

*Pablo Chiavazza*

***Raúl Capitani y la opción del arte crítico-social en el contexto de las convulsiones políticas y culturales de los años 60 y 70.<sup>1</sup>***

**Resumen**

El presente texto constituye un intento por comprender la trayectoria artística del grabador Raúl Capitani en el contexto de las luchas políticas del período 60-70. Se trata de delimitar la posición que el artista asume en relación a una serie de procesos históricos en los que la experiencia latinoamericana fue pensada a través de categorías tales como colonialismo cultural, imperialismo

---

<sup>1</sup> El presente texto, preparado especialmente para esta muestra, es parte de un proyecto de investigación impulsado desde el Archivo Documental del MMAMM, dirigido a generar aportes para la comprensión de los recorridos seguidos por nuestra historia del arte local a lo largo de los años 60 y 70, teniendo en cuenta las obras, las posiciones estéticas, las políticas de divulgación y promoción de las artes y las trayectorias seguidas por nuestros artistas. Se trata de analizar y comprender el modo en que nuestros artistas, bajo determinadas condiciones, contribuyeron a dar forma a las experiencias sociales y culturales de su tiempo, con un interés particular en el análisis del grado y el modo en que los debates, programas y tensiones nacionales e internacionales incidieron en el campo artístico local.

y arte político, categorías todas ellas renovadas a partir de la revelación de los planes culturales de los centros mundiales para los países del subcontinente latinoamericano. Si bien se trata de una experiencia artística local y de una envergadura cuyo impacto fue relativamente débil, creemos necesario rescatarla como una de las tantas posiciones que fueron asumidas en nuestro medio en el contexto geopolítico del período. Sirve además para comprender que el estudio de la historia del arte local no puede comprenderse desanclada de los procesos nacionales e internacionales que le fueron y son contemporáneos.

**Palabras clave:** Arte político, Imperialismo cultural, Grabado, Mendoza, Argentina.

**ABSTRACT**

*The present text constitutes an attempt to understand the artistic career of the engraver Raúl Capitani in the context of the political struggles of the 60-70 period. It is about defining the position that the artist assumes in relation to a series of historical processes in which the Latin American experience was thought through categories such as cultural colonialism, imperialism and political art, all categories renewed from the revelation of the cultural plans of the world centers for the countries of the Latin American subcontinent. Although it is a local artistic experience and of a scale whose impact was relatively weak, we believe it is necessary to rescue it as one of the many positions that were assumed in our midst in the geopolitical context of the period. It also serves to understand that the study of the history of local art can not be understood as disengaged from the national and international processes that were and are contemporary.*

**Keywords:**

*Political art, Cultural imperialism, Engraving, Mendoza, Argentina.*

El primer acercamiento de Raúl Capitani (1941) a las artes visuales se dio (como ocurrió con varios artistas de su generación) a través de la historieta. Los años 40 y 50 fueron de gran expansión de este género en sintonía con el ingreso tumultuoso de la Argentina en la sociedad de masas. Surgieron un sinnúmero de escuelas de dibujo por correspondencia, pero probablemente fue la Escuela Panamericana de Arte (ex-Escuela Norteamericana de Arte) con sus “12 famosos artistas” (entre quienes se encontraban nada menos que Hugo Pratt y Alberto Breccia) la más destacada de todas. Raúl Capitani hizo sus primeras armas en el dibujo a través de los cursos por correspondencia de esta escuela. Claro que por aquellos años, la historieta no gozaba del prestigio de las Bellas Artes, y así se lo dio a entender una de sus profesoras cuando le dijo que era una lástima que con la capacidad que demostraba se dedicara a dibujar historietas en lugar de estudiar arte “de verdad”. Y para estudiar arte “de verdad” era necesario ir a la Universidad.

Por aquellos años, la enseñanza en la Academia Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo se organizaba en dos tramos: un ciclo preparatorio y un ciclo superior. Al iniciar

los estudios, los aspirantes debían rendir un examen que, de ser aprobado, los habilitaba a ingresar de modo directo al ciclo superior. En el año 1958 Capitani rinde dicho examen. Sus dibujos son de rápidos trazos, esquemáticos, sombreados con tramas al estilo de los comics, tal como había aprendido a hacerlos en los cursos por correspondencia. Y es así que desaprueba, viéndose obligado a cursar el ciclo preparatorio de 3 años.

