



**ULPGC**  
Universidad de  
Las Palmas de  
Gran Canaria

Facultad de  
Traducción e Interpretación



*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*  
*Facultad de Traducción e Interpretación*

*Máster Universitario en Traducción Profesional y Mediación Intercultural*  
Itinerario 2: Traducción Jurídica y para el Comercio Internacional  
Curso 2022/2023

*Johansson v Disney (2021): Propuesta de traducción comentada, del inglés al español, de dos documentos del ámbito audiovisual presentados en un superior court del estado de California*

Elba María Hernández Gutiérrez

Tutor del trabajo: Víctor Manuel González Ruiz





# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| RESUMEN .....   | I  |
| ABSTRACT .....  | II |
| 1. INTRODUCCIÓN .....   | 1  |
| 2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN .....   | 3  |
| 2.1. EL LENGUAJE Y LA TRADUCCIÓN EN EL ÁMBITO JURÍDICO .....  | 3  |
| 2.1.1. Características del lenguaje jurídico en inglés y en español .....   | 3  |
| 2.1.2. La traducción de textos jurídicos.....   | 10 |
| 2.2. LOS SISTEMAS JURÍDICOS DE ESTADOS UNIDOS Y ESPAÑA .....  | 14 |
| 2.2.1. Estados Unidos .....   | 14 |
| 2.2.2. España.....  | 15 |
| 2.3. LOS ÓRGANOS JURISDICCIONALES VINCULADOS AL PROCESO OBJETO DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN .....  | 16 |
| 2.4. LA NUEVA INDUSTRIA AUDIOVISUAL: CONCEPTOS Y TERMINOLOGÍA ESENCIALES .....  | 18 |
| 2.5. DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS OBJETO DE LA TRADUCCIÓN .....  | 20 |
| 2.5.1. Documento núm. 1: <i>Periwinkle Entertainment, INC., F/S/O Scarlett Johansson, a California corporation, v. The Walt Disney Company, a Delaware corporation (2021)</i> ..... | 21 |
| 2.5.2. Documento núm. 2: <i>Defendant’s notice of motion and motion to compel arbitration and stay Court proceedings; Memorandum of points and authorities (2021)</i> .....         | 23 |
| 2.6. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN UTILIZADAS COMO HERRAMIENTAS PARA LA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN .....  | 24 |
| 2.7. DESCRIPCIÓN DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN.....   | 30 |
| 3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y COMENTARIO SOBRE LOS PROBLEMAS ENCONTRADOS Y LAS SOLUCIONES APORTADAS .....  | 31 |
| 3.1. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN .....  | 31 |

|   |    |
|---|----|
| 3.2. ANÁLISIS COMENTADO DE LA TRADUCCIÓN .....      | 49 |
| 3.2.1. Cuestiones de carácter ortotipográfico ..... | 49 |
| 3.2.2. Cuestiones de carácter terminológico .....   | 53 |
| 3.2.3. Cuestiones de carácter estilístico .....     | 59 |
| 4. CONCLUSIONES .....                               | 64 |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                  | 67 |
| LEGISLACIÓN Y JURISPRUDENCIA CITADA.....            | 72 |
| ANEXO .....   | 73 |

## RESUMEN

Este trabajo se enmarca en el campo de la traducción jurídica y, específicamente, nos centramos en los aspectos lingüísticos y legales de dos países, Estados Unidos y España. Para este propósito, hemos realizado una propuesta de traducción comentada, del inglés al español, de dos documentos jurídicos: una demanda judicial presentada por la actriz Scarlett Johansson contra The Walt Disney Company (*Johansson v Disney, 2021*) y un fragmento de la petición presentada, como respuesta, por la parte demandada. El tema tratado es de actualidad, pues la demanda se presentó tan solo unos meses antes de presentar esta propuesta (en julio de 2021) y aborda las tensiones, en ocasiones de trascendencia judicial, existentes entre las diversas plataformas de producción y exhibición audiovisual hoy en día.

El objetivo final de este trabajo es realizar y comentar la traducción al español de los mencionados documentos jurídicos estadounidenses, que tratan el derecho contractual en el marco de la producción y exhibición audiovisuales, prestando especial atención al lenguaje que se emplea en los tribunales. Con este fin, acompañando esta propuesta de traducción, ofrecemos una contextualización y un comentario argumentado sobre los problemas encontrados al realizar la traducción y las soluciones propuestas, a las que hemos llegado gracias a la aplicación de los conocimientos adquiridos durante el máster y a la investigación sobre la materia. Finalmente, en el capítulo de conclusiones, exponemos las ideas y resultados más relevantes de los apartados teórico y práctico.

**Palabras clave:** traducción jurídica, *common law*, derecho civil, producción audiovisual, exhibición audiovisual.

## **ABSTRACT**

This dissertation deals with the topic of legal translation, in particular with some linguistic and legal aspects of two different countries, the United States of America and Spain. To this purpose we offer a translation proposal of two legal documents: a complaint filed by actress Scarlet Johansson against The Walt Disney Company (*Johansson v Disney, 2021*) and an extract from the motion submitted by the defendant as a response to the complaint. This is a highly topical subject matter, because the complaint was filed just a couple of months before we presented this proposal (in July 2021) and it addresses today's strains—occasionally of a legal nature— between streaming production and exhibition platforms, on the one side, and actors, on the other.

The goal of this dissertation is to produce an annotated Spanish translation of these American legal documents, which deal with contract law in the field of audiovisual production and exhibition, where we pay special attention to the language used in the context of a court of law. For this purpose, together with our translation, in the following pages we will contextualise the source texts and offer a reasoned commentary about the translation issues we have faced and the solutions we have come to through the application of the knowledge gained during the Master's programme and our in-depth research on the subject. Finally, in the chapter devoted to the conclusions, we will summarise the most relevant ideas and findings from both the theoretical and practical parts of our work.

**Key words:** legal translation, common law, civil law, audiovisual production, audiovisual exhibition.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se abordará la traducción de dos documentos que se enmarcan en un mismo procedimiento judicial. El primer documento es la demanda presentada por la empresa Periwinkle Entertainment, Inc —en representación de la actriz Scarlett Johansson— en un *superior court* del estado de California (EE. UU.); y el otro documento, del que traduciremos solamente un fragmento, es una petición presentada por The Walt Disney Company —la parte demandada— como respuesta a la demanda. Hemos elegido traducir estos documentos por dos razones fundamentales. En primer lugar, decidimos centrarnos en este procedimiento judicial porque, en el momento de comenzar este trabajo, estaba en pleno apogeo, ya que la demanda se había presentado tan solo unos meses antes (el 29 de julio de 2021); en segundo lugar, porque este procedimiento judicial vincula el ámbito jurídico con la nueva realidad del mercado audiovisual, lo cual puede suponer un reto a la hora de traducir determinadas realidades de trascendencia legal que son novísimas.

Al comenzar este trabajo, nos fijamos como objetivo adentrarnos más en el ámbito jurídico y consolidar las competencias adquiridas en el máster mediante un caso práctico novedoso de traducción de dos documentos de esa especialidad, que a su vez se enmarcan en el ámbito audiovisual. Para ello, utilizaremos las estrategias y herramientas estudiadas para resolver los posibles problemas que nos podamos encontrar durante la elaboración de la traducción y estudiaremos la terminología usada en ellos, especialmente la relacionada con el contexto judicial de origen. Nos parece pertinente añadir, además, la motivación personal de la autora para la elección de los temas que tratamos. Los ámbitos audiovisual y jurídico son de especial interés para ella, ya que, hace unos años, cursó el itinerario 1 y, actualmente, está finalizando sus estudios en el itinerario 2 del Máster en Traducción Profesional y Mediación Intercultural de esta universidad.

Con respecto a los contenidos del trabajo, para empezar, expondremos una serie de consideraciones teóricas que nos ayudarán a contextualizar el encargo de traducción; hablaremos sobre las particularidades que presenta la traducción de documentos jurídicos, que la distinguen de otros tipos de traducción, y comentaremos las diferencias y similitudes que comparten los lenguajes jurídicos en inglés y español. Asimismo, compararemos los sistemas jurídicos estadounidense y español, y explicaremos la taxonomía de técnicas de traducción de Orozco Jutorán (2014) que hemos utilizado como

herramienta para vencer esas diferencias y poder elaborar el TM. Por otro lado, también hablaremos de la nueva realidad audiovisual mediante el comentario acerca de la situación del panorama actual de producción, distribución y exhibición audiovisuales. Esta nueva realidad, marcada principalmente por la aparición de las plataformas de *streaming*, está causando un gran impacto en diversas parcelas de nuestras vidas y ha generado una terminología que, como veremos, ha pasado al ámbito jurídico.

A continuación, nos dedicaremos a la parte práctica e insertaremos en este trabajo la propuesta de traducción de los documentos mencionados. Junto con esta propuesta, ofreceremos un comentario argumentado sobre las cuestiones más relevantes que puedan haber presentado una mayor dificultad a la hora de traducir, así como las soluciones propuestas, a las que llegaremos mediante el uso de las estrategias y técnicas anteriormente expuestas, y que justificaremos de acuerdo al encargo pertinente. En concreto, abordaremos aspectos relacionados con la ortotipografía, con la terminología y con la sintaxis con respecto a los cuales hemos tenido que tomar decisiones durante el proceso de traducción. Por último, dedicaremos un capítulo a la exposición de las conclusiones, donde presentaremos las ideas y resultados más relevantes de los apartados teórico y práctico. Además, señalaremos algunas posibles líneas de trabajo que se podrían seguir a raíz de la elaboración de este trabajo.

## 2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN

### 2.1. EL LENGUAJE Y LA TRADUCCIÓN EN EL ÁMBITO JURÍDICO

Para comenzar, debemos explicar diversos conceptos teóricos que nos ayudarán a establecer unos cimientos sólidos sobre los que construiremos todo el trabajo y en los que nos basaremos para realizar la posterior propuesta de traducción.

#### 2.1.1. Características del lenguaje jurídico en inglés y en español

En este apartado, debido a que vamos a realizar una propuesta de traducción del inglés al español de unos textos que proceden de Estados Unidos, pretendemos exponer los rasgos generales más típicos del lenguaje jurídico en inglés y, a su vez, compararlos con los del lenguaje jurídico en español.

Estados Unidos, como antigua colonia británica, debe a Inglaterra<sup>1</sup> las bases de su idioma y las de su sistema jurídico (Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez, 2013). En las obras de diversos autores, como las de Burukina (2012) o Borja Albi (2000), podemos observar las características más importantes del lenguaje jurídico inglés (o *legalese*, como se le conoce cuando adopta su estilo más tradicional y complejo) que representan dificultades a la hora de traducirlas.

Para realizar la comparativa entre los dos lenguajes que son objeto de nuestro trabajo, vamos a aludir a la obra de diversos autores que, a nuestro parecer, son fundamentales en el estudio de los lenguajes jurídicos. Debido a que los términos jurídicos de Inglaterra y Estados Unidos son esencialmente los mismos, tomaremos como referencia básica las obras de Alcaraz Varó (2000), Burukina (2012) y Gotti (2016) para describir las características del inglés jurídico, a pesar de que la base de sus trabajos sea el inglés jurídico europeo. Asimismo, aludiremos a la obra de Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez (2013), ya que esta se refiere de modo específico al inglés jurídico de Estados Unidos. A su vez, nos valdremos de la obra de Alcaraz Varó y Hughes (2009) para comparar los rasgos más destacables del lenguaje jurídico inglés con los de España. Esta comparativa la realizaremos fijándonos, en primer lugar, en los aspectos terminológicos y, en segundo lugar, en los aspectos estilísticos:

---

<sup>1</sup> Se hace referencia específicamente a Inglaterra porque los sistemas del *common law* tienen su origen en este país de Reino Unido.

## Aspectos terminológicos

Los lenguajes jurídicos de Estados Unidos (en adelante, en este apartado, «EN») y España (en adelante, en este apartado, «ES») presentan similitudes, fundamentalmente, de tipo terminológico. En textos en los que se emplean estos lenguajes especializados, observamos la presencia de cuatro elementos característicos:

### 1) **Latinismos:** palabras que provienen fundamentalmente del Derecho romano.

- **EN:** perduran en los sistemas jurídicos anglosajones debido al poder y prestigio de la Iglesia en Europa durante la Edad Media y al uso del latín como *lingua franca* en los estratos más altos de la sociedad europea durante la Baja Edad Media.
- **ES:** perduran en el sistema jurídico español, dado que nuestro sistema jurídico bebe del derecho romano.

Los latinismos se pueden dividir en dos clases:

- Latinismos crudos, como *prima facie* (a primera vista; tras un primer examen), *bona fide* (de buena fe; auténtico) o *in dubio pro reo* (en caso de duda, a favor del reo).
- Latinismos adaptados, como *abscond*, que proviene de *abscondere* y significa «fuga o evasión»; o *impugn*, que procede de *impugnare* y significa «impugnar». En español, encontramos algunos ejemplos como «usufructo», que procede de *usufructus*, o «abogado», que procede de *advocatus*.

También hay que destacar los prefijos latinos (ex-, re-, sub-, etc.) que, en muchos casos, han entrado en la lengua directamente con las palabras latinas (por ejemplo, *exhort/exhortar*, que proceden de *exhortari*; *require/requerir*, que vienen de *requirere*; *subsidy/subsidio*, que tienen su origen en *subsidium*; etc.) o se han usado para formar palabras (*exculpate/exculpar*, que provienen de *ex-* + *culpare*; *reiterate/reiterar*, que se originaron en *re-* + *iterare*; *subcontract/subcontratar*, que proceden de *sub-* + *contractare*; etc.).

### 2) **Galicismos:** términos que proceden del francés.

- **EN:** los que están presentes en el inglés jurídico provienen de la época de la conquista normanda de Inglaterra. Algunos ejemplos son *parole* (libertad vigilada o condicional), *average* (avería) o *lien* (derecho prendario).

- **ES:** el lenguaje jurídico español también es rico en este tipo de extranjerismos, gracias a la influencia que tuvo el Código Napoleónico en el sistema jurídico español. Encontramos tres tipos frecuentes de galicismos en el español jurídico:
    - Préstamos o extranjerismos adaptados: términos que se han adaptado e incorporado a la lengua española (por ejemplo, muchas palabras que terminan en –aje, como «sabotaje» o «ultraje»).
    - Calcos: términos en los que la lengua extranjera ha dejado su huella y se produce una especie de traducción literal del término (como «acaparar», que proviene de *accaparer*).
    - Expresiones encabezadas por la preposición «a»: con frecuencia nos encontramos con expresiones como «a fondo perdido» o «a mano armada», que tienen su origen en las francesas *à fonds perdu* y *à main armée*, respectivamente.
- 3) **Palabras del lenguaje cotidiano con acepciones jurídicas:** este rasgo es común en las lenguas de especialidad y, por supuesto, en el ámbito jurídico también encontramos estos términos.
- **EN:** encontramos, por ejemplo, el sustantivo *information*, que en el ámbito jurídico no significa «información», sino «denuncia». Por ejemplo: *A person may lay an information in writing and under oath before a judge* (Una persona puede **presentar una denuncia** por escrito y bajo juramento ante un juez).
  - **ES:** estos términos de uso común y generalizado adquieren un significado totalmente distinto en el ámbito jurídico. Pongamos como ejemplo la palabra «actor». En un contexto jurídico este término es sinónimo de «demandante» y no se refiere a la persona que interpreta un papel en una obra.
- 4) **Términos exclusivamente jurídicos:** se trata de términos de especialidad, que denotan conceptos y realidades puramente jurídicas y que no tienen cabida en otros contextos.
- **EN:** en el inglés jurídico encontramos diversos ejemplos, como el término *remand*, que se emplea con el sentido de «restringir la libertad del acusado».
  - **ES:** algunos ejemplos que podemos encontrar en el español jurídico son «anticresis», que es el «derecho real de garantía, con desplazamiento posesorio,

por el que el acreedor adquiere el derecho a percibir los frutos de un bien inmueble de su deudor con obligación de aplicarlos al pago de los intereses, si existiesen, y después a la amortización del capital del crédito hasta que sea cancelada la deuda (...)» o «cohecho», que supone el «delito contra la Administración pública que presenta en su regulación en el Código Penal diversas variantes o tipificaciones (...)» (Real Academia Española, 2022b).

### Aspectos estilísticos

Al estudiar la obra de los autores citados anteriormente, hemos observado que ambos lenguajes jurídicos comparten algunos rasgos de tipo estilístico. Creemos que, fundamentalmente, son dos:

1) **Registro formal y arcaizante:** los textos jurídicos tienen un tono demasiado formal y antiguo.

- **EN:** Este rasgo se observa fundamentalmente en el léxico empleado y en la expresión de la cortesía.
  - Léxico: *commit to prison* (encarcelar), *pursuant to [section three]* (según lo estipulado en [el apartado 3]).
  - Cortesía: *your honour* (señoría).

Destacamos en este apartado las preposiciones sufijadas que, como apuntan Gámez González y Cuñado de Castro (2019), han llegado a ser uno de los rasgos característicos dentro del inglés jurídico y se usan con frecuencia en este ámbito. Estos vocablos están formados por la unión de dos preposiciones (en la mayoría de los casos) o por una preposición y un adverbio, y se utilizan para varios fines: para evitar repetir un elemento dentro de la misma frase; para abreviar, evitando una expresión muy larga; para introducir actos de habla; o para darle un aire de ampulosidad al documento.

En la Tabla 1 ofrecemos una lista no exhaustiva de las preposiciones sufijadas más usuales en el lenguaje jurídico y su traducción:

|                    |   |
|--------------------|---|
| <b>hereby</b>      | por el/la presente                      |
| <b>herein</b>      | en el/la presente, que aquí se menciona |
| <b>hereinafter</b> | más abajo; en lo sucesivo               |
| <b>hereof</b>      | del/de la presente; de este/esta        |

|                 |                              |
|-----------------|------------------------------|
| <b>hereto</b>   | al presente                  |
| <b>hereupon</b> | sobre esto; por consiguiente |
| <b>herewith</b> | anexo o adjunto a este/esta  |

**Tabla 1:** preposiciones sufijadas usuales en el inglés jurídico. Fuente: elaboración propia a partir de Gámez González y Cuñado de Castro (2019) y Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez (2013).

- **ES:** diversos términos y expresiones dan una connotación de exageración o afectación, como podemos observar en «El tribunal proveerá a esta petición ordenando la suspensión de las actuaciones y **oírán por diez días** a la otra parte». (Ley de Enjuiciamiento Civil, 2000).

- El contexto hace que comprendamos que la expresión «por diez días» posiblemente quiera decir «en el plazo máximo de diez días». Esta expresión es totalmente errónea en el español común y, sobre todo, en el contexto del verbo «oír».

2) **Opacidad y falta de naturalidad:** Alcaraz Varó y Hughes (2009: 18) apuntan que numerosos especialistas del Derecho y la lingüística consideran que estos son «los dos rasgos que más fácilmente se perciben en los textos jurídicos». Es especialmente grave, por ejemplo, que se observen estos rasgos en el lenguaje de las sentencias judiciales, «en donde lo más grave no es la falta de elegancia o de gracia estilística sino la incoherencia sintáctica y el anacoluto». Algunos rasgos que tienen los lenguajes jurídicos y que hacen que estos tengan una falta de claridad son el uso de redundancias expresivas y las oraciones muy largas:

a) **Uso de redundancias expresivas:** la redundancia expresiva puede reflejarse en varias convenciones que persiguen la precisión máxima; esto lleva a que el redactor elabore en exceso su expresión y repita ideas de forma redundante. Un ejemplo claro es el empleo de cadenas de sinónimos en las que se produce una repetición de conceptos que, en la mayoría de los casos, es innecesaria.

- **EN:** es muy común ver el uso de dobles o tripletes de sinónimos que no tienen casi distinción de sentido hoy en día.
  - Dobletes: *false and untrue* (falso); *last will and testament* (testamento).
  - Tripletes: *full, true and correct* (íntegro y correcto); *nominate, constitute and appoint* (designar).

En algunos textos jurídicos, como una demanda, la repetición en una misma oración o párrafo podría considerarse necesaria, ya que se requiere un alto grado de claridad para establecer quiénes son las partes (demandante y demandada), lo que afirma o reclama cada una, etc. En el ejemplo que ofrecemos a continuación, es ciertamente llamativo el uso de las repeticiones, ya que estas además aparecen resaltadas tipográficamente, como podemos observar en el ejemplo<sup>2 3</sup>:

Unless restrained by this court, FX DEFENDANTS will continue to infringe **OLIVIA DE HAVILLAND**'s right of publicity, engendering a multiplicity of judicial proceedings. Absent injunctive relief, **OLIVIA DE HAVILLAND** will continue to suffer such irreparable harm to her goodwill, and pecuniary compensation will not afford **OLIVIA DE HAVILLAND** adequate relief for such damage. Therefore, **OLIVIA DE HAVILLAND** is entitled to injunctive or other equitable relief from this Court to permanently restrain FX DEFENDANTS from continuing to infringe **OLIVIA DE HAVILLAND**'s right of publicity.

- **ES:** en el lenguaje jurídico español, la predisposición del jurista a precisar términos que puedan resultar ambiguos o difíciles de comprender le lleva a colocar a su lado una palabra de significación muy aproximada, como vemos a continuación:

Los innumerables preceptos acertados de la Ley de 1881, la ingente jurisprudencia y doctrina generada por ella, los muchos informes y sugerencias recibidos de distintos órganos y entidades, así como profesionales y expertos prestigiosos, han sido elementos de gran valor e interés.

- b) **Uso de oraciones muy largas:** un rasgo conectado con las redundancias expresivas es la longitud de sus oraciones.

- **EN:** este aspecto está muy presente en los textos jurídicos (Tiersma, 1999: 55). El resultado no solo son frases muy largas, sino complejas, con muchas cláusulas unidas (Tiersma, 1999: 56), como vemos a continuación (Reino Unido, 1979):

(5) Subject to subsection (6) below, if an award is made and, on an application made by any of the parties to the reference, (a) with the consent of all the other parties to the reference, or (b) subject to section 3 below, with the leave of the court, it appears to the High Court that (...).

---

<sup>2</sup> Existe la posibilidad de que en lugar del nombre completo se utilice un término acuñado dentro del texto, «*Plaintiff*» [la demandante]).

<sup>3</sup> El fragmento escogido pertenece a la demanda real presentada por Olivia de Havilland por el supuesto retrato despectivo que hizo de ella la serie *Feud* de la cadena FX (Superior Court of the State of California, 2017).

- En esta extensa oración vemos cómo la conjunción *and* concierta con *it appears*, que aparece mucho después.

Una de las motivaciones que lleva a emplear frases largas es el afán por agrupar toda la información sobre un asunto concreto en una misma unidad (Tiersma, 1999).

- **ES:** La RAE (2017:10), en el *Libro de estilo de la Justicia*, afirma que en el lenguaje jurídico español «son comunes los párrafos largos y complejos, formados por una maraña de oraciones coordinadas y subordinadas». Este rasgo estilístico hace «que algunos escritos jurídicos sean difíciles de leer y de comprender»

Tras enumerar algunas de las características que se observan en ambas lenguas de trabajo, nos gustaría resaltar a continuación otros rasgos que, tras la consulta bibliográfica, consideramos que podrían considerarse características específicas de uno y otro lenguaje jurídico.

### **Lenguaje jurídico inglés**

- **Construcciones en voz pasiva:** estas construcciones son menos frecuentes en el lenguaje cotidiano y se utilizan sobre todo en acuerdos, contratos y documentos en los que lo importante no son los actores, sino el resultado de la acción, como podemos observar en la oración «*Approximately six months after the Agreement was entered into...*» (Aproximadamente seis meses después de formalizar el Contrato...).

### **Lenguaje jurídico español**

- **Uso de neologismos:** el lenguaje jurídico español, a pesar de su predilección por lo arcaico, también presenta términos de nueva creación. Alcaraz Varó y Hughes (2009: 27) exponen claramente que «los operadores del español jurídico, quienes si consideran que necesitan un término, lo crean sin sentir escrúpulos ni sentimiento de inoportunidad lingüística». Por un lado, identifican los neologismos que han surgido de la necesidad por cubrir una laguna léxica o para precisar otros términos creados, por ejemplo, las palabras «garantista» o «culpabilístico». Sin embargo, también explican que esta práctica se utiliza en exceso y ha hecho que surgieran algunos términos que no parecen tan necesarios y que pueden dar pie a una jerga insufrible,

como vemos con «necesariedad» u «originación», ya que en su lugar se podrían emplear perfectamente los términos «necesidad» u «origen».

### 2.1.2. La traducción de textos jurídicos

Como afirma Álvarez Calleja (1995), los principios y mecanismos que emplea un traductor cuando trabaja con un texto del ámbito jurídico no se diferencian de los que va a seguir y utilizar si el documento pertenece a otro ámbito, ya que la finalidad es la misma: «hacer pasar un mensaje de una lengua a otra para que el destinatario comprenda su contenido». No obstante, ¿qué particularidades presenta la traducción jurídica frente a otro tipo de traducción?

Hurtado Albir (2001: 58) explica que los «tipos de traducción tienen que ver con la traducción de textos (...) que pertenecen a determinados ámbitos socioprofesionales» y que, para describirlos, hay que tener en cuenta dos conceptos fundamentales: el género y el campo.

a) El **género** es el conjunto de «textos que pertenecen a un mismo campo y/o modo y que comparten la función, la situación de uso y las convenciones textuales». Al respecto, Borja Albi (2007) expone que «a lo largo de la historia los juristas han ido generando documentos muy estereotipados y repetitivos que constituyen géneros textuales perfectamente definidos, que llamamos “géneros jurídicos”». En cada uno de estos géneros pertenecientes al ámbito socioprofesional del derecho, confluyen una serie de convenciones formales y estilísticas vinculadas a la macroestructura, la función comunicativa, la modalidad discursiva, el nivel léxico-sintáctico y las convenciones sociopragmáticas (Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez, 2013; Alcaraz Varó y Hughes, 2009), tal como se ilustra a continuación:

- 1) **Macroestructura:** gran marco organizador de las partes, las secciones y las subsecciones de un género profesional.
  - Ejemplo: una sentencia consta de cuatro o cinco partes (Wolters Kluwer, 2022a): encabezamiento, antecedentes de hecho, hechos probados (en el caso de sentencias de lo penal y lo social), fundamentos de derecho y fallo.
- 2) **Función comunicativa:** cada género tiene una función comunicativa específica, que en la mayoría de los casos va marcada por un verbo realizativo o performativo.

- Ejemplo: en una escritura pública de testamento, encontraremos verbos como «otorgar», «disponer», «legar» y otros similares.
- 3) **Modalidad discursiva:** cada género o cada una de sus partes tiene una modalidad específica (narración/descripción y argumentación).
- Ejemplo: la parte de los fundamentos de derecho de una sentencia tiene una modalidad expositiva (se explican o desarrollan conceptos) y, en cambio, la sección destinada a los hechos probados está escrita de forma narrativa (se relata una serie de eventos acontecidos).
- 4) **Nivel léxico-sintáctico:** la organización sintáctica de los textos que pertenecen a un mismo género sigue pautas muy parecidas y el vocabulario que forma parte de estas es muy recurrente.
- 5) **Convenciones sociopragmáticas:** estas son las estrategias que se emplean en la ordenación de los mensajes, además de la denominada cortesía lingüística, que son características de cada género.
- Ejemplos: se escoge determinada información para que sea el «tema» como punto inicial de una oración, de forma que se produzcan diferentes matices semánticos (el detenido pasó a disposición judicial ayer; ayer pasó a disposición judicial el detenido).
  - La cortesía lingüística se observa en las fórmulas de tratamiento con las que nos referimos a los miembros del Poder Judicial (se emplean diversos términos como «señorías», «ilustrísimos», «Vuestra Ilustrísima», etc. dependiendo de a quién nos dirijamos) o en los tiempos verbales que empleamos en general al comunicarnos en un entorno judicial (uso del condicional: «me gustaría preguntarle...», «¿Podría decirme...?»).

El género es, por tanto, un instrumento importantísimo para la traducción ya que, si el traductor es capaz de identificar sus características principales dentro de un texto, en el futuro, cuando se enfrente a otro documento del mismo género, ahorrará tiempo y esfuerzo en su trabajo (Vegara Fabregat, 2006; Alcaraz Varó y Hughes, 2009).

- b) El **campo**, por su parte, es «la variación lingüística según el marco profesional o social» y es clave para precisar si un texto que se va a traducir es especializado o no. Hurtado Albir (2001: 59) explica que los textos especializados son aquellos que están

«dirigidos a especialistas» y que conciernen a los denominados «lenguajes de especialidad» o «lenguas de especialidad». De este último concepto se hacen eco en su obra Cabré y Gómez de Enterría (2006: 28), en la que explican que estos lenguajes se refieren «al conjunto de recursos lingüísticos procedentes del sistema de cada lengua particular, a partir del cual un hablante que desea producir un discurso especializado selecciona los más adecuados en cada caso».

Teniendo todo esto en cuenta y a pesar de que, como afirma Mayoral Asensio (2004: 53), no existe «una frontera clara» entre la traducción jurídica y otras categorías, como, por ejemplo, la comercial, la jurada o la administrativa, podemos decir que la jurídica es un tipo de traducción especializada, ya que los textos que son objeto de trabajo y estudio presentan una estructura y siguen unas convenciones o pautas —según el género al que pertenezcan— muy definidas y recurrentes. Asimismo, estos textos están dirigidos fundamentalmente a juristas, es decir, a especialistas, y su campo es el marco profesional del derecho. Por otro lado, hay que añadir que, según la distinción que propone Jakobson (1959), la traducción jurídica que estudiaremos en este trabajo es de tipo interlingüístico, es decir, «una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua»; en este caso, las lenguas de trabajo de origen y destino son, respectivamente, el inglés norteamericano y el español de España.

Como ya comentamos con anterioridad, la traducción jurídica se desarrolla dentro de un campo temático especializado y, debido a esto, presenta unos obstáculos concretos que se suman a las dificultades propias de un proceso traslativo en el que se trabaja con textos de un ámbito no especializado. Borja Albi (2000: 136) expone, por ejemplo, que la traducción jurídica está «marcada culturalmente por el campo del discurso, ya que la organización que cada sociedad hace de su ordenamiento jurídico es totalmente arbitraria y hunde sus raíces en la historia lejana de cada comunidad». Sin embargo, como apunta Prieto Ramos (2021), también existe una coexistencia entre conceptos jurídicos desarrollados como marco común para la cooperación multinacional o la integración supranacional.

Como adelantamos en el apartado anterior, los textos jurídicos poseen unas características especiales que los diferencian de los textos no especializados, pero, además, también los distinguen de los textos especializados de otros ámbitos (Gotti, 2016). Asimismo, explicamos que la traducción que tratamos en este trabajo es de tipo interlingüístico y que además, en este caso, como trabajamos con dos sistemas jurídicos distintos —de Estados

Unidos y España—, se trata a su vez de una traducción intersistémica (Holl y Elena, 2015: 495). Por tanto, seremos testigos del grado de anisomorfismo que existe entre ambos sistemas y conceptos, y en el que profundizaremos a continuación.

#### *2.1.2.1. Anisomorfismo entre sistemas jurídicos*

En primer lugar, para entender lo que significa el término «anisomorfismo», hay que explicar el significado de su antónimo, «isomorfismo»; este es «la correspondencia biunívoca entre dos estructuras algebraicas que conserva las operaciones» (Real Academia Española, 2022a). En el ámbito lingüístico, como comenta Alcaraz Varó (2004), isomorfismo «quiere decir simetría o paralelismo entre dos sistemas lingüísticos», es decir, que anisomorfismo se utiliza para referirnos a los casos en los que no existe una equivalencia completa entre términos (y los conceptos designados) provenientes de dos lenguas. Esta falta de equivalencia provoca una situación de asimetría o desajuste entre las lenguas y, por consiguiente, también entre los textos.

El anisomorfismo está unido a la intraducibilidad, un concepto habitual en el campo de la traducción y la traductología, y que suelen sacar a colación muchos teóricos del ámbito, que afirman que los textos origen y meta nunca pueden ser idénticos (Alcaraz Varó, 2004). También relacionada con la intraducibilidad está la fidelidad, que históricamente se ha identificado como «sujeción al texto original (traducción literal) y opuesto a libertad (traducción libre)»; pero esto no debería ser así, ya que este término, estrictamente hablando, expresa solamente que hay una relación entre el texto original y su traducción, pero no concreta la naturaleza de esa relación (Hurtado Albir, 2001: 202).

Por nuestra experiencia académica y profesional, podemos constatar, además, que las lenguas tienen una estrechísima relación con el contexto en el que se produce el mensaje y la cultura de la nación, el pueblo o la comunidad en que surge, como da cuenta Nida a lo largo de su obra (por ejemplo, 1999 y 2006). Por esta razón, el anisomorfismo entre textos y sistemas jurídicos de diferentes culturas es una de las grandes dificultades que se le presentan a un traductor ya que, como afirma Borja Albi (2000: 79), «los textos jurídicos son instrumentos de uso que tienen una forma y una función determinadas en cada cultura y que, en ocasiones, presentan importantes lagunas de equivalencia debido a la falta de uniformidad entre los sistemas jurídicos».

Según Alcaraz Varó (2004), hay tres grados de anisomorfismo: el alto, el medio y el bajo. El anisomorfismo alto es aquel que ocurre «cuando el número de asimetrías culturales y

lingüísticas es muy elevado» y pertenecen a él, «por ejemplo, las unidades léxicas del inglés jurídico, las cuales poseen unas grandes marcas diferenciadoras de carácter cultural, basadas en la historia y en las instituciones» (Alcaraz Varó, 2004: 213).

Como comprobaremos en el siguiente apartado y constatamos en la obra de Alcaraz Varó (2004), una diferencia fundamental entre los sistemas jurídicos anglosajón y español es que el primero es «fundamentalmente de tipo jurisprudencial» (es decir, las decisiones judiciales son la fuente prioritaria del derecho) y el segundo «es básicamente articulado» (esto es, fundamentado en la legislación). Asimismo, el enorme peso histórico e institucional del derecho inglés del que parte el derecho estadounidense —como vimos anteriormente— lo distingue del derecho continental y «ha creado figuras jurídicas distintas en todos los campos del derecho, tanto en lo sustantivo como en lo procesal».

A continuación, teniendo en cuenta la relevancia para el traductor jurídico de la diferencia conceptual que puede existir entre los sistemas legales implicados en un encargo de traducción, vamos a tratar aquellos de Estados Unidos y España. Para ello, haremos un pequeño recorrido histórico que nos permitirá entender mejor las diferencias entre ambos sistemas y, posteriormente, explicaremos brevemente la clasificación y distribución de los distintos órganos jurisdiccionales de ambos países, aunque nos centraremos en aquellos que son más pertinentes para nuestro trabajo.

## **2.2. LOS SISTEMAS JURÍDICOS DE ESTADOS UNIDOS Y ESPAÑA**

### **2.2.1. Estados Unidos**

En el periodo colonial, la corona británica transfirió su lengua y cultura a los nuevos territorios que estaban bajo su dominio. Como explican Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez (2013), en el territorio de las trece colonias se implantó el sistema jurídico de Inglaterra y Gales, que estaba basado en tres ramas del derecho: el *common law*, la *equity* y el *statutory law*:

- **Common law:** constituye un sistema que se basa eminentemente en sentencias judiciales, por lo que en un primer momento se denominó *lex non scripta* (ley no escrita) o *case law*, un concepto similar al de la jurisprudencia española (Hall, 2002). Este sistema es «el producto de la elaboración de los tribunales consistente en dirimir litigios entre los particulares» (Rubano Lapasta, 2000: 76).
- **Equity:** es la «segunda fuente del Derecho jurisprudencial inglés» (Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez, 2013: 45) y opera cuando los tribunales «no están en

condiciones de conceder el remedio legal solicitado por un litigante» (Rubano Lapasta, 2000: 73) «al objeto de suplir las carencias y los problemas de rigidez» de los tribunales del *common law* (Gámez González y Cuñado de Castro, 2022).

- **Statutory law:** en el caso de Estados Unidos, esta rama se deriva de la actividad legislativa del Congreso o de las asambleas legislativas de cada estado norteamericano y se encuentra en el *United States Code*, que es una recopilación de la legislación aplicable en el país (Alcaraz Varó, Campos Pardillos y Miguélez (2013).

Tras lograr la independencia de la corona británica en 1776, Estados Unidos siguió conservando este sistema jurídico, aunque, como vemos en las obras de varios autores — por ejemplo, Rubano Lapasta (2000) y Ghirardi (2005)—, con el paso del tiempo, la nueva nación fue adaptando este sistema a su propia realidad, mezclando tradiciones históricas, sociales y culturales.

Una de las primeras muestras de la autonomía estadounidense la encontramos en los nuevos documentos jurídicos que se escribieron en los primeros años tras la independencia, de entre los que el más importante es la Constitución de 1787. Esta es la ley suprema del país y en ella se establece la creación de un sistema de gobierno dividido en dos jurisdicciones, la estatal y la federal, cada una de ellas con sus propios tribunales (United States Courts, 2022a):

The U.S. Constitution is the supreme law of the land in the United States. It creates a federal system of government in which power is shared between the federal government and the state governments. Due to federalism, both the federal government and each of the state governments have their own court systems.

### 2.2.2. España

En España, nos encontramos con un sistema jurídico integrado en la familia del Derecho romano-germánico (también llamado Derecho civil), que es la más antigua de todas las familias del Derecho occidental, y cuyo origen está marcado por la promulgación de las Leyes de las XII Tablas, que datan, aproximadamente, del año 450 a. C. (Borja Albi, 2016). Este sistema jurídico, «basado en cuerpos jurídicos compuestos por leyes, decretos o reglamentaciones» y también denominado modelo continental, «proviene de un movimiento de codificación moderna y escrita, surgido en el siglo XVIII cuando Prusia adoptó el Código General en 1794 o Francia su Código Civil en 1807, a instancias de Napoleón y del modelo republicano, también francés, de la división de poderes» (Borja Albi, 2016: 108).

Como ilustración del carácter codificado del sistema jurídico en España, haremos alusión al Código Civil y el Código Penal, que son dos documentos legislativos fundamentales para la gestión de la sociedad española y la aplicación de la justicia en ella. Según el *Diccionario panhispánico del español jurídico* (RAE, 2022b), el primero fue promulgado en 1889 y es una «recopilación (...) del derecho civil común español». A modo de ejemplo, en su artículo 1.1, se establece que «las fuentes del ordenamiento jurídico español son la ley, la costumbre y los principios generales del derecho». No obstante, observamos que se recurre a una u otra fuente siguiendo una especie de orden jerárquico, ya que en el artículo 1.3 y en el 1.4, respectivamente, podemos leer que «la costumbre sólo regirá en defecto de ley aplicable (...)» y que «los principios generales del derecho se aplicarán en defecto de ley o costumbre».

En lo que respecta al Código Penal, este es el «cuerpo legal que contiene la regulación de los delitos y faltas, y las sanciones y penas que son imponibles a los responsables de las acciones». Aunque el código original data de 1845, «el texto básico actual parte de la *Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal* (España, 1995), con muchas modificaciones ulteriores» (RAE, 2022b). Estableciendo cierto paralelismo con el sistema de Inglaterra y Gales, el artículo 1.6 del Código Penal español dice que «la jurisprudencia complementa el ordenamiento jurídico con la doctrina que, de modo reiterado, establece el Tribunal Supremo al interpretar y aplicar la ley, la costumbre y los principios generales del derecho».

### **2.3. LOS ÓRGANOS JURISDICCIONALES VINCULADOS AL PROCESO OBJETO DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN**

En este trabajo nos encontramos ante un procedimiento civil del ámbito del derecho privado, ya que el litigio se produce entre dos individuos (en este caso, dos empresas). Los documentos con los que hemos trabajado forman parte del comienzo del procedimiento judicial, ya que se trata de una demanda (*complaint*) y una petición (*motion*) que le hace la parte demandada al juez y que se presentó inmediatamente después de la demanda. Estos documentos se presentaron ante un *superior court* del estado de California, un juzgado que pertenece a la jurisdicción estatal de Estados Unidos.

Como se señala en *California Courts* (2022a), los *superior courts* son juzgados de primera instancia con jurisdicción para tratar todo tipo de causas civiles y penales, y que tienen salas dedicadas a asuntos especializados donde se tratan causas de familia, sucesiones, salud mental, menores, demandas de poca entidad e infracciones de tráfico. En estos

juzgados, un juez —en ocasiones, también un jurado— atiende al testimonio de los testigos y otras pruebas, y toma una decisión aplicando las leyes correspondientes. Además, en estos juzgados las partes personadas en los procedimientos judiciales pueden solicitar actuaciones especiales, como medidas cautelares, etc.

En España, los *superior courts* de California se corresponderían con los juzgados de primera instancia e instrucción, ya que estos «son órganos unipersonales que ejercen funciones jurisdiccionales tanto en el orden civil como en el penal dentro del territorio de su competencia llamado partido judicial» (Gobierno de Canarias, 2022). No obstante, según el artículo 21.1 de la *Ley 38/1988, de 28 de diciembre, de Demarcación y Planta Judicial* (España, 1988):

El Gobierno, a propuesta del Consejo General del Poder Judicial y con el informe previo de las Comunidades Autónomas con competencias transferidas en materia de justicia, podrá establecer la separación entre Juzgados de Primera Instancia y Juzgados de Instrucción en aquellos partidos judiciales en los que el número de Juzgados de Primera Instancia e Instrucción así lo aconseje.

Por tanto, esta causa también podría tratarse en un juzgado de primera instancia separado, al que, según el artículo 45 de la *Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil*, le «corresponde (...) el conocimiento, en primera instancia, de todos los asuntos civiles que por disposición legal expresa no se hallen atribuidos a otros tribunales».

En este punto, nos gustaría detenernos brevemente en el término «superior court», ya que nos sirve de ejemplo para ilustrar el fenómeno del anisomorfismo que se produce entre lenguajes y sistemas jurídicos, y que comentamos anteriormente. De entrada, se puede pensar que este órgano judicial estadounidense se corresponde con un Tribunal Superior de Justicia español debido a la proximidad de su denominación y, por tanto, traducirlo literalmente. No obstante, solo una profunda tarea de documentación nos permitirá conocer los conceptos y poder ofrecer la solución adecuada.

En este caso, acudimos a los artículos 70-79 de la *Ley Orgánica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial* (España, 1985), que están dedicados a describir en detalle las características de los Tribunales Superiores de Justicia, y observamos las diferencias que estos tienen respecto a los *superior courts* estadounidenses:

- Un Tribunal Superior de Justicia «culminará la organización judicial» en una Comunidad Autónoma, es decir, que no se encarga de asuntos en primera instancia.
- Solo existe uno en cada Comunidad Autónoma, de la que tomará su denominación.

- No es un órgano unipersonal, sino colegiado, es decir, que está integrado por varios miembros. En este caso, además, no lo componen jueces, sino magistrados, que son miembros «de la carrera judicial con categoría superior a la de juez» (RAE, 2022b).
- Cada uno estará integrado por las Salas de lo Civil y Penal, de lo Contencioso-Administrativo y de lo Social.
  - En cuanto al orden civil, que es el que nos interesa para este trabajo, como exponen la *Guía jurídica: Tribunales Superiores de Justicia de las Comunidades Autónomas (proceso civil)* de Wolters Kluwer (2022b), «su competencia civil se distribuye entre la función unificadora de la jurisprudencia en materia de Derecho civil foral o especial propio de la Comunidad Autónoma y el conocimiento de determinados procesos contra aforados».

Vemos, por tanto, que el Tribunal Superior de Justicia español no se corresponde con el *superior court* estadounidense en varios aspectos, desde su composición hasta su competencia.

A continuación, vamos a dedicar un apartado a abordar las características esenciales del nuevo panorama de producción, distribución y exhibición audiovisual. Esta nueva realidad adquiere cada día más importancia, no solo porque ha logrado cambiar la forma en la que se consumen los productos audiovisuales gracias a la aparición de las plataformas de *streaming* —o emisión en continuo—, sino también porque ha tenido un grandísimo impacto en el ámbito económico. Asimismo, este nuevo panorama lleva aparejada una terminología propia que puede dejar huella en documentos jurídicos, como pueden ser los contratos firmados por los estudios cinematográficos y los actores, entre otros.

Los documentos que utilizamos en este trabajo y que pertenecen al proceso judicial entre Scarlett Johansson y Disney nos servirán para ilustrar esta nueva realidad audiovisual.

#### **2.4. LA NUEVA INDUSTRIA AUDIOVISUAL: CONCEPTOS Y TERMINOLOGÍA ESENCIALES**

El panorama audiovisual ha experimentado una evolución vertiginosa. A principios del siglo XX, la difusión del contenido audiovisual se hacía a través de la radio y, además, en los cines, donde en pocos años se pasó del cine mudo al sonoro. Paralelamente, en 1925, «John Logie Baird consiguió la primera imagen de televisión» (Unión Internacional de Telecomunicaciones, 2006: 29), un hecho que supuso el comienzo de lo que llegaría a ser

una verdadera revolución audiovisual. La llegada de la televisión a los hogares, aunque muy escalada por países, adquirió mucha importancia en el terreno económico y transformó el sector audiovisual, ya que se comenzaron a crear productos específicos para ella, como programas de entretenimiento o series.

Con el paso de los años, los medios técnicos fueron mejorando y la televisión se fue extendiendo. Durante las siguientes décadas se produjeron múltiples avances, como la televisión por cable, que en Estados Unidos se originó para mejorar la mala recepción de la señal en zonas montañosas o geográficamente remotas (CCTA, 2022); y la televisión por satélite, que «es el resultado de la aplicación de la tecnología digital a la señal de televisión, para luego transmitirla a una amplia zona geográfica por medio de satélites de comunicaciones» (Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital, 2022). Como vemos, esta rápida evolución de la tecnología ha permitido, en poco tiempo, que las telecomunicaciones se lleven a cabo a través de medios cada vez más modernos y eficientes.

Como parte de este veloz proceso evolutivo, a finales del siglo pasado vio la luz el invento que ha transformado de forma drástica no solo las telecomunicaciones, sino también el entretenimiento audiovisual: internet. Esta red informática ha permitido, sobre todo a principios del siglo XXI, que vieran la luz nuevos servicios que ofrecen contenido audiovisual que se puede consumir casi desde cualquier punto del planeta de forma instantánea: las plataformas de contenido en *streaming*.

La empresa estadounidense Netflix, cuya actividad hasta principios de los años 2000 se basaba en el alquiler de películas que se movían por correo postal, decidió realizar un cambio en su modelo de negocio y en 2007 lanzó su plataforma de *streaming* (Bitran, 2022), que cosechó un éxito espectacular. Otras empresas, como Warner, Universal, y Disney se apuntaron a este modelo de negocio y también han creado sus propias plataformas (HBO Max, Peacock y Disney+, respectivamente). De esta manera, no tienen que depender de un intermediario y pueden explotar sus productos audiovisuales directamente (RTVE, 2021a).

Como resultado, el avance de las plataformas, sin duda, ha modificado nuestros hábitos de consumo de productos audiovisuales. Además, la crisis generada por la pandemia de COVID-19 ha acelerado esa transformación. En 2021, la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación realizó el 23.º estudio *Navegantes en la Red*, en el que informan de que «las suscripciones electrónicas a periódicos y revistas» han aumentado

(AIMC, 2021: 3). Algo más del 75% de los internautas consultados «están suscritos a un portal de internet para ver series/películas o eventos deportivos (del tipo Netflix, Amazon Prime Video o DAZN)», así que si tenemos en cuenta que, en 2016, «solo un 9,5% había contratado un servicio de este tipo» (AIMC, 2021: 11), podemos apreciar el impacto y el enorme crecimiento económico que han experimentado las empresas que ofrecen estos servicios.

Como una consecuencia quizá lógica del éxito que han cosechado estas empresas, estas las ha llevado a invertir más dinero en el contenido que quieren exhibir en sus plataformas. En el caso de Disney, el presupuesto para 2022 era de 33 000 millones de dólares —alrededor de 8000 millones más de lo que se presupuestó para el año 2021— y el objetivo de esta inversión era «expandir el contenido para Disney+, la plataforma de *streaming* que compite con Netflix, Amazon Prime y HBO, entre varias otras» (Forbes Colombia, 2021).

Esta nueva realidad de producción, ausencia de distribución —la transmisión de los productos audiovisuales directamente del productor al consumidor ha eliminado numerosos intermediarios— y exhibición audiovisual ha generado una serie de conceptos que pueden aparecer en algunos documentos jurídicos, como pueden ser los contratos entre las productoras o los estudios cinematográficos y los artistas. En especial, nos gustaría destacar que la terminología que se emplee —en general y en lo tocante a nuestro encargo de traducción— debe ser clara y precisa, ya que, de no serlo, el término en cuestión puede generar confusión o prestarse a una interpretación subjetiva y ser la base de una batalla legal posterior. Algunos ejemplos de esto pueden ser los que hacen referencia al tipo de estreno que tendrá una película (si será exclusivo en cines o se estrenará simultáneamente en salas y en una plataforma, por ejemplo), si existirán bonificaciones ligadas a los estrenos en cine, etc. Este tema lo trataremos en detalle en el comentario que realizaremos después de exponer nuestra propuesta de traducción.

## **2.5. DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS OBJETO DE LA TRADUCCIÓN**

Los textos escogidos para la realización de este trabajo son, en primer lugar, una demanda; y, en segundo lugar, una petición que la parte demandada hace posteriormente al juez para que suspenda el procedimiento judicial y, en su lugar, se someta la causa a arbitraje.

Estos documentos, presentados ante un *superior court* del estado de California —que como vimos, es el órgano que conoce de estas causas en primera instancia—, se enmarcan en un procedimiento civil que, según el apartado 350 del *Code of Civil Procedure of California* (Código de Procedimiento Civil de California) (Estados Unidos, 1872), comienza cuando se presenta una demanda. Por tanto, podemos afirmar que los textos de trabajo se corresponden con los documentos iniciales del procedimiento judicial.

A continuación, procedemos a describir las características de cada uno de los documentos que serán objeto de traducción seguidamente.

### **2.5.1. Documento núm. 1: *Periwinkle Entertainment, INC., F/S/O Scarlett Johansson, a California corporation, v. The Walt Disney Company, a Delaware corporation (2021)*<sup>4</sup>**

- **Tipo de texto:** se trata de una demanda que presenta seis partes diferenciadas:
  - 1) *Introduction* (introducción): se expone, a rasgos generales, una serie de antecedentes que, desde el punto de vista de la parte demandante, motivan la presentación de la demanda.
  - 2) *Jurisdiction and venue* (competencia y jurisdicción): se especifica por qué el juzgado en el que se presenta la demanda tiene competencia y por qué su jurisdicción es pertinente en este procedimiento en concreto.
  - 3) *Parties* (las partes): se especifica quiénes son la demandante y la demandada.
  - 4) *Factual background* (antecedentes de hecho): una serie de hechos que ayudan a entender las razones que motivaron el litigio específico. Estos antecedentes no son necesarios para responder a ninguna cuestión de derecho, simplemente proporcionan un contexto esencial. Además, los antecedentes permiten a los jueces o jurados evaluar las motivaciones de las partes y valorar la credibilidad de los testigos (Cornell Law School, 2022).
  - 5) *Cause(s) of action* (fundamento[s] jurídicos): conjunto de elementos objetivos predefinidos que permiten la existencia de este recurso legal (la demanda). Estos fundamentos pueden provenir de una constitución, una ley, un precedente judicial o un reglamento administrativo (Cornell Law School, 2022).

---

<sup>4</sup> En adelante, «*Johansson v. Disney* (2021)».

En esta demanda se plantean dos fundamentos jurídicos: *intentional interference with contractual relations* (injerencia dolosa en las relaciones contractuales) e *inducing breach of contract* (inducción a la ruptura de un contrato).

6) *Prayer for relief* (petición): parte del documento en la que la demandante expone el tipo de tutela que solicita al tribunal (Cornell Law School, 2022). En este caso, de la petición destacamos que la demandante solicita que la demandada pague dos tipos de indemnizaciones: *monetary damages* (indemnización económica por daños y perjuicios) y *punitive damages* (indemnización adicional disuasoria).

- **Síntesis del contenido:** la demandante (la empresa Periwinkle Entertainment, Inc) alega que la demandada (la empresa The Walt Disney Company) se inmiscuyó en la relación contractual existente entre la actriz Scarlett Johansson (que es a quien representa la demandante) y una de las empresas filiales de la demandada (Marvel). Asimismo, la demandante alega que la demandada indujo a Marvel a incumplir el contrato que había firmado previamente con la actriz al lanzar la esperada película *Viuda Negra* simultáneamente en cines y en Disney+, su plataforma de *streaming*.
- **Emisor:** la demanda la presentó la empresa que representa a la actriz Scarlett Johansson, Periwinkle Entertainment, Inc, en calidad de demandante.
- **Destinatario:** la parte demandada, The Walt Disney Company, y el resto de participantes en el proceso (en especial, el propio tribunal).
- **Situación comunicativa:** al tratarse de una disputa entre dos empresas (derecho privado), nos encontramos ante un procedimiento civil que, de acuerdo con el sistema legal de partida, ha de presentarse ante un juzgado estatal y no federal; en este caso, en un *superior court* de California. De entre todos los procedimientos civiles de que conocen los tribunales estatales, el que nos ocupa es un procedimiento civil general (*general civil case*), que es aquel en el que una parte lleva a juicio a otra normalmente por motivos de dinero cuando existen conflictos relacionados con contratos, daños a la propiedad o daños físicos (California Courts, 2022b).

### 2.5.2. Documento núm. 2: *Defendant's notice of motion and motion to compel arbitration and stay Court proceedings; Memorandum of points and authorities (2021)*<sup>5</sup>

Debido a las restricciones del TFM, de este documento solo vamos a traducir un fragmento. A continuación, exponemos sus características:

- **Tipo de texto:** la parte del documento con la que vamos a trabajar está formada por la notificación de petición (*notice of motion*) y la petición (*motion*) que presentó la parte demandada como respuesta a la demanda.
- **Síntesis del contenido:** con este documento, la parte demandada solicita que se detenga el procedimiento judicial y que las pretensiones de la demandante, a su vez, se sometan a un proceso de arbitraje. Específicamente, la demandada alega que, en el contrato que firmaron la actriz Scarlett Johansson y Marvel, se estipula que cualquier reclamación que surja en la relación contractual se debe llevar ante un árbitro antes de iniciar un litigio judicial. El grueso del fragmento que proponemos traducir se corresponde con la exposición de los fundamentos jurídicos que presenta la parte demandada para que el juez responda favorablemente a la petición.
- **Emisor:** la parte demandada, The Walt Disney Company.
- **Destinatario:** el juzgado donde debería tener lugar la vista (el *superior court* del condado de Los Ángeles) y el resto de participantes en el proceso.
- **Situación comunicativa:** la parte demandada presenta esta petición, en tiempo y forma, según lo que expresa el apartado 435b del *Código de Procedimiento Civil de California* (Estados Unidos, 1872). Asimismo, mediante esta petición la demandada solicita, en el juzgado competente, que el procedimiento judicial se detenga y que la causa se someta a arbitraje, según lo estipulado en el artículo 1281.4 del mismo código (el énfasis es nuestro):

**If an application has been made to a court of competent jurisdiction**, whether in this State or not, **for an order to arbitrate a controversy** which is an issue involved in an action or proceeding pending before a court of this State and such application is undetermined, **the court in which such action or proceeding is pending shall, upon motion of a party to such action or proceeding, stay the action or proceeding** until the application for an order to arbitrate is determined and, if arbitration of such controversy is ordered, **until an arbitration is had** in accordance with the order to arbitrate or until such earlier time as the court specifies.

---

<sup>5</sup> En adelante, «*Petición presentada por Disney (2021)*».

## 2.6. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN UTILIZADAS COMO HERRAMIENTAS PARA LA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Como ya hemos mencionado, la traducción de textos jurídicos se produce en un campo temático especializado y, por ello, presenta una serie de dificultades concretas. Sin embargo, el principal escollo que se le presenta a un traductor de este tipo de documentos, como explicamos anteriormente, es el anisomorfismo o la falta de equivalencia entre términos y los conceptos designados que provienen de dos lenguas y culturas.

Orozco Jutorán (2014: 234) manifiesta que el traductor, para sortear ese anisomorfismo terminológico y cultural, utiliza lo que algunos autores han llamado «técnica, procedimiento, estrategia, procedimiento técnico o incluso método de traducción». La autora emplea los conceptos de técnica y método de traducción que provienen de la obra de Hurtado Albir (2001); su postura es reservar el término «técnica de traducción» «para las unidades microtextuales», es decir, que «en un mismo texto se pueden utilizar distintas técnicas de traducción» (Orozco Jutorán, 2014: 236). Asimismo, expone que «solamente hay un método de traducción para cada texto, según el contexto, la situación comunicativa y la finalidad del texto meta» (Orozco Jutorán, 2014: 236).

Para la elaboración de nuestra propuesta de traducción, que comentaremos posteriormente, nos hemos basado en la taxonomía completa de técnicas de traducción que propone Orozco Jutorán (2014: 246-260) para abordar las diferencias intersistémicas en el ámbito jurídico, y que describimos a continuación. Esta taxonomía se estructura en torno a dos grupos de técnicas según la proximidad o no de los conceptos en juego: por un lado, los equivalentes conceptuales; y, por el otro, los lingüísticos.

- 1) **Equivalentes conceptuales:** para aquellas situaciones en las que el concepto original existe en la lengua y cultura de llegada.
  - a. Equivalente total: se da en pocas ocasiones, pues hasta equivalentes aparentemente «sólidos» pueden variar según el contexto. Es más probable que los utilicemos cuanto más especializado sea el campo. Un ejemplo de esto lo tenemos en los documentos jurídicos oficiales de Canadá, donde los textos legales se redactan de forma conjunta en sus dos lenguas oficiales (inglés y francés). No obstante, si estos equivalentes se sacan de su contexto y se intentan aplicar, por ejemplo, a documentos escritos en Inglaterra que se quieren traducir en Francia, dejan de ser equivalentes totales.

- b. Equivalente natural: se utiliza cuando las soluciones propuestas ya existen de forma natural en la cultura meta (Šarčević, 1997: 233), si bien los equivalentes no son totales porque hacen referencia a conceptos que se parecen, pero tienen matices culturales diferenciales importantes, como podemos comprobar en la ficha 1.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Término en inglés</b>      | <i>Witness</i>   |
| <b>Definición del término</b> | The term 'witness', in its strict legal sense, means one who gives evidence in a cause before a court; and in its general sense includes all persons from whose lips testimony is extracted to be used in any judicial proceeding, and so includes deponents and affiants as well as persons delivering oral testimony before a court or jury (Ludes y Gilbert (1957), <i>apud</i> Garner, 2009).  |
| <b>Equivalente</b>            | Testigo  |
| <b>Definición en español</b>  | Persona, distinta de las partes, que no se halle permanentemente privada de razón o del uso de sentidos respecto de hechos sobre los que únicamente pueda tener conocimiento por medio de los mismos y que sea mayor de catorce años, o aun cuando siendo menor de esta edad el tribunal aprecie la existencia de discernimiento necesario, cuando tenga noticia de hechos controvertidos relacionados con el objeto del proceso (RAE, 2022b). |
| <b>Técnica de traducción</b>  | Equivalente natural  |

Ficha 1: Ejemplo de equivalente natural.

Fuente: elaboración propia basada en Orozco Jutorán (2014)

En el ejemplo vemos que, aunque los términos «witness» y «testigo» parecen ser equivalentes totales *a priori*, tienen varias diferencias significativas, como que debe ser una persona diferente a las partes o la limitación de edad.

- c. Equivalente contextual: este equivalente, también denominado «equivalente parcial o aproximado» por algunos autores, se utiliza cuando a un solo término concreto de la lengua y cultura original le corresponden dos o más unidades microtextuales de la lengua o cultura meta, según en qué contexto se utilice. Se puede dar esta situación por dos razones:

- El término original es polisémico, como ocurre con *defendant*, que significa «acusado» en el ámbito penal y «demandado» en el ámbito civil. El uso de uno y otro término depende, por tanto, del contexto.

- La noción en la cultura original se corresponde con dos o más nociones en la cultura meta, como *share*, que significa «acción» o «participación social».
- d. Equivalente funcional: procede del derecho comparado y su uso está ampliamente extendido (Holl, 2012). Ante la ausencia de un equivalente total o natural, se busca una unidad microtextual en la cultura de llegada que cumpla la misma función que desarrolla la unidad de la lengua original en su cultura. Veamos un ejemplo en la ficha 2.

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Término en inglés</b>      | <i>Probation supervisor</i>  |
| <b>Definición del término</b> | Probation supervisor provides supervision to a probation unit which includes establishing operating procedures and assisting in administering a probation program.   |
| <b>Equivalente</b>            | Juez de vigilancia penitenciaria   |
| <b>Definición en español</b>  | El juez de vigilancia tendrá atribuciones para hacer cumplir la pena impuesta, resolver los recursos referentes a las modificaciones que pueda experimentar con arreglo a lo prescrito en las leyes y reglamentos, salvaguardar los derechos de los internos y corregir los abusos y desviaciones que en el cumplimiento de los preceptos del régimen penitenciario puedan producirse. |
| <b>Técnica de traducción</b>  | Equivalente funcional  |

Ficha 2: Ejemplo de equivalente funcional.

Fuente: Orozco Jutorán (2014)

La figura estadounidense del *probation supervisor* no existe como tal en España. Su función jurídica la lleva a cabo el juez de vigilancia penitenciaria, pero al observar las definiciones de ambos términos vemos que existen diferencias de cierto calado entre las dos nociones.

- 2) **Equivalentes lingüísticos**: se utilizan en aquellos casos en los que no existen equivalentes conceptuales o por alguna razón se prefiere utilizar otra técnica que marque con claridad que la unidad microtextual es extranjera (es decir, que pertenece a lengua y cultura distintas a las del lector).
- a. Traducción acuñada: se emplea cuando un concepto que existe solamente en la cultura original es suficientemente conocido en la cultura meta y los hablantes de la lengua meta reconocen el término como referente directo de la cultura original. No se trata de una técnica en sí, sino que confirma que se ha fijado el uso de un

equivalente concreto frente a los otros posibles. Por ejemplo, tenemos la *House of Representatives*, que es la cámara baja estadounidense. En español, se ha acuñado como Cámara de Representantes.

b. Traducción léxica o calco: se trata de una traducción que debe ser correcta desde el punto de vista gramatical y formal, al tiempo que «transparente» en cuanto a su sentido en la lengua meta, es decir, que el lector pueda deducir el significado. Se utiliza en dos casos:

- Cuando no existe un concepto equivalente en la cultura de llegada y se propone una traducción que sea comprensible para el lector e idiomática en la lengua meta, pero que haga referencia a una realidad que no existe en su cultura. Por ejemplo, una posible traducción léxica de «High Court» es «alto tribunal».
- Cuando se prefiere esta técnica al equivalente funcional a causa de la situación comunicativa concreta. En una traducción con finalidad documental, el traductor podría utilizar una traducción léxica. Con ella, hará que el lector comprenda lo que significa el término en concreto y, además, se marcará su carácter foráneo al no hacer referencia a un concepto que existe en la cultura meta.

Podríamos utilizar de nuevo el término «probation supervisor» que vimos en la Ficha 2. En este caso, en lugar de utilizar un equivalente funcional, se podría proponer una traducción léxica como «supervisor de libertad vigilada».

c. Traducción perifrástica: consiste en explicar el término cuando no existe equivalente nocional en la lengua o cultura meta para una unidad microtextual de la lengua o cultura original. Esta técnica también se conoce como «equivalente descriptivo» y en el ámbito jurídico se suele utilizar en supuestos de traducción documental. Vemos, a continuación, un ejemplo de este tipo de traducción en la ficha 3:

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| <b>Término en inglés</b>      | <i>Miranda rule</i>  |
| <b>Definición del término</b> | The doctrine that a criminal suspect in police custody must be informed of certain constitutional rights before being interrogated.<br>The suspect must be advised of the right to remain silent, the right to |

|   |   |
|---|---|
|   | have an attorney present during questioning, and the right to have an attorney appointed if the suspect cannot afford one (Garner, 2009).   |
| <b>Equivalente</b>                                | Leerle los derechos al acusado (antes del interrogatorio); informar de los derechos al acusado (antes del interrogatorio)   |
| <b>Comentario sobre el equivalente en español</b> | Según la legislación española, toda persona detenida o presa será informada por escrito, en un lenguaje sencillo y accesible, en una lengua que comprenda y de forma inmediata, de los hechos que se le atribuyan y las razones motivadoras de su privación de libertad, así como de los derechos que le asisten <sup>6</sup> .<br><br>Entre los derechos descritos en la ley, destacamos los subapartados a, b, c y j, que, respectivamente, se refieren al derecho a guardar silencio, al derecho a no declarar contra sí mismo, al derecho a designar abogado y al derecho a solicitar asistencia jurídica gratuita. |
| <b>Técnica de traducción</b>                      | Traducción perifrástica   |

Ficha 3: Ejemplo de traducción perifrástica.

Fuente: elaboración propia basada en Orozco Jutorán (2014)

En Estados Unidos existe la figura de la «Miranda rule», una norma de procedimiento penal que estableció el Tribunal Supremo de Estados Unidos después de resolver la causa *Miranda v. Arizona* (US Supreme Court, 1966), que contemplaba cuatro casos diferentes de interrogatorios policiales en los que no se informó a los acusados de sus derechos, completa y efectivamente, al inicio de los interrogatorios. En todos los casos, se habían conseguido admisiones orales de los delitos y, en tres de ellos, declaraciones firmadas que habían sido admitidas en los juicios (United States Courts, 2022b).

Aquí vemos un ejemplo de las diferencias que existen entre Estados Unidos, que es un país cuyo sistema jurídico se apoya en la jurisprudencia, y España, que es un país cuyo sistema jurídico está codificado. Como vemos, al traducir «Miranda rule», lo que hemos hecho ha sido ofrecer una explicación del término, por consiguiente, en la ficha 3 no hemos ofrecido una definición del equivalente en español, sino que hemos hecho un comentario sobre este.

<sup>6</sup> Según el art. único.4 de la *Ley Orgánica 13/2015, de 5 de octubre, de modificación de la Ley de Enjuiciamiento Criminal para el fortalecimiento de las garantías procesales y la regulación de las medidas de investigación tecnológica*, (España, 2015), que modifica el art. 520 del *Real Decreto de 14 de septiembre de 1882 por el que se aprueba la Ley de Enjuiciamiento Criminal* (España, 1882).

- d. Préstamo: se utiliza el término original, es decir, se toma prestada la unidad microtextual de la otra lengua. Dependiendo del grado de integración morfofonológica en la lengua de llegada, podemos encontrarnos con préstamos puros o no adaptados (*factoring, holding, etc.*); préstamos adaptados parcialmente al sistema fonológico y ortográfico del castellano (márketing, blíster, etc.) o préstamos integrados totalmente (boicot, escáner, etc.).

En el lenguaje jurídico es muy común el préstamo puro y, con frecuencia, este uso precede a la incorporación de una figura jurídica determinada en la lengua de llegada mediante otra técnica, como ha pasado con el término «leasing», que se suele traducir como «arrendamiento financiero».

- e. Neologismo: se suele utilizar cuando no existen equivalentes conceptuales y el contexto y la situación comunicativa aconsejan crear una nueva unidad microtextual utilizando los procedimientos habituales de la lengua meta para crear palabras como la composición, derivación, etc. Un ejemplo de neologismo es «viralizar» (hacer que un contenido se difunda rápidamente a través de internet), que se ha creado a partir del sustantivo «virus», debido a que la rapidez con la que se difunde el contenido se asemeja a la del contagio de los virus.

No obstante, existen realidades que no responden exactamente a esa situación y Orozco Jutorán (2014: 259) propone ampliar la noción de neologismo para incluir lo que podríamos denominar el «neologismo conceptual» que se da concretamente en dos situaciones:

- En aquellas en las que, en vez de crear un término nuevo en la lengua de llegada, es preferible ampliar el significado de alguno ya existente. Por ejemplo, en el *Mapa de diccionarios académicos* (RAE, 2022d), podemos comprobar que en 1992 se hace referencia por primera vez al término «apagón» como la «interrupción pasajera del suministro de energía eléctrica». No obstante, este término, al añadirle el adjetivo «informativo», se utiliza en la actualidad para hablar de la falta de comunicación o censura de noticias.
- En las ocasiones en las que las costumbres o realidades de la cultura extranjera se asientan en la cultura de llegada, es decir, que ya no es solamente el significante sino el significado lo que se implanta en la cultura meta. En los últimos años se ha incorporado al derecho español la figura del «contrato de

agencia» para la noción del «agency agreement». En lugar de ampliar el ámbito de aplicación del contrato más tradicional en español, que es el «contrato de representación» (el equivalente funcional lógico), se ha optado por crear este neologismo que traspasa la noción jurídica al derecho español, que no contemplaba esa realidad con anterioridad.

Como paso previo a la propuesta de traducción que se presenta en el capítulo siguiente, en el último apartado de este segundo capítulo describiremos las circunstancias en las que se hace este encargo de traducción.

## **2.7. DESCRIPCIÓN DEL ENCARGO DE TRADUCCIÓN**

Para la propuesta de traducción que se presenta en este TFM, partimos de que nos la ha pedido una agencia que representa a actores españoles que participan en superproducciones internacionales que se estrenan tanto en cines como en plataformas. Esta agencia nos ha hecho un encargo de traducción que no se va a publicar, sino que se quedará en la esfera privada, porque sus responsables están interesados en conocer en profundidad un procedimiento judicial que podría afectar a sus clientes en el futuro.

Además, siguiendo la terminología de Nord (1993: 102), este encargo se correspondería con un supuesto de traducción documental, que es aquel en el que «el lector (...) es un observador del acto comunicativo. Es consciente de que está leyendo una traducción hecha para acercarle un mundo extraño que no es el suyo». Este supuesto se opondría a lo que Nord denomina supuesto de traducción instrumental, que consiste en que «el lector (...) participa en la acción comunicativa y él mismo es el destinatario inmediato del texto». El hecho de estar ante un encargo de tipo documental nos servirá para enmarcar las técnicas de traducción. Por tanto, aunque los documentos originales están redactados por y —en general— para especialistas (juristas), la traducción se realizará teniendo en cuenta que nuestro cliente no es especialista en materia jurídica. No obstante, sí tiene un mínimo conocimiento sobre terminología jurídica básica y un conocimiento profundo de las nuevas realidades de la industria audiovisual.

Añadimos además, como expusimos en profundidad en apartados anteriores, que, dado que este procedimiento judicial se desarrolla en California, nuestra propuesta de traducción será intersistémica, es decir, que trabajaremos con dos sistemas jurídicos diferentes: el *common law* estadounidense y el sistema continental español.

### 3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y COMENTARIO SOBRE LOS PROBLEMAS ENCONTRADOS Y LAS SOLUCIONES APORTADAS

En este capítulo presentamos nuestra propuesta de traducción de los documentos *Johansson v Disney* (2021) y *Petición presentada por Disney* (2021) presentados anteriormente y cuyas copias originales se encuentran en el anexo de este trabajo. A continuación, se incluye el comentario de la traducción.

#### 3.1. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

##### Documento núm. 1: *Johansson v. Disney* (2021)

###### KASOWITZ BENSON TORRES LLP

JOHN V. BERLINSKI (Núm. de colegiado 208537)

[jberlinski@kasowitz.com](mailto:jberlinski@kasowitz.com)

DANIEL A. SAUNDERS (Núm. de colegiado 161051)

[dsaunders@kasowitz.com](mailto:dsaunders@kasowitz.com)

KIMBERLY A. MEYER (Núm. de colegiada 307655)

[kmeyer@kasowitz.com](mailto:kmeyer@kasowitz.com)

2029 Century Park East, Suite 2000

Los Ángeles (California) 90067

Teléfono: (424) 288-7900

Fax: (424) 288-7901

*Representantes legales de la demandante*

*PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC.,*

*en representación de SCARLETT JOHANSSON*

**SUPERIOR COURT OF THE STATE OF CALIFORNIA (JUZGADO DE PRIMERA INSTANCIA DE CALIFORNIA)  
CONDADO DE LOS ÁNGELES**

PERIWINKLE ENTERTAINMENT,  
INC., en representación de SCARLETT  
JOHANSSON, empresa registrada en  
California,

Demandante,

v.

THE WALT DISNEY COMPANY,  
empresa registrada en Delaware,

Demandada.

**PROCEDIMIENTO NÚM. \_\_\_\_\_**

**DEMANDA POR:**

**(1) INJERENCIA DOLOSA EN LAS  
RELACIONES CONTRACTUALES  
E (2) INDUCCIÓN AL  
INCUMPLIMIENTO DE  
CONTRATO.**

**SOLICITUD DE JUICIO CON  
JURADO**

La Demandante, Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson (en adelante, «la Sra. Johansson» o «la Demandante») interpone demanda contra The Walt Disney Company (en adelante, «Disney») alegando lo siguiente:

## **I. INTRODUCCIÓN**

1. Durante la última década, el trabajo de Scarlett Johansson ha supuesto miles de millones de dólares para Marvel y, por extensión, su empresa matriz, Disney. Como reconocimiento a esta impresionante trayectoria, Marvel<sup>7</sup> y la Sra. Johansson acordaron que la retribución que percibiría por protagonizar el último largometraje del Universo Cinematográfico Marvel (en adelante, «UCM»), *Viuda Negra* (en adelante, «la Película»), se basaría, en buena parte, en la recaudación que obtuviera la Película en taquilla. Para potenciar al máximo estos ingresos y, de ese modo, proteger sus intereses económicos, la Sra. Johansson logró que Marvel se comprometiera a que la Película se «estrenaría en *salas de cine*». Tal y como saben la Sra. Johansson, Disney, Marvel y la inmensa mayoría de Hollywood, un estreno «en salas de cine» es aquel que se lleva a cabo exclusivamente en las salas de cine. Disney era plenamente consciente del compromiso adquirido y, sin embargo, dio instrucciones a Marvel para que incumpliera su promesa y, en su lugar, estrenara la Película en la plataforma de *streaming* Disney+ el mismo día en que se estrenó en los cines.

2. Había dos razones para hacer esto. Por un lado, Disney quería alejar a los espectadores de los cines y atraerlos a su propia plataforma de *streaming*, para así quedarse con los ingresos de modo íntegro y, al mismo tiempo, hacer que aumentara el número de abonados de Disney+. Esta es una fórmula que ha demostrado su efectividad para aumentar la cotización en bolsa de Disney. Por otro lado, Disney quería devaluar considerablemente el acuerdo con la Sra. Johansson y, de ese modo, lucrarse. Durante los meses previos a esta demanda, la Sra. Johansson dio a Disney y Marvel todas las oportunidades posibles para enmendar el error y cumplir lo que Marvel había prometido. No obstante, a diferencia de lo que han hecho otros estudios cinematográficos —como Warner Brothers, que, a nuestro saber y entender, llegó a un acuerdo con los artistas de películas como *Wonder Woman* después de estrenarlas simultáneamente el año pasado en cines y en HBO Max, su plataforma de *streaming*—, Disney y Marvel ignoraron a la Sra. Johansson y, en esencia, la han obligado a iniciar este litigio.

3. La Sra. Johansson es una de las actrices más conocidas y con más talento de Hollywood. Cuenta con décadas de experiencia y una extensa filmografía, con interpretaciones aclamadas por la crítica y que han sido todo un éxito económico. Tras debutar con solo diez años en un largometraje, ha actuado tanto en películas cómicas como dramáticas, entre las que se incluyen muchas que han sido premiadas, como *Lost in Translation*, *Vicky Cristina Barcelona*, *Historia de un matrimonio* y *Jojo Rabbit*.

4. En 2010, la Sra. Johansson demostró que también podía actuar en taquillazos de acción gracias a su aparición en *Iron Man 2*, film de superhéroes basado en personajes e historias de Marvel Comics. En él, la Sra. Johansson interpretó el papel de Natasha Romanoff, más conocida por su nombre de superheroína: Viuda Negra. Por su trabajo recibió importantes reconocimientos, incluida la nominación como mejor actriz de reparto de la Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films (Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Películas de Terror), cuya sede se encuentra en California. La actriz volvió a interpretar el papel de la Viuda Negra en seis películas más, ayudando así a construir lo que posteriormente llegó a ser el UCM, una de las sagas cinematográficas más grandes y lucrativas que se han creado jamás.

5. En 2019, Marvel Studios comunicó oficialmente que la Viuda Negra y la Sra. Johansson contarían con su propio film. Antes de hacer este anuncio, los representantes de

---

<sup>7</sup> La entidad contratante mencionada en el Contrato con la Sra. Johansson es MVL East Coast Productions, LLC (en este documento, «Marvel»).

Marvel y la Sra. Johansson habían cerrado un trato por los servicios de la actriz en relación con la Película. Ese trato se recoge en un acuerdo con fecha 9 de mayo de 2017 y una serie de modificaciones de este (denominados conjuntamente en este documento como «el Contrato»). Lo que se plantea en esta demanda es la parte del Contrato que garantiza lo que le corresponde a la actriz por la «recaudación en taquilla». Para proteger sus intereses económicos en lo relativo a esta recaudación, la Sra. Johansson recibió de Marvel un valioso compromiso contractual en el que se estipulaba que el estreno de la Película sería «en cines a gran escala». Ambas partes, así como Disney, entendieron que esto suponía que la Película inicialmente se debía estrenar *exclusivamente en cines* y permanecer *exclusivamente en cines* durante un periodo aproximado de entre 90 y 120 días. Este periodo aproximado de exhibición exclusiva de entre 90 y 120 días no solo era el habitual dentro del sector en el momento en el que se firmó el Contrato, sino que también era el mismo lapso que solían permanecer en cartel las anteriores películas de Marvel distribuidas por Disney, incluidas aquellas que había protagonizado la Sra. Johansson.

6. En noviembre de 2019, aproximadamente seis meses después de formalizar el Contrato, Disney lanzó Disney+, su propio servicio estrella de vídeo a la carta por suscripción (SVOD, por sus siglas en inglés). Antes de este lanzamiento, el mercado de SVOD, donde todos competían por ganar abonados, estaba saturado; había competidores consolidados como Netflix, Amazon y Hulu, y recién llegados como HBO Now y Apple TV+. Para convencer a los consumidores de que merecía la pena pagar los 7 dólares (ahora 8) de la cuota mensual de acceso a Disney+ —además de para convencer a los inversores de que el servicio sería rentable—, Disney anunció que la oferta de Disney+ incluiría la biblioteca completa de películas de Disney, varias bibliotecas de series de televisión y contenido original. Además, lo que es más importante, también anunció que Disney+, con el tiempo, se convertiría en el sitio clave al que acudir para ver el contenido en *streaming* del UCM.

7. En vista de estos anuncios, los representantes de la Sra. Johansson intentaron asegurarse de que Marvel cumpliera su parte del trato que se había garantizado en el contrato de la actriz en relación con el estreno en cines de la Película. En respuesta a esto, el abogado principal de Marvel confirmó a la Sra. Johansson lo siguiente en mayo de 2019:

Entendemos perfectamente que la disposición de Scarlett a hacer la película y la **totalidad del contrato** se basa en la premisa de que la película se estrenaría en cines a gran escala, **al igual que nuestras otras películas**. Entendemos que, en caso de que haya un cambio de planes, tendríamos que hablarlo con ustedes y llegar a un acuerdo, ya que **el contrato está basado en una serie de bonificaciones (muy cuantiosas) ligadas a la recaudación en taquilla**.

(Énfasis añadido.) De ese modo, Marvel confirmó el acuerdo entre las partes por el que (1) el componente de las bonificaciones ligadas a la recaudación en taquilla del Contrato de la Sra. Johansson representaba la mayor parte de su retribución esperada; y (2) la película se estrenaría en cines a gran escala, «al igual que nuestras otras películas», como había prometido Marvel, lo que significaba que se exhibiría en cines de forma exclusiva durante el periodo habitual de Marvel/UCM de 90-120 días.

8. No obstante, a finales de marzo de 2021, en un incumplimiento directo de esos compromisos y del Contrato, Disney anunció que la Película se estrenaría simultáneamente en cines y Disney+ Premier Access, un servicio disponible únicamente para los abonados de Disney+, que da acceso ilimitado y a la carta a películas exclusivas a cambio de un pago adicional de 30 dólares por película, aparte de la cuota mensual de suscripción. A nuestro saber y entender, esto es el resultado directo de una directriz dada por Disney a Marvel para, o bien hacer que esta ignorase el Contrato que tenía con la Sra. Johansson, o bien anular la voluntad de Marvel de cumplir el Contrato. Con frecuencia, durante la campaña de *marketing* realizada posteriormente, Disney destacaba —normalmente junto a la imagen de la Sra. Johansson— que la Película estaría disponible próximamente en Disney+. A lo largo de este proceso, la Sra. Johansson, por medio de sus representantes, intentó negociar

con Marvel para alcanzar el «acuerdo» alternativo, mencionado anteriormente, que el abogado principal de Marvel había prometido en caso de que se diesen estas circunstancias. Sin embargo, Marvel ignoró este acercamiento, no se llegó a ninguna solución y la Película se estrenó simultáneamente en cines y en Disney+ Premier Access el 9 de julio de 2021.

9. No fue una sorpresa para nadie que el incumplimiento del Contrato por parte de Disney alejara a miles de fans de las salas de cine y atrajera a estos a su plataforma de *streaming*, Disney+. Según los propios comunicados de prensa de Disney, de tono congratulatorio, tan solo durante el primer fin de semana la Película recaudó más de 60 millones de dólares en Disney+ Premier Access.

10. Tal y como apuntaron numerosas publicaciones, esta estrategia hizo que la recaudación en taquilla de la Película disminuyera drásticamente. Según un artículo publicado tres días después del estreno de la Película en un reconocido diario especializado hollywoodiense, «los ejecutivos de distribución veteranos comentan que está claro que disponer de la película en Disney+ ha canibalizado la taquilla. Señalan que todos los miembros de una familia podrían haber ido a ver la película al cine pero, en su lugar, pagaron solo 30 dólares para verla todos juntos en casa». En un artículo de otra publicación del sector, pero igualmente reconocida y consolidada, se afirmaba que: «No hay duda de que tener *Viuda Negra* en Disney+ Premier mermó la recaudación nacional en la taquilla del primer fin de semana». Sin embargo, hay que destacar que la cotización en bolsa de Disney se disparó un 4% los días posteriores al estreno de la Película.

11. Por supuesto, este había sido el plan de Disney desde el principio. Disney sabía que un estreno simultáneo en Disney+ incrementaría el número total de abonados de Disney+ —un indicador clave que influye en la cotización en bolsa de Disney—. Y esto lo conseguiría atrayendo a nuevos abonados a Disney+ y también dando razones a los que ya estaban suscritos para que siguieran pagando la cuota mensual, y reducir así la tasa de cancelación. Disney también sabía que estrenar en Disney+ un film tan reconocido como la Película ayudaría a justificar un futuro aumento de la cuota mensual de Disney+. Igualmente, Disney sabía que su capacidad para ofrecer a sus abonados taquillazos como *Viuda Negra* perpetuaría la idea que tenían muchos inversores, como se puede observar por el valor de las acciones de Disney, de que Disney+ es la única plataforma de *streaming* que puede competir con el gigante del *streaming*, Netflix, lo que proporciona otra forma de impulsar el valor de mercado de Disney. En resumen, Disney eligió calmar a los inversores de Wall Street y mejorar su rentabilidad, en vez de permitir que Marvel, su empresa filial, cumpliera el Contrato.

12. La guinda del pastel para Disney fue que, al tener el grueso de la retribución de la Sra. Johansson ligado a la recaudación en taquilla, Disney sabía que la canibalización de la recaudación llevada a cabo por Disney+ le ahorraría a Marvel (y, por extensión, a Disney) unas cantidades «enormes» de dinero que, de otro modo, debería abonar a la Sra. Johansson. A nuestro saber y entender, Disney indujo de forma intencionada a Marvel a incumplir injustificadamente el Contrato para evitar que la Sra. Johansson obtuviese los beneficios completos de su trato con Marvel.

13. La información financiera de Disney deja claro que los mismos ejecutivos que organizaron esta estrategia se beneficiarán personalmente de la mala conducta de la empresa. En el ejercicio económico de 2021, el consejero delegado de Disney, Robert Chapek, recibió un paquete de acciones por un valor total 3,8 veces mayor que los 2,5 millones de dólares de su sueldo base. Según la comisión de retribuciones de Disney — como se detalla en el Informe Anual de 2021 de la empresa —, esa concesión se justifica principalmente porque el Sr. Chapek «ha logrado programar rápidamente nuevas ofertas en nuestros canales directos al consumidor (DTC, por sus siglas en inglés) y lineales», y porque «ha lanzado nuestros servicios DTC en varios mercados clave». Robert Iger, predecesor del Sr. Chapek, también recibió la inmensa mayoría de su retribución —algo más de 16,5 millones de dólares— en forma de concesión de acciones. La razón de esta

descomunal retribución adicional, según el mismo Informe Anual, fue que Iger «lanzó con éxito Disney+ e impulsó un crecimiento sin precedentes en el número de abonados durante el primer año». En resumen, el mensaje a/de los altos cargos de Disney estaba claro: serás recompensado si haces que aumente el número de abonados de Disney+, sin preocuparte por tus compromisos contractuales.

## **II. COMPETENCIA Y JURISDICCIÓN**

14. Este juzgado tiene competencia sobre Disney como parte demandada, de conformidad con el apartado 410.10 del *California Code of Civil Procedure (Código de Procedimiento Civil de California)*, ya que Disney está domiciliada y realiza su actividad empresarial en el estado de California. Además, la cuantía controvertida supera el mínimo competencial de este juzgado.

15. La jurisdicción es pertinente en este condado, de conformidad con los apartados 395(a) y 395.5 del *Código de Procedimiento Civil de California*, ya que Disney tiene su domicilio social en el condado de Los Ángeles.

## **III. LAS PARTES**

16. La Demandante, Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson, es una empresa constituida conforme a las leyes del estado de California que tiene su domicilio social en el condado de Los Ángeles. En todo momento pertinente a esta demanda, la Demandante era y es la empresa de representación por medio de la cual Scarlett Johansson ofreció sus servicios en relación con la Película.

17. La Demandada, The Walt Disney Company, a nuestro saber y entender, es y fue en todo momento pertinente a esta demanda, una empresa constituida conforme a las leyes del estado de Delaware, que desarrolla su actividad económica en todo el territorio de Estados Unidos, entre otras, en su sede del condado de Los Ángeles, en California.

## **IV. ANTECEDENTES DE HECHO**

### **A. A la Sra. Johansson se le ofrece el papel de Natasha Romanoff/Viuda Negra**

18. La Sra. Johansson es una actriz respetada y versátil que cuenta con más de 25 años de experiencia en Hollywood. En su currículum se incluyen los papeles protagonistas en películas con gran prestigio entre la crítica, como *Lost in Translation*, *Match Point*, *El truco final*, *Las hermanas Bolena*, *Vicky Cristina Barcelona*, *Her*, *Don Jon*, *#Chef*, *¡Ave, César!*, *El libro de la selva*, *Isla de perros*, *Historia de un matrimonio* y *Jojo Rabbit*. Ha estado nominada en dos ocasiones al Óscar y cinco veces a los Globos de Oro, ha ganado un Premio BAFTA y en 2010 consiguió el Premio Tony a la mejor actriz de reparto en una obra de teatro. En otoño de este año, se le rendirá un homenaje al convertirla en la 35.<sup>a</sup> galardonada con el Premio de la American Cinemateque (Cinemateca Americana).

19. En 2010, la Sra. Johansson debutó en el UCM en *Iron Man 2* y, posteriormente, entre 2012 y 2019, protagonizó seis películas más del UCM, que había comenzado como una serie de películas de superhéroes —conectadas entre sí— que se unieron para formar el grupo de superhéroes de los Vengadores. Este grupo, al principio, estaba formado por los superhéroes de Marvel Iron Man, el Increíble Hulk, Thor, el Capitán América, Ojo de Halcón y la Viuda Negra, personaje que interpretaba la Sra. Johansson. Con el tiempo, el UCM creció y se introdujeron otros superhéroes y equipos de Marvel Comics, y culminó en dos películas *crossover* —*Vengadores: Infinity War* y *Vengadores: Endgame*— en la que se reunieron todos estos personajes.

20. La Viuda Negra, también conocida como Natasha Romanoff o Romanova, es una espía y asesina de élite; es un miembro destacado de los Vengadores, no solo por ser la única mujer de la formación inicial, sino también porque no tiene habilidades sobrehumanas. Mientras que, por ejemplo, el Capitán América obtuvo una fuerza y una condición física extraordinarias gracias al suero experimental del «supersoldado» y que Thor es el dios del trueno, que lucha con un martillo forjado por enanos en el corazón de

una estrella moribunda, la Viuda Negra depende solo de su ingenio y habilidades extraordinarias, entre las que se incluye la destreza en el combate cuerpo a cuerpo. Por este motivo, la Sra. Johansson se preparó para el papel durante meses haciendo entrenamiento de fuerza y formándose ampliamente también en acrobacias y en combates cuerpo a cuerpo y con armas.

## **B. El Contrato**

21. El Contrato, con fecha de 9 de mayo de 2017, describe el acuerdo entre Periwinkle Entertainment, Inc. (nombrada en aquel documento como la «Prestadora») y Marvel (nombrada en aquel documento como la «Productora») en relación a los servicios de la Sra. Johansson (nombrada en aquel documento como la «Artista») con respecto a la Película. La cláusula 2, titulada «COMPROMISO LABORAL», establece:

La Prestadora proporcionará a la Productora los servicios de la Artista para desempeñar el papel de la Viuda Negra/«Natasha Romanova» en el largometraje que se estrenará en cines y que en este momento se titula *Viuda Negra* (la «Película»). Para no dar lugar a dudas, en el caso de que la Productora decida, a su absoluta discreción, estrenar la Película, este será **a gran escala en cines** (es decir, al menos en 1500 salas).

(Énfasis añadido).

22. En el momento en el que se formalizó el Contrato, ambas partes, así como Disney, comprendían que un «estreno en salas de cine» se refería a un **estreno exclusivo** en cines, que se mantendría en cartel durante un periodo aproximado de entre 90 y 120 días. Con la excepción de ciertos estrenos de menor valor y distribuidos directamente en vídeo, ha sido uso y costumbre en la industria cinematográfica que los largometrajes se exhiban en cines de forma exclusiva durante un periodo mínimo de 90 días antes de distribuirlos en vídeo. Aunque algunas películas se han mantenido en los cines durante lapsos más cortos, anteriores películas de Marvel Studios han gozado generalmente de un periodo de exhibición en salas coherente con el habitual del sector e incluso, en ocasiones, de uno mayor. Concretamente, los anteriores largometrajes de Marvel Studios se exhibieron en cines durante lapsos ininterrumpidos de entre 82 y 159 días, con un periodo medio de exhibición en salas de 117 días. De los siete films de Marvel Studios que había protagonizado la Sra. Johansson antes de la Película —por los que la Sra. Johansson también recibió una serie de bonificaciones ligadas a la recaudación en taquilla—, ninguno se exhibió en cines durante menos de 96 días. Además, ninguno se estrenó simultáneamente en plataformas de *streaming*, como ocurrió con *Viuda Negra*, sino más bien al contrario, ya que en lo que respecta a esas películas, pasaron entre seis y ocho meses antes de que estuvieran disponibles en servicios SVOD como Disney+.

23. Como reconocimiento adicional de la importancia que tiene un estreno tradicional y exclusivo en salas de cine, el Contrato también concede a la Sra. Johansson «el derecho a una consulta plena y significativa, de buena fe, [con Marvel] en cuanto al... plan inicial para estrenar la Película».

24. Estos compromisos que conciernen al estreno de la Película —incluido el enunciado que establece un «estreno en cines a gran escala», expuesto en la mismísima primera página del Contrato y en la misma cláusula en que se establece el personaje y los servicios de la Sra. Johansson— fueron esenciales para que el Contrato se celebrara. Esto es así porque, además de la retribución fija pactada, la Sra. Johansson iba a recibir unos emolumentos y unas bonificaciones que estaban ligadas directamente a la recaudación de la taquilla mundial de la Película. Cuanto mayor sea la recaudación en la taquilla mundial, más ganará la Sra. