

La desaparición fósil de las luciérnagas: modernidad energética, genocidio cultural y nocividad industrial entre la Italia neocapitalista y la emergencia ecosocial

Jaime Vindel Gamonal

Centro de Ciencias Humanas y Sociales – CSIC  

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.101968>

Recibido: 4/2/2025 • Aceptado: 1/9/2025

Resumen: El artículo analiza la relación entre los imaginarios de la modernidad fósil y las transformaciones culturales en la Italia neocapitalista, con la intención de plantear una reflexión más amplia que interpela al contexto actual de emergencia ecosocial. Para ello, parte de los *Escritos corsarios* (1973-1975) y la novela póstuma de Pier Paolo Pasolini *Petróleo* (1993), en la que el poeta, cineasta e intelectual italiano indagaba en torno a la historia del ENI (Ente Nazionale Idrocarburi). De representar un proyecto de capitalismo nacional y anticolonial de rostro humano bajo la batuta del empresario Enrico Mattei, esa compañía estatal había pasado a convertirse en un prototipo de la globalización neoliberal de la mano de Eugenio Cefis. El artículo aborda el papel que la ideología fósil jugó en los imaginarios audiovisuales producidos por el ENI, particularmente a través de la revisión de dos películas concretas: *I prigionieri del sottosuolo* ([Los prisioneros del subsuelo], 1956), de Ubaldo Magnaghi y *L'Italia non è un paese povero* [Italia no es un país pobre] (1960), de Joris Ivens. Finalmente, la última parte del artículo relata el modo en que la narrativa socio-energética propugnada por los documentales del ENI, pero también la crítica pasoliniana del hiperconsumo, fueron contestados por las movilizaciones de las nuevas generaciones de militantes articuladas en la Italia de los años sesenta y setenta en torno al operaísmo, el feminismo y una ecología industrial basada en el concepto de “nocività” (nocividad).

Palabras clave: modernidad fósil, Italia neocapitalista, genocidio cultural, Pier Paolo Pasolini, operaísmo, feminismo, Ente Nazionale Idrocarburi, cine industrial, nocividad, emergencia ecosocial.

ENG The Fossil Disappearance of Fireflies: Energy Modernity, Cultural Genocide and Industrial Harmfulness Between Neocapitalist Italy and the Ecosocial Emergency

Abstract: The article analyzes the relationship between the imaginaries of fossil modernity and the cultural transformations taking place in neocapitalist Italy, with the aim of proposing a broader reflection that speaks to the current context of ecosocial emergency. To this end, it draws on Pier Paolo Pasolini's *Scritti corsari* (1973-1975) and his posthumous novel *Petrolio* (1993), in which the Italian poet, filmmaker and intellectual investigated the history of ENI (Ente Nazionale Idrocarburi). Once conceived as a project of national and anti-colonial capitalism with a human face under the leadership of entrepreneur Enrico Mattei, this state-owned company had by then become a prototype of neoliberal globalization under Eugenio Cefis. The article addresses the role that fossil ideology played in the audiovisual imaginaries produced by ENI, particularly through the analysis of two specific films: *I prigionieri del sottosuolo* (1956), by Ubaldo Magnaghi, and *L'Italia non è un paese povero* (1960), by Joris Ivens. “Finally, the last part of the article describes how the socio-energetic narrative promoted by ENI’s documentaries, but also Pasolini’s critique of hyper-consumption, were challenged by the mobilizations of the new generations of activists that emerged in Italy during the 1960s and 1970s, organized around operaismo, feminism, and an industrial ecology based on the concept of ‘nocività’ (harmfulness).

Keywords: fossil modernity, neo-capitalist Italy, cultural genocide, Pier Paolo Pasolini, operaismo, feminism, Ente Nazionale Idrocarburi, industrial cinema, harmfulness, eco-social emergency.

Como citar: Vindel Gamonal, J. (2025). La desaparición fósil de las luciérnagas: modernidad energética, genocidio cultural y nocividad industrial entre la Italia neocapitalista y la emergencia ecosocial. *Re-visiones* 15(2), e101968.

Como cierre de su conocido artículo de 1975 sobre la desaparición de las luciérnagas, el escritor, poeta y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini pronunció una conocida sentencia: “yo daría toda la Montedison, por muy multinacional que sea, a cambio de una luciérnaga” (2009, 163). Desde diversas perspectivas, la crítica cultural ha dedicado ríos de tinta a analizar el sentido histórico de esa desaparición de las luciérnagas. Las ciencias humanas y sociales han insistido en el carácter visionario de una afirmación que apuntaba a las consecuencias que la industrialización, particularmente con la emergencia del consumo de masas, ha adquirido como agente homogeneizador del conjunto de las sociedades del planeta. Primero a través del fordismo, que facilitó el acceso a un número creciente de bienes a las clases populares; después a través de la globalización neoliberal, que abarató los procesos de producción mediante la deslocalización y promovió la extensión del crédito de la mano de la expansión de las finanzas, el capitalismo industrial ha modelado los deseos, aspiraciones, hábitos y expectativas de bienestar de una parte sustancial de la humanidad. Pasolini, que metaforizaba en las luciérnagas la desaparición de las culturas del subproletariado romano y del campesinado, particularmente del *mezzogiorno*, habría descrito una lógica histórica que el paso de las décadas materializaría a nivel mundial, amenazando incluso los reservorios culturales del Sur global.

Esa visión pasoliniana resulta tan exagerada como acertada, tan moralista como iluminadora. Contiene un componente teleológico en su comprensión del desarrollo de la modernidad capitalista que, a la vez que resalta procesos de homogeneización cultural incuestionables en su alcance global, opaca las resistencias y modernidades alternativas que han convivido durante esa etapa histórica. Como trato de resaltar en este artículo, es algo que se verifica en torno a los imaginarios socio-energéticos. Su difusión ha tenido declinaciones diversas en los diferentes contextos, lo que impide proponer una narrativa única en torno al vínculo moderno entre energía, cultura y subjetividad. Además, dentro de una geografía específica como la Italia de la posguerra, esos imaginarios socio-energéticos presentaron una serie de posiciones en disputa, que el carácter lapidario de la tesis pasoliniana tiende a obviar. Los imaginarios de la energía, entendidos como una articulación material y simbólica de la matriz energética de una sociedad, presentan múltiples derivaciones y composiciones, que responden tanto a la naturaleza compleja del mix energético (en el caso italiano, por ejemplo, resulta errado comprender la irrupción de los combustibles fósiles al margen de la historia de la política forestal e hidroeléctrica (Bevilacqua y Corona, 1989)), como a las imágenes del progreso y modernidad que se proyectan sobre él.

El pesimismo de Pasolini ha impregnado también los debates sobre el estatuto de las imágenes a la hora de abordar los acontecimientos históricos. Así, historiadores del arte como George Didi-Huberman han argumentado que, frente a la proliferación de estímulos visuales e informativos en las sociedades contemporáneas hiper-mediatisadas, no deberíamos sucumbir al pesimismo civilizacional del diagnóstico de Pasolini. Por más que este resulte seductor y deslumbrante, la imagen y la palabra tendrían *pese a todo* la capacidad de rescatar las memorias de las culturas y los cuerpos desaparecidos por el avance implacable de la Historia. El propio recuerdo de la vida y obra de Pasolini aún albergaría la potencia de rebelarse contra esa aplanadora cultural en la que se ha convertido el decurso de la civilización industrial (Didi-Huberman, 2012).

Finalmente, más allá de su carga metafórica, las palabras de Pasolini aludían literalmente a una realidad biológica, que presagiaba la crisis ecológica en curso. La desaparición de las luciérnagas era un indicio de la pérdida masiva de biodiversidad, una de las consecuencias de la Gran aceleración. Desde la Segunda guerra mundial, el desarrollo de la modernidad industrial multiplicó de manera exponencial los impactos eco-sistémicos de las sociedades avanzadas, tanto en su versión capitalista como en el socialismo real. Fue justo en ese momento cuando el petróleo superó al carbón como la energía fósil más demandada por la civilización industrial. Las relaciones de poder y los imaginarios socio-energéticos constituidos en torno al petróleo no solo han condicionado desde entonces los intercambios metabólicos que mantenemos con la naturaleza. También han conformado un nuevo inconsciente cultural, un paisaje socio-ambiental en el que nuestra relación con la energía experimentó una mutación profunda (Vindel 2020 y 2023). Como veremos a continuación, durante sus últimos años de vida Pasolini construiría en torno al petróleo una imagen alegórica del “poder industrial” del neocapitalismo italiano, destacando su capacidad para diluir las culturas subalternas de la Italia contemporánea a través de la difusión del consumismo y sus necesidades inducidas. En esta cosmovisión del genocidio cultural, las luciérnagas aparecían impregnadas de crudo.

Pese a su interés por las luciérnagas pasolinianas, la crítica cultural no ha prestado suficiente atención al conglomerado empresarial al que alude el cierre de la cita con que se inicia este artículo: la Montedison. Concentrarnos en ese *holding* empresarial permite situar de una manera históricamente precisa la reflexión de Pasolini sobre la evolución del capitalismo industrial en la Italia de posguerra. También facilita adentrarse en las narrativas audiovisuales que este impulsó para legitimar su hegemonía, evidenciando hasta qué punto el vínculo entre energía y cultura es constitutivo de los imaginarios del bienestar (Martínez, Santiago Muñoz y Vindel, 2025). La Montedison aglutinó a algunas de las empresas italianas vinculadas al sector energético y petroquímico más importantes del llamado “miracolo económico” (1955-1970), una etapa de crecimiento sostenido, masificación del consumo y ascenso de las clases medias, fenómenos que se vieron respaldados por las inyecciones financieras procedentes del plan Marshall. En 1966, la marca fusionó a la Montecatini (Società Generale per l’Industria Mineraria e Chimica [Sociedad General para la Industria Minera y Química]),

centrada en la aplicación de la química a los procesos industriales (particularmente a la producción de fertilizantes) y la Edison, que tras enfocarse en la producción de hidroelectricidad había diversificado sus operaciones hacia otros sectores, incluyendo la extracción de petróleo. A su vez, la Montedison crearía una alianza con el Ente Nazionale di Idrocarburi [Ente Nacional de Hidrocarburos], la empresa estatal de hidrocarburos, para constituir la Montedison-Enichem, una corporación dedicada a la producción de fertilizantes y plásticos. El ente se convertía así en un ensamblaje empresarial que aglutinaba a algunos de los actores más pujantes de la economía italiana de la posguerra, condensando a diversos sectores de la historia energética italiana. Previamente a la irrupción de los combustibles fósiles como operación de integración en los desarrollos energéticos de la modernidad global, la hidroelectricidad o el carbón vegetal destinado a la producción de gasógeno habían jugado un papel vertebral en el mix y los imaginarios energéticos italianos, promoviendo desde las narrativas de liberalización de sus recursos naturales durante el siglo XIX hasta las cosmovisiones autárquicas del fascismo (Barca 2010, Armiero 2011, Corona 2023).

Las empresas que constituyeron la Montedison jugaron un papel muy relevante en la trayectoria vital y creativa de Pasolini. Aunque se trate de una de sus facetas menos conocidas, el cineasta italiano participó desde una mirada heterodoxa en la creación de las narrativas energéticas del periodo. En 1956 colaboró con Ermanno Olmi escribiendo el guion de una película para la Edison Volta. Titulado *Manon-finestra 2*, el documental integró una extensa producción dedicada a la construcción de presas hidroeléctricas en los Alpes, impulsada por la Edison Volta como parte de su campaña para constituir la imagen corporativa del ente. Olmi había sido empleado de la empresa antes de asumir esta faceta de documentalista de la compañía. Al igual que sucedió con otros cineastas del periodo, como Jean Luc Godard, Michelangelo Antonioni o Bernardo Bertolucci (por citar solo algunos de los más conocidos), el cine industrial representó para Olmi un campo de aprendizaje y experimentación en torno al lenguaje audiovisual que desarrollaría más tarde en el cine de autor, cosechando numerosos éxitos internacionales. El cine industrial se convirtió en un espacio de negociación simbólica entre la sensibilidad estética de cineastas como Olmi y Pasolini y su "función útil" para los intereses de empresas como la Edison Volta (Acland y Wasson 2011, Clemensi 2018). De hecho, buena parte de las películas hidroeléctricas filmadas por Olmi dan forma a una aproximación etnográfica a los sujetos populares, y con un componente naturalista en su tematización del paisaje que caracterizarían posteriormente su obra cinematográfica (Doménech 2017 y Angeli 2021).