Lo que en un primer momento se presentó como un obstáculo, es evaluado retrospectivamente por Capitani como un gran golpe de suerte. En ese ciclo preparatorio no sólo conocerá al grupo de compañeros con quienes iniciará su acercamiento al arte de corte crítico-social (Esteban Micak, Orlando Agüero y Aldo Vega), sino además a quienes se convertirían en sus maestros orientadores: Julio Suárez Marzal, Sergio Sergi y Rosa Stilerman de Ramponi. De cada uno de estos profesores incorporará conocimientos estéticos que se verán enriquecidos en frecuentes charlas de café con sus compañeros, charlas en las que las preocupaciones políticas, sociales e históricas se verán

entrelazadas con la búsqueda de una arte enraizado en la tradición crítico-social latinoamericana.

Con la guía de Sergio Sergi (profesor de dibujo), conoce las posibilidades del movimiento expresionista a través de láminas con reproducciones de grabados de los grandes exponentes de dicho estilo. Sergi enseñaba más a ver que a hacer. Mientras que con Rosa Stilerman (profesora de pintura) aborda el problema del color, rompiendo progresivamente con los lineamientos del naturalismo académico. Sin embargo, de todos los profesores que recuerda, el más influyente para Capitani fue, sin dudas, Julio Suárez Marzal. No sólo por la dedicación y preocupación que demostraba al seguir de cerca los avances de sus alumnos, quienes eran siempre bien recibidos en su casa (Capitani recuerda que aquella era una “guardería de pintores descarriados”), sino por sus concepciones acerca del lugar que debía ocupar la producción artística en la sociedad. Desde los primeros años de la década del 50, Suárez Marzal afirma la necesidad de impulsar un arte nacional a través del muralismo. Difunde esta idea desde su cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes y su cátedra universitaria, a la par que introduce a sus estudiantes en

la historia y los problemas plásticos del muralismo mexicano y del cubismo, tendencias que el mismo maestro logró integrar en sus pinturas y “frescos portátiles”. Capitani recordará en una reciente entrevista que esta enseñanza impartida por Suárez Marzal lo había llevado a “encarnizarse con Picasso y el cubismo”, a tal punto que Sergio Sergi le aconsejó que no se encerrara en un estilo, insistiendo en que el dibujo académico es “todos los estilos” y que con el tiempo estaría en condiciones de buscar sus propias formas. En 1953, Suárez Marzal publica un trabajo titulado “Hacia un arte nacional por la pintura mural”. Allí propone que en Argentina ha llegado el momento de plasmar la historia nacional en los muros de los grandes edificios públicos, a semejanza de lo iniciado en México dos décadas antes. El cuadro de caballete, laboratorio en el cual se alcanzaron innumerables conquistas técnicas, debe sin embargo ceder su lugar a un arte de masas acorde a la sensibilidad y a los tiempos por los que atraviesa el país. Y ese nuevo arte ha de procurar no ser meramente decorativo, por lo cual debe apoyarse en la figuración, con un mensaje dirigido al pueblo, porque, tal como escribe el artista “Este tipo de arte de masas nace con los grandes movimientos sociales, políticos y religiosos, y se registran en él

como en un sismógrafo.” En síntesis, la prédica de Suárez Marzal se centraba en el impulso de un arte de masas capaz de reflejar creativamente la vida nacional como expresión de las transformaciones sociales introducidas por el peronismo en el país.<sup>2</sup>

A este aprendizaje se sumaban las inquietudes intelectuales del grupo conformado por Capitani y sus compañeros de estudio, las cuales amalgamaban los debates sobre corrientes culturales y artísticas con interpretaciones críticas de los procesos históricos, políticos y sociales nacionales y latinoamericanos. Aquellas reuniones de café “era una verdadera escuela”, recuerda Capitani. Debatían sobre los cruces y choques entre vanguardia y arte latinoamericano; recorrían la vida y obra de artistas de la talla de Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Cándido Portinari, Oswaldo Guayasamín, Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, entre

