

"Todavía tengo en la cabeza ese ruido de 'scrath, scrath' de la pluma que raspa el papel". Entrevista de Sébastien Le Pajolec a Nicolas Topor*

<https://doi.org/10.22395/csye.v12n23a20>

Traducción del Francés al español de Rodrigo Zapata Cano

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
jose.zapata@udea.edu.co

Nicolas Topor nació en París en 1963. Realizó sus primeros trabajos artísticos con su padre, Roland Topor, con el cual coescribe y dibuja, en 1972, el libro *Un Monsieur tout esquiné*. A los trece años publica su primer libro solo con su nombre, *Récits d'expéditions en Lagunie*. Toma cursos de pintura en la *École des Beaux-arts de París*, luego hace muchos viajes durante los cuales descubre variadas técnicas pictóricas. Poco después del deceso de su padre, crea el *Kazikstan*, un mundo ficción, en honor a Kazik Hentchel, exdirector del cine *Accatone* en París. El *Kazikstan* se ha vuelto un sitio internet, de canciones, películas, múltiples creaciones de falsos documentos, falsas monedas, correos administrativos e informes irrisorios de aventuras poéticas. Cantante, Nicolas Topor interpreta desde mediados del 2000, las canciones de su padre y luego las suyas. En la actualidad trabaja con el grupo *Le téton de Vénus*.

* Cómo citar: Le Pajolec, S. y Topor, N. (2023). "Todavía tengo en la cabeza ese ruido de 'scrath, scrath' de la pluma que raspa el papel". Entrevista de Sébastien Le Pajolec a Nicolas Topor (R. Zapata trad.). *Ciencias Sociales y Educación*, 12(23), 455-466. <https://doi.org/10.22395/csye.v12n23a20>
Título original de la entrevista: "J'ai encore en tête ce bruit de scrath scrath de la plume qui gratte le papier". Entretien de Sébastien Le Pajolec, avec Nicolas Topor. Tomado de *Sociétés et représentations*, (44), 77-87 (2017). <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-77.htm>

Agradecemos a la revista *Sociétés et représentations* la publicación de la entrevista en francés y posibilitar su publicación en español con fines pedagógicos.

Recibido: 14 de marzo de 2023.

Aprobado: 28 de marzo de 2023.

Sébastien Le Pajolec: ¿cómo trabajaba Roland Topor?

Nicolas Topor: hay algo gracioso, una forma de filiación, pero también de controversia, pues Roland Topor era un artista contestatario. Mi abuelo Abram Topor había estudiado Artes Plásticas en Varsovia, había descubierto su pasión por el arte en un contexto más bien académico y le gustaba soltar grandes frases con una pequeña sonrisa divertida. Entonces siempre decía: "Para ser artista es necesario diez por ciento de talento y noventa por ciento de trabajo". Y con el ánimo de contradecir, mi padre se divertía llevando la contraria de esta frase diciendo: "Es mejor noventa por ciento de genio y diez por ciento de trabajo porque es todavía más agradable, confortable y se vive más tiempo". Repitió esta fórmula en muchas entrevistas y en varios lugares.

Por esto, en Topor la producción de ideas y el origen de las obras sucedían con frecuencia en un contexto que podía hacer pensar en una forma de recreación. Era todo excepto un hombre de taller, un hombre que se encierra en su oficina para trabajar. Su primera herramienta de trabajo tomaba la forma de libretas. Siempre llevaba una y la guardaba en su bolsillo.

Como era extremadamente sociable, salía mucho, ponía sus ideas en sus pequeñas libretas, ya fueran bosquejos para dibujos, frases para piezas de teatro o novelas, etc. Hacía esto en cualquier momento y no importa dónde: en el borde de una mesa de un café, en un tren o a lo largo de sus paseos.