Fig. 1. Fotogramas de *Manon-finestra 2*, de Ermanno Olmi (con guion de Pier Paolo Pasolini), 1956.

Como fruto de la unión de dos voces que a lo largo de su carrera desarrollarían una crítica del industrialismo, *Manon-finestra 2* condensa como ninguna otra película de Olmi esta tensión entre el pie forzado de la exaltación de la obra de la Edison Volta y una poética que podríamos calificar como proto-ecologista. El cortometraje se inicia con un paisaje de un valle en torno al monte Adamello, sobre el que resuenan los trinos de los pájaros y las campanas de la iglesia entremezclando la musicalidad de la naturaleza y la religiosidad popular. Los tañidos de la campana y la luminosidad del bosque conforman una visión sagrada de la naturaleza que encuentra resonancias en otras colaboraciones mantenidas por Pasolini durante la época, como el guion que escribió para la película de Cecilia Mangini *Suonano ancora* (1959) (Vindel 2019).

La película abundaba en la dicotomía entre trabajo-energía-oscuridad (asociados a la construcción de la presa) y ocio-contemplación-luminosidad, triada concentrada en torno a los mineros encargados de perforar los túneles que suministraban los áridos para el hormigonado de la presa. "Finestra" es, de hecho, el término que en italiano alude a las bocaminas. Ese umbral establecía una cesura entre la opacidad y la dureza de los trabajos realizados por los mineros y los momentos de descanso que sucedían a la jornada de trabajo. En un sentido próximo a lo sugerido por Jacques Rancière en torno al contenido revolucionario de las noches proletarias (Rancière 2013), durante el asueto los mineros podían dar rienda suelta a su imaginación, disociando sus miembros de las labores extractivas para deleitarse en la inspiración, la calma y el recogimiento que procuraba la contemplación de las constelaciones nocturnas.



Fig. 2. Fotogramas de *Manon-finestra 2*, de Ermanno Olmi (con guion de Pier Paolo Pasolini), 1956.

El documental se cerraba con un elogio del silencio de los mineros que entraba en comunión con los sonidos de la naturaleza (en concreto, la estridulación de los grillos) y en contraste con la construcción de la presa. Esta secuencia preludiaba las connotaciones que los imaginarios de la mina adquirieron para Pasolini como sobrevivencias de las culturas obreras anteriores al genocidio neocapitalista (Didi-Huberman 2014). A su vez, introducía en la película la cuestión meridional, en la medida en que la voz en off recalca que se trataba de trabajadores “venidos del valle, de la llanura cercana o del Sur”, esto es, de aquellas comunidades humanas que el desarrollo industrial burgués deseaba integrar en una identidad nacional que acabara con su especificidad cultural y debilitara la lucha de clases. Tras mostrar nuevamente la dureza y el fragor del trabajo al interior de la mina, la secuencia final de la película cambiaba radicalmente de plano, captando una imagen boscosa en la que reaparecían los cantos de los grillos y los pájaros: “allí fuera” resplandecían el sol, el cielo, el agua y la “alegría dominical”.



Fig. 3. Fotogramas de *I prigionieri del sottosuolo*, de Ubaldo Magnaghi, 1956.

Coincidiendo con el rodaje de *Manon-finestra 2*, el ENI producía uno de sus documentales más singulares, titulado *I prigionieri del sottosuolo* ([Los prisioneros del subsuelo]). Firmado por Ubaldo Magnaghi, el cortometraje contrastaba fuertemente con la película de Olmi, en tanto su narrativa se basaba en una relación de continuidad entre la configuración histórica del paisaje rural, las actividades extractivas y los trabajos agropecuarios, que se integraban de modo amable en él. El aprovechamiento de los efluvios gasíferos de la llanura padana se remontaba a la villa romana de Velleia (situada en la provincia de Emilia-Romagna) y habían sido modernamente incorporados a la producción industrial gracias a las aportaciones de científicos como Alessandro Volta (1745-1827). Uno de los pasajes más fascinantes del documental concretaba esta relación histórica de contigüidad a través de dos planos sucesivos, que establecían una relación simétrica entre una torre medieval toscana y la torre de extracción de metano. La secuencia narrativa abundaba en un planteamiento recurrente en los documentales del desarrollismo italiano, heredado de la ecología política y cultural fascista (Armiero, Biasillo y Handerberg 2022), según el cual las nuevas infraestructuras energéticas podían acabar con el atraso que afectaba a la modernidad transalpina, caracterizada por una discordancia entre la altura histórica del espíritu nacional y una geografía física carente de los recursos naturales deseados. De esta manera, *I prigionieri del sottosuolo* promovía una política visual del montaje en la que se superponían y sucedían geografías y tiempos heterogéneos: el deseo de asimilación al industrialismo como fuerza geopolítica global y los elementos culturales vernáculos; el intimismo sexista de la vida cotidiana y el sublime tecnológico de las infraestructuras energéticas. Lo hiper-tradicional y lo hiper-moderno no entraban en conflicto, sino que otorgaban un carácter situado a este nuevo imaginario socio-energético.



Fig. 4. Fotogramas de *I prigionieri del sottosuolo*, de Ubaldo Magnaghi, 1956.

La película presentaba un relato cautivador centrado en la anécdota popular, como el párroco de Larciano que descubre una emanación de gas para encender las velas de la parroquia local: “siendo pío y devoto, no era supersticioso (...) repentinamente del suelo florecía el fuego (...) sabía que no había descubierto el Infierno”. Lo mismo ocurre con los niños que fríen huevos en el campo, aprovechando el carácter “espontáneo” de las combustiones, un adjetivo que abunda en la naturalización de la explotación de las energías fósiles que atraviesa el documental. Otro de los aspectos más destacados es el modo en que abordaba la dimensión de género. Las mujeres aparecen en él relegadas al rezo ante el altar del párroco, pues esa fuente de energía procura un empleo a sus parejas; o como encargadas del hogar, donde gracias a la energía del gas ven sus tareas domésticas facilitadas, de acuerdo a un imaginario patriarcal que les permite prescindir de excusas para tener la sopa caliente lista a tiempo. Asimilando el espacio cotidiano a una *macchina* fósil (“macchina”, en italiano, designa tanto a las máquinas de modo genérico como al coche en particular, presente en las últimas secuencias de la película), el gas era el garante de que “los engranajes” familiares “giren sin estridencias”.