---

<sup>2</sup> Suárez Marzal, Julio. “Hacia un arte plástico nacional por la pintura mural”. Boletín de difusión cultural del Museo de Arte “Emiliano Guiffazú” N° 1, Gobierno de Mendoza, Dirección de Cultura y Prensa, Mendoza, enero de 1953. Años más tarde, cuando Capitani se encuentre viviendo en San Rafael, invitará a Suárez Marzal a dictar una serie de 5 conferencias sobre “Arte mural y pintura de caballete”, realizadas en el Museo de Bellas Artes de San Rafael, Mendoza.

otros; estudiaban a los muralista mexicanos, en especial a José Clemente Orozco y la “anatomía expresionista” de sus figuras, donde descubrían la clave del dramatismo de sus murales; admiraban la obra de José Guadalupe Posada y su Taller de Gráfica Popular; se apasionaban con los relatos de las vidas de Van Gogh, Gauguin y Lautrec; surge en ellos el interés por la literatura latinoamericana; estudiaban la historia argentina (desde los caudillos hasta el peronismo) a través de la escuela revisionista, que venía a derribar la falsa historia escrita por la oligarquía nacional. Y también estaba la presencia de los artistas mendocinos que admiraban: Víctor Hugo Cúneo, Carlos Alonso, Enrique Sobisch, Orlando Pardo, Hernán Abal, Roberto Azzoni, José Bermúdez y Luis Ciceri.

Existía, sin embargo, un factor aglutinante de todos estos intereses y referencias. Ese factor lo constituyó la Revolución Cubana (1959) que, tal como ha resaltado Tulio Halperin Donghi, vuelve a poner en el primer plano del debate político latinoamericano el tema del imperialismo. La problemática de un arte nacional (como la propuesta por Suarez Marzal) se tornaba inevitablemente más compleja. La Revolución Cubana tuvo una



significación profunda en el proceso de definición del horizonte histórico de su generación. Fundamentalmente porque vino a reavivar en los círculos intelectuales progresistas la problemática del latinoamericanismo frente al colonialismo. En este contexto, la exigencia de un arte nacional se inscribe ahora en la problemática mayor de un arte latinoamericano enfrentado a las presiones del colonialismo cultural, comprendido como la expansión de la influencia de los EEUU por medio de las industrias culturales y la penetración en los medios intelectuales locales, contribuyendo a la esclavitud de la conciencia nacional (Mattelart, 1973). Como puede apreciarse, todo este conjunto de intereses artístico-políticos entrelazados, comienzan a perfilar con bastante claridad la posición que este grupo de jóvenes artistas (todos tenían alrededor de 20 años), buscaban ocupar en el campo artístico local con una arte revolucionario.

De lo dicho se desprende que otro de los factores que hicieron a la definición de las posiciones de los artistas crítico-sociales fue su oposición a las tendencias no-figurativas, ampliamente impulsadas en el país por las instituciones modernizadoras que

aspiraban posicionar a la Argentina (fundamentalmente a Buenos Aires) en el circuito artístico internacional.

Destaquemos, sin embargo, que las tendencias no-figurativas no eran rechazadas por los seguidores del arte crítico-social por considerar que, en bloque, no constituyeran posibles aportes plásticos (formales, técnicos, visuales) sino por la comprensión de los intereses ideológicos puestos en juego en la promoción de tales tendencias y el uso concreto que se daba a dichos aportes plásticos. En otras palabras, la crítica a los movimientos abstractos era menos formal que política.

En efecto, el impulso otorgado a la no-figuración, fundamentalmente al expresionismo abstracto y al informalismo era comprendido por los sectores intelectuales y artísticos progresistas, en los que se inscribían Capitani y sus compañeros, como parte de un programa político-cultural neocolonial centrado en asociar la libertad creadora del artista con la autonomía, neutralidad y el apoliticismo intelectual, impulsados por algunas de las instituciones modernizadoras más destacadas del campo cultural (el Di Tella en primer término), las cuales se presentaban

como las correas de transmisión de los intereses imperialistas norteamericanos, centrados en contrarrestar la influencia de la Revolución Cubana entre los intelectuales y artistas del continente.