S. L. P.: ¿estas notas y otros esbozos, también podía reproducirlos en su casa?

N. T.: sí, desde luego. Un lugar también muy importante para él era la cama, porque privilegiaba el hecho de encontrar muchas ideas en sus sueños, los anotaba y los usaba enseguida. Mantenía una vigilancia particular por el encuentro de las ideas que podían surgir en los sueños, como buen freudiano que se respete. Además, en la película *Les rêves de Topor* dice: "Cuando estoy en mi cama bebo y fumo menos, cuento menos estupideces y, además, trabajo". Me hacía leer el diario de Dalí, pero este era más estricto, pues ponía el despertador para transcribir sus sueños.

S. L. P.: ¿su actividad creadora evolucionó en función de los lugares que ocupó?

N. T.: sí, al comienzo tenía un pequeño apartamento que quería mucho, en la calle Bargues, en el quinceavo distrito, luego, a partir de la segunda mitad del año 1970 habitó, durante varias décadas, la calle Boulainvilliers, en el dieciseisavo distrito, un lugar que representa años fastos desde el pun-

to de vista de la creación. Estaba muy contento, trabajaba allí con un gran placer, pero, el apartamento parecía un barco ebrio. Era un burdel innombrable, el apartamento caía en decrepitud, además debía los arriendos y estaba amenazado con desalojo.

Aquí, se hicieron gestiones cerca de la ciudad de París y se le entregó el taller-apartamento de la calle Poissonnière. Todos estaban contentos, pero, cuando estaba en el lugar, dijo que pacería una prisión, un asilo. Por esta razón, sonrió al ver el reportaje que la emisión, *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie?*, le había dedicado, filmando este taller-apartamento con todos los libros bien acomodados en las estanterías. Le habíamos organizado sus libros, pero no era él. En la calle Boulainvilliers los libros estaban en un gran desorden, pero, esto no le impedía encontrar lo que buscaba cuando lo necesitaba.

No estaba contento en este apartamento, esto correspondía a un periodo corto de su vida, los dos o tres últimos años. Es un momento en el que está atrapado por los impuestos y por todo lo administrativo que no le interesaba. Tenía deudas y estaba acosado judicialmente por un vecino por molestias nocturnas. Esto también correspondía a un momento en el que cierta cantidad de sus familiares se movilizaban para intentar ayudarlo.

Lo más urgente era negociar con los impuestos, lo que lo llevó a hacer una serie de cuadros: Topor esperaba producir unos veinte cuadros y hacer un intercambio, un trueque con el Tesoro público, lo que evidentemente no ocurrió. Fuimos muchos en ayudarlo a hacer esta serie de cuadros en acrílico en grandes formatos. En realidad, fueron objeto de un embargo preventivo, fueron estimados por una persona del Tesoro público, sin competencia particular en arte, la que decidió que estos veinte cuadros equivalían al monto de la deuda. El Tesoro público debía recuperar el dinero con la venta de cada cuadro, pero esto no sucedió como se había previsto, puesto que Topor murió entretanto.

S. L. P.: ¿tenía necesidad de un ambiente particular para dibujar o escribir en su casa?

N. T.: le gustaba mucho la música, le gustaba bastante que hubiera personas que lo visitaran, podrían ser amigos o yo. Continuaba trabajando en su presencia. Apreciaba particularmente trabajar con música, era un gran apasionado del jazz (Billie Holliday, Dizzie Gillespie y Spike Johns, que le componía la música a Tex Avery). Le gustaba mucho Mozart, Haendel, pero fue más tarde, esto dependía de los periodos. Pero, el jazz siempre

permaneció. Por el contrario, nunca creaba en un silencio monacal, era más bien una fuente de angustia para él, la música le permitía trabajar en un ambiente agradable.

S. L. P.: ¿cómo se volvían obras esos esbozos y frases anotadas en libretas?

N. T.: en la fase de ejecución, tenía una forma de imposición. Se había constituido un stock de ideas, sacadas de sus libretas, y después tomaba de estas. Ya sea para un encargo, como alguien que llegaba a verlo por una ilustración, una portada o un cartel. En este caso, ojeaba en sus libretas y retomaba una idea de allí. Esto fue lo que sucedió para la tarjeta postal para los intermitentes¹, o para el cartel de Amnistía Internacional²: el martillo es una idea que ya había abandonado. De todas maneras, hay un grueso trabajo de variaciones, de volver alrededor de temas recurrentes e ideas fetiches.