Figs. 5 y 6. Carteles de las películas *L'Italia non è un paese pobre*, de Joris Ivens, 1960 y *Il caso Mattei*, de Francesco Rossi, 1972.

Finalmente, otro de los elementos más destacables de la película es el modo en que el despliegue de las infraestructuras fósiles abría un tiempo histórico que dejaba atrás el trauma de la guerra civil entre fascistas y anti-fascistas que había experimentado Italia durante la Segunda guerra mundial, un elemento que reaparece en otras películas del cine industrial de la época. Sumado al elogio del trabajo y la productividad, esta fuga hacia delante entrelazaba bienestar y “poder pastoral”, un nudo gordiano en el que las bondades del desarrollo económico y la suspensión de la memoria crítica impulsaban hacia el futuro una esfera pública reconciliada. La génesis de esta narrativa despolitizadora en la Italia de la posguerra se remontaba a los documentales de propaganda del Centro di Documentazione [Centro de Documentación] y de la unidad filmica de la Economic Cooperation Administration [Administración de Cooperación Económica] en el contexto del plan Marshall (Bonifazio 2011 y 2014). Las torres de extracción de metano se erigían en figuras del consenso y la paz, relegando al pasado las “tentaciones del odio” y los conflictos de clase. Frente a esa inercia catastrófica de la historia nacional, el metano encarnaba la “democracia de las materias primas”, una exuberancia vitalista de la energía

que podía acabar con la sensación de atraso que había pautado el acceso a la modernidad industrial de la sociedad italiana. El cierre de la película concretaba en clave urbanística esta formación socio-ecológica emergente, exaltando los valores estéticos del urbanismo “gélido” fruto de los “recursos del bienestar”, la “geografía mágica” de la fábrica-ciudad de metal de Cortemaggiore, próxima a Piacenza, donde se procesaban el propano y el butano y cuyos tentáculos energéticos se extendían a través de una red de gaseoductos.

Este tipo de proyecciones socio-culturales de la modernidad fósil eran recurrentes en los documentales producido por el ENI, alcanzando su cenit en películas como *L’Italia non è un paese povero* [Italia no es un país pobre], de 1960 (Frescani 2011, 2012 y 2020, Perniola 2020). Se trató de un encargo realizado al cineasta neerlandés Joris Ivens por el director del ente, Enrico Mattei. Proveniente de la cultura anti-fascista, Mattei había integrado los grupos partisanos católicos durante la Segunda guerra mundial. Tras el conflicto, Mattei recibió el encargo de liquidar la AGIP [Azienda generale italiana petroli], la petrolera estatal creada por Benito Mussolini. Lejos de cumplir ese mandato, Mattei reflotó la empresa impulsando una serie de alianzas comerciales tan audaces como arriesgadas, que perseguían repositionar a Italia en la geopolítica del petróleo y fomentar su soberanía energética. La política anti-colonialista de Mattei atentaba directamente contra los intereses de las *sette sorelle*, las siete grandes corporaciones que controlaban los flujos hidrocarbúricos a nivel internacional. Así, en pleno contexto de la guerra fría, el ENI promovió acuerdos con la URSS para importar crudo de aquel país, al tiempo que selló la colaboración con países de Oriente Próximo o del Magreb para extraer el petróleo que posteriormente refinaba en Italia, percibiendo unas regalías mucho más generosas de lo habitual. Como describe la película que Francesco Rossi dedicó al caso Mattei en 1972, esta gestión heterodoxa al frente del ENI, que le llevó a respaldar a Ben Bella y a defender la independencia de Argelia, motivó en 1962 su asesinato por la Mafia tras sabotear su avión privado, en una operación respaldada por los servicios secretos de otros países occidentales (en particular, Francia y Estados Unidos).



Figs. 7 y 8. Fotogramas de *Power and the Land*, 1940 y *L’Italia non è un paese povero*, 1960, ambas de Joris Ivens.

Esa heterodoxia explica que, pese a la pertenencia de Mattei a la Democracia Cristiana, un cineasta comunista como Ivens aceptara el encargo del ENI, no sin antes obtener el beneplácito del Partido Comunista de Italia y cerrar la colaboración tanto de Alberto Moravia, responsable del comentario de la voz en off y amigo íntimo de Pasolini, como de Valentino Orsini y Paolo Tavani, con trayectoria en el documental social, anticolonial y terceromundista del cine italiano del periodo (Mestman y Filipi 2022 y Caminati 2022). Por su parte, Ivens atesoraba un bagaje en el campo del documental relacionado con el despliegue de infraestructuras energéticas, que se remontaba al periodo del *New Deal*. En particular, había trabajado para la Rural Electrification Administration (Administración para la Electrificación Rural), una de las agencias creadas por el gobierno de Franklin D. Roosevelt durante los años treinta, donde en 1940 produjo una película titulada *Power and the Land* [La potencia y la tierra]. El documental resaltaba las repercusiones positivas que para la vida de los colonos del interior de Estados Unidos tenían los planes de recuperación de tierras impulsados por la administración federal durante los años posteriores a la Gran depresión y las tormentas de arena (*Dust bowls*). En esos planes jugaba un papel fundamental la producción de energía hidroeléctrica en presas construidas por empresas públicas. La electricidad facilitaba la mecanización de las tareas agrícolas de los colonos y los trabajos de cuidados y reproductivos a cargo de sus mujeres, que ahora podían recurrir a los electrodomésticos (Vindel 2023).