Sería extendernos demasiado referirnos a las estrategias empleadas por EEUU para intervenir en el campo cultural latinoamericano. Baste aquí con sostener que el objetivo de las políticas culturales estadounidenses para América Latina no era tanto acercar a sus filas los artistas e intelectuales, sino más bien despolitizar sus prácticas culturales, obstruyendo la solidaridad y el compromiso de estos con la Revolución Cubana y con las luchas de liberación nacional que se extendían por todo el Tercer Mundo. Es por esto que, tal como indica Silvia Sigal a propósito de las posiciones de la intelectualidad de izquierda respecto a la modernización de las artes visuales en el país “la mezcla de apoliticismo y de innovación característica del “Di Tella de Florida” escandalizaba a intelectuales ocupados en arreglar cuentas con el pasado y en busca de su identidad política” (Sigal, Silvia “Intelectuales y poder en la década del sesenta” p. 194).

La promoción de las tendencias abstractas constituía desde los años de posguerra, una de las estrategias culturales estadounidenses de despolitización del campo artístico. Tal como desarrolla Frances Stonor Saunders<sup>3</sup>, para los estrategas norteamericanos, el expresionismo abstracto es el estilo ideal, pues “...al no ser figurativo ni poder expresarse políticamente, era la verdadera antítesis de realismo socialista”. “En relación al Expresionismo Abstracto, me encantaría decir que la CIA lo inventó por completo” sostuvo Donald Jameson, un ex-agente de la CIA entrevistado por Saunders para su libro “La CIA y la Guerra Fría cultural”. Fue el MoMA, con la financiación de una serie de fundaciones que operaban de tapadera de la Agencia Central de Inteligencia de los EEUU, la institución encargada del “...intenso programa de exportación del expresionismo abstracto [...] como una forma de propaganda benevolente para la intelectualidad extranjera” desde 1952 en adelante<sup>4</sup>. Otra de las instituciones clave de esta estructura propagandística fue el “Congreso por la libertad de la Cultura” (también financiado

---

<sup>3</sup> Stonor Saunders, Frances. “La CIA y la Guerra Fría cultural” Editorial Debate, España, 2001.

<sup>4</sup> Stonor Saunders, Frances, Ob. Cit. pp. 353, 371 y 372.

secretamente por la CIA), cuyo accionar se extiende desde 1950 hasta 1967 en Europa, comenzando a actuar en Latinoamérica a partir de 1953 a través de su principal órgano de comunicación: los “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura”<sup>5</sup> que, vinculados en nuestro país a la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura (filial de la organización europea, compuesta por liberales en su mayoría anticomunistas y antiperonistas) llegó a contar con una corresponsalía en la provincia de Mendoza a partir de 1955 (lo cual nos da una idea del grado de penetración de estas políticas culturales promovidas desde los EEUU).

En Mendoza el expresionismo abstracto y el informalismo, fueron introducidos de la mano de un conjunto de artistas y teóricos cuyo núcleo estaba constituido por Rosalía L. de Flichman, Samuel Sánchez de Bustamante, Marcelo Santángelo, Zdravko Ducmelic y Adolfo Ruiz Díaz. Podríamos

---

<sup>5</sup> Sobre este tema recomendamos la lectura del trabajo de Jorge Nállim “Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría: los orígenes de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura” 2010. Artículo completo en: [www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-04992012000100006&script=sciarttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-04992012000100006&script=sciarttext)

caracterizarlos como los promotores de una tendencia modernizadora. El año 1964 sería clave para esta tendencia por dos hechos destacables: en el Salón Provincial de Artes Plásticas se otorga el primer premio a una obra abstracta (de Flichman), lo que constituye un acontecimiento inédito en nuestro medio; y se realiza la primera muestra auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Mendoza (también de Flichman) institución por entonces sin sede, creada con el fin de dar difusión a las nuevas tendencias, para la cual se habían tomado como modelos los museos de arte norteamericano y, probablemente, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, creado en 1963 por Rafael Squirru. Los artistas críticos como Capitani no podían dejar de observar este proceso de modernización del campo artístico local, como parte de las estrategias de colonización cultural.