Con frecuencia, cuando había pedidos y que de repente no encontraba lo que quería, lo que le gustaba, se ponía a esbozar con urgencia, diciendo, por ejemplo: "Es necesario que entregue allí el cartel para mañana". En estas situaciones, ya no hay tiempo, no hay reloj y Topor tiene entonces la capacidad de terminar el proyecto en cuestión. Jean Michel Ribes me ha contado una anécdota muy emblemática de esta dimensión. Le había encargado a Topor un cartel para un espectáculo, este le da cita para que vaya a recuperarlo a su casa. Ribes llega a la casa de Topor y allí Topor está en bata y le pregunta a Ribes: "Es agradable, ¿pero por qué has venido a verme?" y Ribes le responde que viene por el cartel. Topor lo había olvidado por completo, y allí, al instante se puso a trabajar y, en una hora, estaba terminado.

S. L. P.: ¿Topor podía crear de una manera distinta a la de la urgencia?

N. T.: sí, seguro, no existía la realización solo en la urgencia. Por ejemplo, las ilustraciones para las obras completas de Marcel Aymé, es un trabajo que le ha tomado mucho tiempo. Topor era un enamorado de Marcel Aymé de larga data, cuando le propone este proyecto, se toma allí el tiempo de releer y buscar ideas.

¹ Una tarjeta postal titulada "¿Existe una vida del espectáculo después de la muerte?". Allí vemos, sobre un fondo negro, una cortina roja a la derecha y sobrepasando la cortina, sobre la que está escrita la palabra "siguiente", se distingue el cráneo de un esqueleto y una parte de su mano sosteniendo la cortina.

² Famoso dibujo de Topor en el cual se ve a un hombre mirar hacia arriba mientras que un golpe de martillo desestructura la parte inferior de su cara.

Aquí, el trabajo contiene ante todo una dimensión de placer, pues la relación con el tiempo de creación es diferente. Existen proyectos en los cuales está más comprometido, que necesitan un tiempo más largo, y luego, según las circunstancias que responden más a necesidades financieras, cuando los momentos son más difíciles, pero sobre todo con una perpetua necesidad de estar en actividad y "hacer". Este modo de funcionamiento explica la importancia de tener siempre, via las libretas, un stock de ideas con anterioridad.

S. L. P.: ¿había periodos en los que no trabajaba, pues lo imaginamos todo el tiempo activo?

N. T.: durante una gran parte de su vida estaba en una carrera sin parar. Para él, trabajar era estar vivo, tener ideas y permanecer alerta. Después, en los últimos años de su vida, las cosas evolucionan, conoce momentos muy difíciles, periodos de desánimo y se instala una depresión. Fue marcado por el deceso de su padre en 1992, de amigos cercanos, como Henri Xhonneux, y tiene problemas personales. Todo esto se conjuga y hace que tenga menos impulso. Desde luego, se recupera, pero tiene periodos en los que no tiene forzosamente ganas de trabajar.

Esto se transcribe en Jachère Party, es un momento donde necesita dinero y las ediciones Julliard le encargan una novela. Al comienzo está contento, se pone a trabajar en este libro, pero, después su idea inicial ya no le conviene, cambia de rumbo sobre este libro y como está en uno de esos momentos de desánimo, el libro comienza así. Con Jachère Party se pone en barbecho, decide descansar. Voy a su casa, está en su cama, le pregunto cómo va la novela, me dice que lea las cuarenta primeras páginas que están sobre la máquina de escribir. Son muy buenas, pero, marcadas por una gran depresión. El libro comienza así, con un tipo que no tiene ganas de trabajar, que está desanimado, que piensa en su pasado y tiene la nostalgia de las personas queridas que han desaparecido. Luego, después de estas primeras páginas, esto rebota y vuelve el Topor que conocemos con pasajes delirantes, como en Café panique. El comienzo de Jachère Party ilustra bien el momento personal que atraviesa en esta época. Pero, incluso de este penoso periodo saca un material de creación.

S. L. P.: ¿tenía herramientas de trabajo privilegiadas?

N. T.: lo que recuerdo con frecuencia es el soporte, siempre estaba en proceso de evocarlo. Su soporte predilecto, el papel, el papel para escribir y dibujar. Se alinea más del lado del dibujante que del pintor, aunque estudió pintura en Artes Plásticas, pero, no quería mucho el taller, los lienzos para enmarcar, los bastidores, etc. De todos modos, lo que le interesaba de las Artes Plásticas no era la pintura, lo que lo marcó fue sobre todo el curso de grabado con Édouard Goerg, aquí aprendió la punta seca.

En realidad, se sentía cómodo con el papel, amaba el papel, con la idea de que le permitía crear sin importar dónde: en una mesa, en un café o en su casa, no importaba dónde. Allí el podía llevar una libreta y una hoja de papel. Trabajaba principalmente en la horizontal, llevaba la contraria de los métodos de taller donde se trabaja de forma vertical con un caballete.

Después, era un poco todo lo que le podía llegar a sus manos, aunque tenía también un gusto pronunciado por la tinta y el lápiz. Luego, no se limitó esto: utilizaba el pincel, pero además marcadores, el corrector Tipp-Ex, la bomba, etc. Descubrió el corrector Tipp-Ex, estaba loco con esto, descubrió la bomba y esto lo divirtió mucho. Podía incluso utilizar el café o el vino, se mojaba un dedo allí y comenzaba, hacía cosas formidables como esta. Todo lo que podía presentarse y le parecía eficaz para adornar su negro. Porque, a pesar de todo, su negro es la base de su práctica, el negro de la tinta china, el del lápiz, del bolígrafo Montblanc y el del marcador más común. Desde este punto de vista, está más en el trabajo de un dibujante colorista que en el de un pintor.

S. L. P.: ¿y para escribir?

N. T.: para la literatura utilizaba la máquina de escribir, hasta 1995 en que descubre el tratamiento del texto en el computador. Antes era realmente la máquina de escribir su objeto de predilección, escribía muy rápido y se puede decir que tenía un fetichismo por el objeto "máquina de escribir". Tuvo pequeñas Olivetti, los maletines portátiles, y luego, por supuesto, las Underwood que eran indisociables de su amor por las novelas policíacas y la Serie negra, de Raymond Chandler, Damon Runyon y Éric Amber. Se ponía muy contento de sentarse ante su Underwood, de encontrarse en la piel del escritor y esta mitología. El bolígrafo era para anotar, pero para escribir, estaba la máquina.

S. L. P.: ¿el tiempo de ejecución debía ser muy rápido?

N. T.: se puede decir que hubo periodos. Topor tuvo primero un largo periodo, el que es más conocido, que se puede calificar como "periodo pluma" y se inicia un poco después de Hara-Kiri, que transcurre a lo largo de los años 1970 y hasta los años 1990, cuando comienza a experimentar otras cosas.

En este periodo, dibuja a lápiz y después con la pluma, con tinta china. Ha pulido entonces su técnica de pequeños trazos para sombrear. Esta técnica requiere todavía un proceso largo en el tiempo de ejecución que es lento. Llenaba pacientemente. Todavía tengo en la cabeza ese ruido de "sacratsh, scrath" de la pluma que raspa el papel, recuerdo este rechinamiento. Cuando se pone a trabajar ya tiene la idea, pero es necesario que ensombrezca, cuando no está contento con lo que ha hecho, vuelve al comienzo. Describe muy bien este proceso en *Une vie à la gomme*: cuenta que tiene un dibujo que debe hacer, y está tan ocupado con el trabajo, que no se da cuenta que el día pasa. Es un poco las veinticuatro horas de un dibujante.

S. L. P.: ¿en literatura, Topor ha multiplicado más bien las formas breves, del aforismo a la novela corta, como si la novela no le hubiera interesado?