La relación que *Power and the Land* establecía entre el patriarcado de la familia Parkinson –protagonista del documental–, el despliegue de la modernidad energética y la idea de libertad era retomada por *L’Italia non è un paese povero* recurriendo a tropos similares. Así, si en la primera los postes de conducción de la electricidad se erigían hacia el cielo de las llanuras americanas como el nuevo árbol de la libertad, este símbolo, no exento de connotaciones fálicas, era reemplazado en la película del ENI por la torre de perforación de metano, un “albero di ferro” [árbol de hierro] emergente entre un mar de olivos. En este último caso, la energía fósil era investida de rasgos socio-culturales re-adaptados al Sur de Italia. Así, las prospecciones de

metano deshacían los elementos supersticiosos y atávicos de las relaciones sociales tradicionales, permitiendo que una pareja perteneciente a familias enemistadas uniera su pasión.



Figs. 9 y 10. Fotogramas de *L'Italia non è un paese povero*, de Joris Ivens, 1960.

Más allá de los compromisos corporativos, Ivens había obtenido de Mattei, con quien compartía una visión progresiva de la modernidad industrial, la libertad creativa para encarar la narrativa del documental. Eso determinó la incorporación de algunos elementos críticos que condicionarían la suerte posterior de la película. Al acercarse a la realidad de Matera (la ciudad más importante de la región de Basilicata), Ivens no solo se concentró en la capacidad de las torres de metano para producir una riqueza niveladora entre el Norte y el Sur, o en sus potencialidades para redimir los aspectos más regresivos de las comunidades rurales. También mostró los ángulos ciegos del milagro italiano de posguerra. En concreto, se adentró en las cuevas (los Sassi) donde aún vivían numerosas familias humildes. Aunque en ocasiones estas familias se resistieron a los dictámenes del desarrollo, como cuando fueron impelidas a abandonar sus viviendas para asentarse en el barrio de Martella, diseñado por Ludovico Quaroni en 1951 (Tranchida 2012), Ivens no excluyó de su mirada etnográfica la denuncia de su situación de miseria. Una de las imágenes más impactantes de la película registra el rostro repleto de moscas de un bebé. La secuencia motivó que la RAI (Radiotelevisiones Italiana) cancelara la difusión programada del documental, sustituida por una selección de fragmentos acompañados de una entrevista a Mattei. Durante décadas, el montaje original de Ivens se dio por perdido, hasta que a finales del siglo XX se encontraron tres copias en la Fundación Joris Ivens en Nimega (Países Bajos), que habían salido de Italia a través de Francia mediante valija diplomática. Así, un documental sobre la modernidad fósil se convertía en un fósil de época, hasta el punto de inspirar en 1997 la película *Quando l'Italia non era un paese povero*, de Stefano Missio, una arqueología de la película de Ivens organizada a partir de los testimonios de varios de los actores implicados. Más recientemente, Daniel Vicari ha planteado una actualización de la mirada que el documental proyectaba sobre la realidad italiana en la película *Il mio paese* [Mi país], de 2006, centrada ante todo en Gela, Sicilia, un polo petroquímico del ENI en el que se depositaron buena parte de las esperanzas y los imaginarios de desarrollo industrial de la isla (De Filippo 2016) y donde las tensiones socio-políticas presentes giran en torno a la llegada de migrantes africanos.

La desaparición de la película de Ivens coincidió prácticamente en el tiempo con la de Mattei, un acontecimiento en el que Pasolini situaba el inicio de la desaparición de las luciérnagas y el auge de un capitalismo fósil cuyo rostro deshumanizado proyecta su sombra genocida hasta el presente del exterminio palestino (Malm 2025). Como planteó en su distinción entre desarrollo y progreso, Pasolini no era contrario a este último, sino a una comprensión del desarrollo que ponía las sociedades industriales al servicio de un hiperconsumo inmediatista, voraz y superfluo (Pasolini 2009, 211-214, Sapelli 2005). La pobreza de los habitantes del *mezzogiorno* era sintomática de una resistencia cultural que no solo se expresaba en cosmovisiones culturales reaccionarias, sino que también había encarnado, al igual que la clase obrera, una modernidad alternativa. La alianza entre algunos sectores de la Democracia Cristiana, el ala más reaccionaria de la Iglesia Católica, la extrema derecha emergente y los poderes económicos estaban a punto de acabar con esa posibilidad de desviar en un sentido emancipador el itinerario histórico de la Italia industrial.

Como han mostrado Giuseppe Oddo y Riccardo Antoniani, la anatomía energética de este “poder democristiano clerical fascista” fue el objeto fundamental de la obra póstuma de Pasolini, en la que trabajó intensamente durante los últimos años de su vida, y que, según numerosos indicios, pudo detonar su propia desaparición (Oddo y Antoniani 2022). Me refiero a *Petróleo*, una novela fragmentaria que mezclaba el sadomasoquismo de la última película del cineasta italiano (*Saló o los 120 días de Sodoma*, 1975) con la historia socio-energética de la nación. Pasolini consideraba este como su proyecto más ambicioso, un ajuste de cuentas con la Italia desarrollista. En los apuntes que componían el texto, denunciaba el abandono por el ENI

del proyecto de Mattei, cuya gestión había perseguido politizar la discusión sobre el petróleo, convertirlo de un negocio privado en un asunto público que reforzara el “orgullo nacional, la excelencia y la independencia” (Bonifazio 2014, 335).

