of Decolonization in Beckett's Endgame." *ELH* 68.1 (Spring): pp. 215-239.

» Thacker, Eugene (2015). *Cosmic Pessimism*. Minneapolis, MN: Univocal Publishing.

Biografías de los autores

Michael Stancliff es Profesor Asociado de Inglés en la Universidad Estatal de Arizona, donde escribe y enseña sobre literatura afroamericana, literaturas estadounidenses del siglo XIX, composición y retórica, y cine y ficción de terror. Es autor de Frances Ellen Watkins Harper: African American Reform Literature and the Rise of a Modern Nation State (Routledge, 2011). Actualmente está escribiendo una serie de ensayos sobre cine y ficción de terror y un libro sobre masculinidad racializada y literatura post-emancipación en Estados Unidos.

Patrick Bixby es Profesor de Inglés en la Universidad Estatal de Arizona y presidente en funciones de la Sociedad Samuel Beckett. Ha escrito extensamente sobre el escritor irlandés, incluyendo su monografía Samuel Beckett and the Postcolonial Novel (Cambridge University Press, 2009). Sus libros recientes incluyen License to Travel: A Cultural History of the Passport (University of California Press, 2022), Nietzsche and Irish Modernism (Manchester University Press, 2022), Unaccompanied Traveler: The Writings of Kathleen M. Murphy (Syracuse University Press, 2022) y, con Gregory Castle, A History of Irish Modernism (Cambridge University Press, 2019). Actualmente está escribiendo un libro sobre Beckett y la vida cotidiana.