N. T.: existe el libro *Le locataire chimérique*, pero es cierto que es más una extensa novela corta que una novela. Le gustaba mucho la forma de la novela corta y su concisión. Luego, es cierto que perseguía la idea de escribir una gran novela, tengo muchas de estas que permanecen en las cajas, sin terminar. Tiene dificultades para sobrepasar las trecientas páginas. Es más de novelas cortas muy densas. *Jachère Party* es una entre dos de este plan, empieza como una novela y después estalla en muchas líneas, como microhistorias.

En los textos sin terminar hay proyectos en los que se siente verdaderamente una voluntad por inscribirse en la novela, incluso si no llegó al final. Tenía una voluntad por sobrepasar sus límites y no dejarse encerrar en algo. Topor era también un atleta, en el ritmo que tenía, en la producción de trabajo y la perpetua búsqueda de ideas siempre más sorprendentes y asombrosas. Así pues, en la escritura, también existía esa voluntad de sobrepasarse. Por ejemplo, había iniciado una novela policial sobre un hombre que recoge a dos lesbianas que hacen autostop, y que quieren absolutamente un niño, entonces lo drogan y violan. Tenía la idea de hacer una novela con esto. Otra novela sin terminar parte de un postulado a lo Gogol: un hombre que se desmantela y partes de su cuerpo se van y viven su vida (su nariz, sexo y orejas), y el hombre intenta juntarlas, reunir su cuerpo y encontrar su integridad.

S. L. P.: ¿la parte sin terminar es importante en su obra?

N. T.: un número importante de proyectos, dibujos y trabajos de escritura han permanecido en la etapa de bocetos, más o menos avanzados. Escritos, proyectos de series de dibujos, esquemas, notas... Esto no se vincula con una amargura. No tenía ningún gusto por lo inacabado, no tuvo el tiempo justo para terminar todo lo que habría querido emprender. A veces, debía dejar proyectos de lado para realizar encargos más urgentes, los plazos chocaban de frente. Lo que ha dejado en curso corresponde también a su manera de trabajar, a ese stock de ideas en sus pequeñas libretas, de las cuales ya hablé.

S. L. P.: ¿conocía la angustia de la página en blanco?

N. T.: lograba terminar la mayoría de las obras que había comenzado, la creación no era una fuente de angustia unida a la página en blanco. Simplemente, no tenía tiempo de utilizar todas sus ideas. Topor no era ese hombre muy angustiado, víctima de la vida, como muchas veces ha sido desfigurado. Desde luego, se ha enfrentado la crueldad y estupidez humanas, pero Topor es primero una fuerza de resistencia por el humor negro, el júbilo y la burla. No era alguien que lloriqueaba sobre su suerte, no vivía como una víctima, tenía más de combatiente que de derrotista.

Topor es primero aquel que no quiere ser encasillado, de allí esta perpetua actividad, no para ser fijado, sino para permanecer inasequible. Y ver solo en su obra y vida una angustia, es precisamente encasillarlo. Todo lo que ha dejado como obras sin terminar permite imaginar lo que habría podido continuar y crear y ocupar nuevas casillas y reinventarse como artista, si hubiera permanecido más tiempo entre nosotros.

S. L. P.: ¿hacía una diferencia, una jerarquía, entre los proyectos personales y las creaciones por encargo?

N. T.: por supuesto, algunos trabajos lo preocupaban más que otros, pero, la noción de jerarquía le era ajena a Topor, pues implicaba respetar normas, mientras que era profundamente inconformista, estaba cerca de la 'Patafísica y elegía dejarse llevar por los encuentros, los proyectos y las colaboraciones... Como buen patafísico, prefería la espiral a la pirámide. Algunos trabajos procedían de él mismo, como *Le locatire chimérique*. Con este libro, Topor decidió hacer su entrada con estruendo en la literatura, quiso dar un gran golpe, hacer una entrada en la literatura. Lo envía a cierto número de editores y nadie lo quiere hasta que Buchet/Chastel acepta publicarlo.