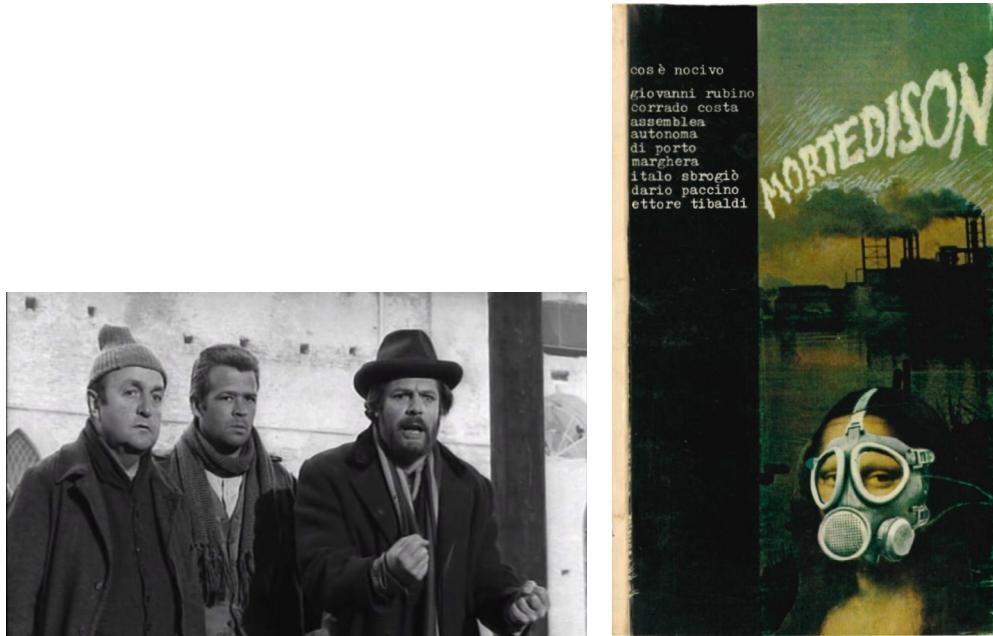
En contraste con la versión humanista de Mattei, su sucesor al frente del ENI, Eugenio Cefis, representaba la adhesión de la burguesía italiana al nuevo fascismo. Al contrario que Mattei, Cefis promovió un pacto con las *sette sorelle* y abrió el ENI al flujo de los capitales internacionales. El empresario había sido el impulsor de la alianza entre la Montedison y el ENI, que trataba de garantizar la concentración de los sectores petroquímico y de hidrocarburos, en disputa hasta ese momento entre los dos entes. Este pacto facilitó que Cefis asumiera más tarde la dirección de la Montedison, acumulando un poder tenebroso, que Pasolini contrastaba con la luminosidad de las luciérnagas. Perteneciente a la logia masónica P2, Cefis encarnaba para Pasolini la confluencia entre el desarrollo del fascismo consumista y la estrategia de la tensión. El primero, a diferencia del fascismo clásico, no implicaba una adhesión meramente externa al poder autoritario, sino que se infiltraba en las fibras de la subjetividad promoviendo una incorporación total de la ideología dominante por los sujetos sociales. La segunda describía la violencia terrorista mediante la cual la extrema derecha había intentado forzar un golpe de Estado que acabara con la democracia liberal de la República italiana, coincidiendo con el auge y extensión de las protestas sociales durante el “otoño caliente” de 1969.

La alianza entre la extrema derecha y el capitalismo fósil percibía una amenaza para sus intereses tanto en la izquierda institucional, hegemonizada en torno al PCI, como en la extraparlamentaria, organizada en torno a movimientos como el operaísmo. Este nuevo bloque contra-hegemónico expresaba los malestares acumulados por la cara B de los milagros económicos. La industria del norte de Italia conoció una nueva fase de la lucha de clases, donde la mano de obra del *mezzogiorno* se rebeló contra su condición de fuente de extracción de valor, paralela a los recursos naturales. El radicalismo de estos sectores obreros emergentes, más jóvenes que las viejas generaciones del anti-fascismo, confrontó los planes de industrialización y urbanización del desarrollismo, que a su vez actualizaban procesos históricos anteriores de financiarización de la tierra (Ruggiero y Kaika 2024). Estos planes incluyeron la construcción de extensos barrios en los que alojar a la población proveniente del Sur. En los contrarrelatos audiovisuales del *miracolo economico*, producidos por cineastas y documentalistas próximos al PCI (Fantoni 2021) o al Partido Socialista Italiano (PSI), los edificios en altura (entonces considerados rascacielos), nuevas *borgate* del proletariado, emergían como símbolos negativos de la modernidad desarrollista, lugares de hacinamiento que implicaban una desposesión por medios arquitectónicos y urbanísticos de sus modos de vida tradicionales.

Sin embargo, es igualmente cierto que esta crítica de los relatos sobre el milagro económico, en cuya estela se situaba la obra del propio Pasolini, presentaba una serie de límites ideológicos, en la medida en que proyectaba sobre las clases subalternas un paternalismo de diferente signo al del poder democristiano. Esos grupos sociales eran percibidos como masas amorfas e inermes, expuestas a la alienación de los nuevos mecanismos de consumo, un imaginario sobre el que se revolvería la nueva generación de militantes del operaísmo. Estos últimos distaron de mantener una relación a-conflictiva con la figura de Pasolini. Según describe Jacopo Galimberti, frente al moralismo humanista del cineasta y poeta italiano, los operaistas vislumbraron la posibilidad de concebir el consumo desde una perspectiva no alienante (Galimberti 2022). En contraste con las visiones edénicas de la clase obrera, que en relato pasoliniano, influido por la obra de Dante (Pasolini 2011), encarnaba una inocencia primigenia que podría resurgir del purgatorio de la modernidad industrial, los operaistas dinamizaron una interpretación demónica del proletariado, según la cual no era necesario presentarlo como adalid de la virtud para respaldar la justicia de su lucha política. De hecho, uno de los eslóganes del operaísmo durante los años sesenta fue “Más dinero, menos trabajo”, a través del cual se defendía una concepción afirmativa del hedonismo, en tensión con el hedonismo hiper-consumista denigrado por Pasolini. Aunque desde nuestra situación actual es complicado defender esa visión afirmativa del consumo sin matizarla desde una conciencia de los límites ecosociales, cabe rescatar esa visión atea de la subjetividad obrera para combatir aquellos discursos ecologistas contemporáneos cuyo ascetismo moralizante deriva en ocasiones hacia el desprecio por las clases populares. En nuestros días, resulta esencial traducir la crítica operaista del trabajo en una conciencia y una práctica ecologistas que racionalicen las esferas de la producción y del consumo, alejándose por igual de los dictados de la productividad y el consumismo, y de una visión estrecha de las necesidades sociales que renuncie de antemano a dar la batalla cultural en el campo de los deseos.