Por aquellos años, más exactamente en 1963, ocurre otro hecho clave para Raúl Capitani y sus compañeros de ruta. Llega a sus manos un diario llamado “Compañero”<sup>6</sup> en el cual se dedica toda una sección a las propuestas del Grupo Espartaco. “Aquello fue

---

<sup>6</sup> Dirigido por Mario Valotta, fue publicado entre 1963 y 1965. Se trató de un periódico político perteneciente a la izquierda nacional.

como si nos hubiera abierto una avenida” recuerda Capitani. Espartaco parecía condensar en sus propuestas las aspiraciones y expectativas del grupo de jóvenes artistas críticos mendocinos. Para plantearlo de un modo muy sintético, el Grupo Espartaco centraba sus propuestas en un arte militante, de masas nacional-latinoamericano, en oposición al imperialismo y al colonialismo cultural. Y en sus postulados criticaba tanto a las corrientes modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas de la izquierda tradicional vinculados a realismo socialista, aún muy vivo por aquellos años en los debates sobre arte comprometido. La figura más destacada del grupo era, sin dudas, Ricardo Carpani, quien no sólo ponía su arte al servicio de los sectores obreros, pintando murales en sindicatos y publicando sus dibujos en revistas sindicales, sino además desarrollando una importante labor teórica que plasmó en dos libros clave: “Arte y Revolución en América Latina” de 1960 y “La política en el arte” de 1961.

Capitani y sus compañeros viajan a Buenos Aires en 1963 a ver la muestra que el Grupo Espartaco realiza en Galería Van Riel y quedan impactados no sólo con las pinturas que pueden apreciar, sino además con una serie de carpetas de grabados y

reproducciones en offset, que para Capitani serán modelo para los trabajos en grabado que realizará a partir de 1967. En 1965 Capitani decide viajar a Buenos Aires para tomar contacto con los miembros del Grupo Espartaco. Allí conoce personalmente a Ricardo Carpani. Éste ve sus dibujos y en una serie de encuentros enseñará a Capitani todo un conjunto de técnicas de pintura mural. Si bien es evidente que Capitani tenía la intención de desarrollar en Mendoza las concepciones que del muralismo y el arte comprometido había asimilado en esos encuentros, pronto se percatará de las dificultades para acceder a los muros de nuestra ciudad. Es probable que estas dificultades lo hayan conducido a optar por el grabado a partir de 1967, año en que se vuelca con notoriedad hacia esta disciplina. En sus propias palabras:

“A partir de 1967 me sedujo el grabado en madera, por su carácter expresivo, directo, casi periodístico y por sus posibilidades de multiejemplaridad. Como autodidacta fui realizando mis experiencias sobre diversos materiales y técnicas, Actualmente sigo volcando en las planchas de plástico el impacto de los sucesos desgarradores o triunfantes de mi tiempo; buscando la máxima expresividad de la imagen y la claridad del mensaje.

En mis grabados, pobres y mudos, pretendo rendir un homenaje a los héroes anónimos de esta época de los



múltiples guernicas, del breve estallido solar del NAPALM que recorre abriendo cráteres en la piel, el pan, los ojos y el libro. Todavía no ha cesado el tiempo del desprecio. Mientras sigan humillando, torturando y estallando al hombre, aprisionando al pan y encarcelando la esperanza, nadie puede hablar de paz, de humanidad, sin sentirse sucio.

Van Gogh tenía razón: "Antes de ser músico de los colores, prefiero ser zapatero."<sup>7</sup>

A partir de entonces comienza con sus series de grabados. "Tercer Mundo" fue la primera de ellas, iniciada en 1967 representa la vida, la lucha de los pueblos que buscan su independencia y son sistemáticamente oprimidos y exterminados. En esta serie aparece tematizada la guerra de Vietnam. Pero además, algo que será recurrente en sus grabados, denuncia en varias obras de esta serie el contraste entre las promesas proclamadas por los medios masivos de comunicación y las realidades de la gente común. Ejemplo de ello son obras como "La chica del cartel" y "Todos venden amor". Las dificultades que imponía a las representaciones de temas críticos el hecho de vivir en dictadura (cuando inicia esta serie Argentina se encontraba bajo la

---

<sup>7</sup> Texto de Raúl Capitani incluido en el catálogo de una muestra realizada junto a Roberto Rosas en el Museo de Bellas Artes de San Rafael en el año 1971.

dictadura encabezada por Onganía) obligó a Capitani a encontrar modos de simbolizar las problemáticas que buscaba exponer en sus obras. La figura de cristo crucificado es, sin dudas, una de esas formas simbólicas por medio de la cual representaba el destino trágico de quien lucha por sus ideas, es capturado y asesinado. Configura así una analogía del martirio del revolucionario tercermundista.