Otros proyectos eran solicitados para el exterior. Podía haber encargos aceptados por necesidades económicas, financieras y otras procedentes de círculos de amigos, algunas veces por rebotes. Las personas habían leído o visto obras que había publicado y llegaban directamente hasta él, tanto por el escrito como por el dibujo. Por último, al establecer vínculos con algunos editores o galeristas, Topor podía también ir a proponerles ideas de dibujos o libros.

S. L. P.: ¿era capaz de rechazar proyectos?

N. T.: hubo rechazos. Era necesario que encajara con la persona que llegaba a proponerle el proyecto, que le simpatizara. Era preciso que esto no estuviera en desacuerdo con sus convicciones y sus ganas de hacer. Intentaba al máximo conservar el ingrediente placer, tener una parte de placer en lo que hacía, incluso para los encargos por necesidad económica. Está también el parámetro del tiempo que lo podía llevar a rechazar cosas, pues ya estaba desbordado. Aun cuando realizaba siempre varios proyectos al mismo tiempo.

S. L. P.: ¿qué papel desempeñó la amistad en la creación de Topor?

N. T.: tuvo una importancia determinante. De un lado, Topor se regocija cuando trabaja con amigos, los amigos también le pueden llevar proyectos, esto lo estimula y con estos se siente en confianza. Topor era muy estimulado por los jóvenes artistas que llegaban a verlo para hacerle proposiciones de colaboración, y adoraba esto, les concedía fácilmente su confianza para intentar algo. Necesitaba sentirse en confianza con personas que compartían sus ideas sobre el mundo del arte y la cultura.

Los amigos eran para Topor una especie de familia. Al comienzo, de naturaleza generosa, les concedía un crédito de confianza a sus amigos. Después, pudo tener también decepciones con amigos en las colaboraciones, pues esto podría alimentar una desconfianza. Además, reivindicaba una forma de paranoia. Decía, en un libro, que había descubierto con Henri Rubinstein, *L'équation du bonheur*, que la paranoia hacía parte del instinto de supervivencia. También era capaz de trabajar solo. Las colaboraciones solo eran una parte de su obra.

S. L. P.: ¿qué formas podía adoptar este trabajo colectivo?

N. T.: en las colaboraciones, Topor permanece muy fiel e integro en lo que considera como importante y aquí hace pocas concepciones. Por el contrario, es abierto a las ideas del otro, de las personas con las que trabaja. Acoge sus ideas con benevolencia y, luego, hay ideas comunes que pueden nacer de

discusiones. Pero, permanece fiel a sus ideas, no deja fácilmente una idea que le parece original o interesante.

Esta parte del trabajo colectivo, que consiste en multiplicar los proyectos, se inscribe en esta labor de no querer ser encasillado y ser fácilmente identificable. Y también se inscribe muy rápido en un dúo o para trabajar con muchos, para él es como una recreación, eso lo detiene un poco. Al ser uno de los iniciadores, es menos identificable como artista, desdibuja las pistas. Necesitaba eso, le hacía bien, lo descansaba y le permitía respirar un poco.

S. L. P.: ¿se preocupaba por el futuro de sus obras y su difusión?

N. T.: estaba también atento para ver el trabajo impreso, se daba cuenta que había sido fiel a lo que quería al comienzo, el placer de ver el trabajo publicado, impreso y exhibido. El entusiasmo que podía tener en las colaboraciones continuaba con la vida de la obra acabada. No se detenía por el hecho de que el trabajo estaba terminado y pasaba a otra cosa. Era un observador y simpatizante de la espiral, pero no está dentro. Durante su vida, nunca se adhirió al Colegio de 'Patafísica, mientras que tenía muchos amigos que hacían parte de este. Era un gran admirador de Jarry.

S. L. P.: ¿tenía una relación privilegiada con transmisores y mediadores?

N. T.: sí, para él era importante. Para él era esencial la multiplicidad de estos transmisores. No para pertenecer a un galerista o editor. Por supuesto, desarrollaba relaciones cercanas con algunos de estos. Pero, no relaciones que restringieran y encerraran. Por esto, es difícil juntar su obra, debido a la fragmentación de los diferentes intermediarios en Francia, pero también en Europa.