Los propios partisans del operaísmo y de la autonomía italianas avanzaron en esta dirección. En 1963, coincidiendo con la emergencia del nuevo ciclo movimentista, Mario Monnicelli había realizado su película *I compagni [Los camaradas]*, una precisa recreación de la fábrica fósil del siglo XIX, que combatía la marginalidad de la presencia del trabajo industrial en la historia del cine italiano. El argumento muestra cómo los accidentes de fábrica detonan el aprendizaje político de la clase obrera, que a través de la huelga detiene la cadena de producción y se autoorganiza para asegurar temporalmente sus necesidades a través de acciones como el robo del carbón en los trenes que abastecían a la empresa. En la película de Monnicelli, la conciencia de clase era inducida desde fuera por la figura gramsciana del intelectual orgánico, encarnado por Marcelo Mastroianni. Pese al compromiso genuino con las clases trabajadoras de militantes como el

encarnado por Mastroianni, estos imaginarios políticos quedaron asociados durante la época con la posición pactista del PCI y sus sindicatos, que pasaron incluso a ser percibidos por ciertos sectores obreros como organizaciones reformistas, integradas en las estructuras oficiales de la República burguesa. Frente a ellos, los operaístas defendieron un planteamiento según el cual, lejos de delegar la conciencia en los intelectuales orgánicos del partido, la clase obrera se emanciparía de modo autónomo en base a la experiencia derivada de su posición en el proceso productivo y a los conflictos que esta generaba con los propietarios de los medios de producción (Tronti 2024).



Figs. 11 y 12. Fotograma de *I compagni*, 1963, de Mario Monicelli y portada del facsímil *Cos'è nocivo*, 1973.

Esta cosmovisión, que hacía derivar la política de la producción¹, encontraría declinaciones proto-ecologistas en luchas laborales como las que acontecieron en torno a las empresas del grupo Montedison-Enichem. Esos conflictos impulsaron una ecología política industrial revolucionaria acuñando la noción de *nocività* [nocividad] (Feltrin y Sacchetto 2021 y Feltrin 2022). El concepto articulaba la defensa de la seguridad en las condiciones de trabajo (a través de la colaboración de los obreros con los médicos universitarios politizados de la SMAL (Servizi di Medicina per gli Ambienti di Lavoro [Servicios de Medicina por los Ambientes de Trabajo]), que promovió la reforma de la legislación laboral para garantizar la salud de los obreros al interior de la fábrica) con una incipiente conciencia medioambiental, que se vio incrementada con motivo de desastres como el incendio en 1976 de la planta de Seveso (la cual liberó a la atmósfera una nube de dioxina TCDD) o, durante el mismo año, la fuga de productos químicos en las instalaciones de la ANIC (Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili [Compañía Nacional de Hidrogenización de Combustibles], una filial del ENI). Este último suceso motivó las movilizaciones de la comunidad afectada, particularmente de las mujeres, con el objetivo de denunciar las consecuencias para la salud de la contaminación. Como ha comentado Stefania Barca, la memoria de estas prácticas permite suplir la ausencia del trabajo en los discursos y planteamientos de una parte del ecologismo, constituyéndose en un elemento vertebral de un proyecto ecosocialista y ecofeminista (Barca 2024, pp. 45-61).

Algunas de las movilizaciones impulsadas por la ecología industrial del operaísmo incluyeron un componente performativo. Dos años antes del artículo de Pasolini sobre la Montedison y la muerte de las luciérnagas, un colectivo de militantes de Potere Operaio [Poder Obrero] organizó una acción titulada *Mortedison* desde la asamblea autónoma de la planta petroquímica de la Montedison en Porto Marghera, un polo industrial cercano a Venecia, que aparecía como una de las joyas del ENI en la película de Ivens.² Inspirada por Giovanni Rubino, influido por el situacionismo y el teatro callejero, la asamblea creó una instalación en la entrada de la fábrica, consistente en "el maniquí de una mujer crucificada portando una máscara de gas" (Galimberti 2022, 237). La performance denunciaba la proliferación de muertes obreras por cáncer como consecuencia de la inhalación de productos tóxicos en su trabajo diario (en el caso de Porto Marghera, efluvios de cloro y mercurio). Más tarde, Rubino creó un fácsimil titulado *Cos'è nocivo* [Lo que es nocivo] con las fotografías de la acción y textos de Italo Sbrogliò, trabajador de la fábrica y miembro de Potere Operario. Como subraya Galimberti, una de las imágenes incluía un "conmovedor primer plano de un enternecedor rostro proletario, un tropo visual que había sido popularizado por las películas de Pasolini en 1960" (240). Reconciiliando la obra del poeta italiano y la nueva generación de militantes, esta Ricotta (1962) operaista

clamaba que lo verdaderamente “nocivo”, la verdadera crucifixión de los cuerpos proletarios y del medio ambiente, era el modo de vida impuesto por el trabajo asalariado: “los textos más largos de Sbrogliò (...) articulaban un análisis más profundo que combinaba la cuestión de las condiciones de trabajo perjudiciales con una forma de «ecologismo obrero» de mentalidad operaista que no separaba la explotación de la degradación medioambiental y el aumento del cáncer en la región” (240).



Figs. 13 y 14. Registro de la acción *Mortedison*, Giovanni Rubino y otros, 1973 y fotograma de *La ricotta*, de Pier Paolo Pasolini, 1963.

En el contexto actual, esta articulación entre artistas y científicos politizados, trabajadores y ecologismo se muestra como más urgente y necesaria aún que en los años setenta. Si bien debemos hacernos cargo de la desvertebración de las organizaciones obreras y de los efectos subjetivos de la hegemonía cultural neoliberal, no es menos cierto que las repercusiones negativas del capitalismo industrial sobre la salud (no solo física, también mental) y el medioambiente se han multiplicado. Quizás estemos a tiempo de imaginar una concepción del bienestar que, sin necesidad de negar *in toto* la modernidad industrial, indague en sus sendas inexploradas. En la noche de los tiempos y ante el auge del fascismo fósil, tal vez aun estemos en disposición de soñar con luciérnagas eléctricas.



Notas

1. Esta posición sería criticada más tarde por operaistas como el propio Mario Tronti, quien admitió la autonomía relativa de la política en las sociedades modernas, de modo que esta no puede reducirse a una emanación directa de las relaciones de producción (Tronti 2019).
2. La historia visual de Porto Marghera fue compilada en una exposición celebrada en 1985 en el palacio Ca’ Pesaro de Venecia (VV.AA 1985).

Apojos

Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Cultura (post)fósil: imaginarios socio-culturales, calentamiento global y transición energética (CNS2023-143774, KULTUR(P)FOSSIL)”, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por la “Unión Europea NextGenerationEU/PRTR” y de las estancias de investigación en el Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio ed Democratico (AAMOD) de Roma (noviembre-diciembre de 2022) y en el Istituto di Studi sul Mediterraneo (ISMED) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) de Nápolés (julio-agosto de 2025).

Bibliografía

- Charles R. Acland y H. Wasson (eds.), *Useful cinema*, Durham, Duke University Press, 2011.
- S. Angeli, “Industrialisation, the underdog and ‘ecological eschatology’ in *Manon finestra* 2 (1956) and *Grigio* (1957)”, *Forum Italicum*, 2021, vol. 55 (3), pp. 850-864, <https://doi.org/10.1177/00145858211025486>
- M. Armiero, *A Rugged Nation: Mountains and the Making of Modern Italy*, Cambridge, The White Horse Press, 2011.
- M. Armiero, Roberta Biasillo y Wilko Graf von Handerberg, *La natura del duce. Una storia ambientale del fascismo*, Turín, Einaudi, 2022.
- S. Barca, *Enclosing Water: Nature and Political Economy in a Mediterranean Valley 1796-1916*, Cambridge, The White Horse Press, 2011.
- S. Barca, *Workers of the Earth. Labour, Ecology and Reproduction in the Age of Climate Change*, Londres/ Las Vegas, Pluto Press, 2024.
- P. Bevilacqua y G. Corona (eds), *Ambiente e risorse nel Mezzogiorno contemporaneo*, Roma, Meridiana Libri, 2000.
- P. Bonifazio, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2014.
- P. Bonifazio, “United We Drill: ENI, Films, and the Culture of Work”, *Annali d’Italianistica*, vol. 32, 2014, pp. 329-350.
- P. Bonifazio, “Work, Welfare, Bio-politics: Italian and American Film Propaganda of the Reconstruction in the Age of Neorealism”, *The Italianist*, vol. 31, 2011, pp. 155-180.
- L. Caminati, “Italian anti-colonial cinema: global liberation movements and the third-worldist films of the long ‘68”, *Screen*, nº 63, 2022, pp. 139-157.
- L. Clemenzi, *Il cinema d’impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Florencia, Franco Cesati, 2018.
- G. Corona, *L’Italia dell’Antropocene. Percorsi di storia ambientale tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci, 2023.
- A. De Filippo, *Per una speranza affmata. Il sogno industriale in Sicilia nei documentari dell’Eni*, Turín, Kaplan, 2016.
- G. Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, París, Éditions Le Minuit, 2014.
- G. Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012.
- G. Doménech González, “Autoría y corporativismo en las realizaciones cinematográficas de Ermanno Olmi para la Edison Volta (1953-1961)”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 46, 2017, pp.13-32, <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.001>
- G. Fantoni, *Italy through the Red Lens. Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-1979)*, Nottingham, Palgrave MacMillan, 2021.
- L. Feltrin y D. Sacchetto, “The work-technology nexus and working-class environmentalism: Workerism versus capitalist noxiousness in Italy’s Long 1968”, *Theory and Society*, 2021, nº 50, pp. 815-835, <https://doi.org/10.1007/s11186-021-09441-5>.
- L. Feltrin, “Contro la nocività: Operaismo ed ecologia nel Lungo ‘68. Nota introduttiva”, *Effimera. Critica e sovversioni del presente*, 21 de abril de 2022, disponible en: <https://effimera.org/contro-la-nocivita-operaismo-ed-ecologia-nel-lungo-68/>
- E. Fresciani, *Energia, cultura e comunicazione. Storia e politica dell’Eni fra stampa e televisione (1955-1976)*, Milán, Mímesis, 2020.
- E. Fresciani, “L’Italia non è un paese povero”. *Società italiana e sviluppo industriale nei documentari dell’ENI (1950-1960)*, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2011.
- E. Fresciani, “L’Italia non è un paese povero. Le vicende del film di Ivens comisionato dall’ENI di Enrico Mattei”, *Meridione. Sud ed Nord nel mondo*, año XII, nº 2-3, abril-septiembre de 2012.
- G. Galimberti, *Images of Class. Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)*, Londres/ Nueva York, Verso, 2022.
- A. Malm, *La destrucción de Palestina es la destrucción de la Tierra*, Madrid, Verso, 2025.
- P. Martínez, E. Santiago Muñoz y J. Vindel (eds.), *Atlas cultural de la energía*, Madrid, Catarata, 2025.
- M. Mestman y A. Filipi, *Los condenados de la tierra. Un film entre Europa y el tercer mundo*, Madrid, Akal, 2022.

- G. Oddo y R. Antoniani, *L'Italia nel petrolio. Mattei, Cefis, Pasolini e il sogno infranto dell'indipendenza energetica*, Milán, Feltrinelli, 2022.
- P. P. Pasolini, *La divina mímesis*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011.
- P. P. Pasolini, *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- I. Perniola, "Zona pericolosa: il documentario del boom economico tra progresso e regresso", *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, nº 4, 2020, pp. 45-54.
- K. Polanyi, *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- J. Rancière, *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.
- L. Ruggiero y M. Kaika, *Class Meets Land. The Embodied History of Land Financialization*, Oakland, University of California Press, 2024.
- G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Milán, Mondadori, 2005.
- R. Tranchida, "El lugar como regalo: el caso de la Martella", en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2012, pp. 927-936.
- M. Tronti, *La autonomía de lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2019.
- M. Tronti, *Obreros y capital*, Madrid, Verso, 2024.
- J. Vindel, "Imaginar el pueblo / (des)montar la Guerra fría. Apuntes en torno a *La rabbia* (1963), de Pier Paolo Pasolini", *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, nº 29, 2019, pp. 49-66, <https://doi.org/10.15366/anuario2017-2018.29-30.02>.
- J. Vindel, *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*, Barcelona, Arcadia, 2020.
- J. Vindel, *Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la Revolución industrial y el calentamiento global*.
- VV.AA., *Porto Marghera: le immagini la storia, 1900-1985*, Turín, Musolini, 1985.