Cuando en el año 1971 Capitani realiza un nuevo viaje a Buenos Aires junto al escultor Roberto Rosas en busca de galerías de arte donde exponer, se acerca a Galería Esmeralda y presenta su serie del Tercer Mundo. Los galeristas insisten en que no pueden exponer esas imágenes. Se trata de obras muy fuertes que pueden generarles problemas con la autoridad. Entonces le proponen que haga otra serie. El 23 de junio de 1972 termina de imprimir la carpeta “Los niños de nuestro tiempo”, por encargo de Galería Esmeralda. Produjo una tirada de 200 ejemplares (30 especiales y 170 comerciales, a los que deben sumarse 25 ejemplares dedicados a sus colaboradores). El grabador Víctor Rebuffo escribe el prólogo de esta carpeta en términos muy elogiosos para el autor.

En 1976 surge un nuevo proyecto por su vinculación con la Librería y Galería de arte “L’Amateur” (perteneciente a los mismos dueños de Galería Esmeralda). Uno de sus propietarios, Bruno Rossini, lo lleva SADAIC para entrevistarse con Horacio Ferrer y proponerle la realización de una carpeta dedicada al tango. Éste accede y la carpeta es realizada con el apoyo de todos los participantes del proyecto y comercializada por la galería. El mismo Horacio Ferrer escribió el prólogo de la carpeta, y años más tarde 3 de los grabados de Capitani aparecerán en su “El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires” (ensayo en 3 tomos publicados en 1970 y reeditados en 1980). También escribirá para la carpeta el poeta Horacio Schiavo. El 15 de agosto de 1976 termina de imprimir la carpeta “Tango-imágenes” (en la imprenta López y Hnos. de Mendoza). La carpeta incluye grabados en plástico realizados en el taller del artista y 3 serigrafías adicionales realizadas en el taller de Alfredo Nucci. Realizó un tiraje de 120 ejemplares (20 especiales y 100 comerciales, a los que se deben sumar 15 dedicados a sus colaboradores).

*Pablo Chiavazza*

Con esta carpeta cierra su producción en Argentina. En 1978, Raúl Capitani se verá obligado a exiliarse en España. En 1976 había sido cesanteado del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de San Rafael, donde había comenzado a trabajar desde que emigró a dicho departamento en el año 1964. Su compromiso artístico-político, que había incluido además de sus obras, su actuación gremial como delegado de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en San Rafael en 1973 (que merecería un capítulo aparte por su importancia), le cerraba las puertas en los tiempos duros de la última dictadura cívico-militar.

Sólo unas pocas palabras finales.

Es necesario recuperar y relatar esta historia de poesía y compromiso del artista con los problemas de su época (¿qué otra cosa hace grande a un artista?), en tiempos como el nuestro en que la sombra del imperialismo se cierne nuevamente amenazante sobre Nuestra América. Es necesario recuperar esa representación, esa escala, esa poética de los márgenes, de los ninguneados, a contramarcha de un arte contemporáneo bobo, que no hace más que mirarse el ombligo. Todo arte es político, se

sea o no conciente de ello, porque todo arte es la estructuración imaginaria de las experiencias, sentimientos, razones y expectativas de los grupos sociales que conforman la realidad de cada presente. No se trata de recuperar estas historias como mero

gesto nostálgico o con curiosidad trágica. Se trata de volver a pensarnos, con las armas de la poesía, como nación latinoamericana en un momento de peligro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (12 de Octubre de 2010).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (18 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (27 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (29 de Abril de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (6 de Mayo de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (13 de Mayo de 2014).
- Capitani, Raúl, entrevista de Pablo Chiavazza. *Entrevista a Raúl Capitani* (15 de Mayo de 2014).
- CAPITANI, Raúl. *Rosas - Capitani*. San Rafael, Mendoza: Museo de Bellas Artes de San Rafael, 1971.
- CAPITANI, Raúl. «San Rafael. Delegación de artistas plásticos se constituyó.» *Revista de la Asociación Bancaria seccional Mendoza*, n° 2 (1973): 76-77.
- NÁLLIM, Jorge. «Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría: los orígenes de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura.» *Prismas [online]*, 2012: 121-141.
- STONOR SAUNDERS, Frances. *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.