*S. L. P.: puede evocar el libro que hizo con él, *Un monsieur tout esquiné*?*

N. T.: tenía seis o siete años. dibujaba mucho porque siempre veía a Topor hacerlo. El trabajaba en su mesa y me dice: "Mira, toma lápices y dibuja lo que ves". Me hizo dar ganas de dibujar. Luego, lo que le interesa es aguijonear mi imaginación planteándome preguntas sobre mis dibujos, preguntándome cómo se llama ese personaje, qué título le doy a un dibujo. La imaginación de los niños está muy libre de cualquier restricción. Sacaba títulos absurdos y eso le gustaba mucho. Es un observador atento de mis dibujos, pero, no intervenía en todo. Conserva los dibujos. Tiene la idea de trabajar encima, de sombrear mis dibujos. Me presenta esto como un juego para él, es además lúdico, un juego entre nosotros. Este trabajo que hace es principalmente de las sombras, no toca

los trazos de mis dibujos. El proyecto del libro llega muy rápido, pues en la época es muy amigo de Balland, hay una estrecha complicidad entre ambos y Balland quiere de tal modo a mi padre que le dice sí a todo lo que Roland le propone.

Existe también una entrevista que me hace mi padre: la idea viene cuando Balland le ha dado su consentimiento para el libro y Topor cree que es muy gracioso agregar mi entrevista como un famoso artista contemporáneo. Es su manera de burlarse, de ridiculizar el mundo del arte y al mismo tiempo de darle un valor agregado a lo que solo sería una simple recopilación de dibujos de niños. La entrevista se hizo realmente, no era falsa. Hay un trabajo de formato, pero esta entrevista se realizó. Para mí este libro era una aventura maravillosa. Había asistido a las entrevistas que le hacían los periodistas y veía el libro editado. Sucedió todo muy rápido y me sentía valorizado.

S. L. P.: ¿el hecho de ser él mismo el hijo de un artista lo llevó a animarlo en este camino?

N. T.: en absoluto, había intentado primero disuadirme gentilmente de inscribirme en esta vía: me repetía que era un oficio difícil. Me sugirió hacer otra cosa, diciéndome que no era necesario que me sintiera obligado de seguir sus pasos y los de mi abuelo... Cuando vio que esto me preocupaba, fue muy crítico, a veces muy duro, pero, globalmente me ayudó a construir en los límites de su visión de las cosas que después no siempre fue la mía. Porque no compartimos necesariamente el mismo punto de vista sobre el arte: en Topor siempre había una voluntad de no estar conforme, de impactar, de ir hacia un lado casi trash, mientras que me sentía más cerca de la visión de mi abuelo. Nos hemos enfrentado bastante sobre estos problemas, no hemos estado de acuerdo, pero, en general era benevolente conmigo a partir del momento en que vio que era algo que iba siguiendo, que estaba en mí.

S. L. P.: qué lugar ocupaba la obra de Abram Topor para su hijo Roland?

N. T.: es enorme y afectiva, los cuadros de su padre están por doquier, muy en evidencia, prioritarios a las otras obras. Existe además el hecho de que mi abuelo haya aplazado su creación para mantener a su familia y que Roland Topor pudiera estudiar Artes Plásticas. Realmente, Abram Topor no pintó

más después de la guerra, puso todo en Roland con el fin de que estudiara. Y Roland Topor lo ayudará a cambio, puesto que hará todo para que Abram pueda exponer de nuevo, le buscará galeristas. No obstante, la obra de mi abuelo es completamente lo opuesto a la de mi padre, en la factura y en el estado del espíritu. Es más un vínculo afectivo que un modelo estético.

Referencias

Le Pajolec, S. y Topor, N. (2017). "J'ai encore en tête ce bruit de 'scrath scrath' de la plume qui gratte le papier". Entretien de Sébastien Le Pajolec, avec Nicolas Topor. *Sociétés et représentations*, (44), 77-87. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-77.htm>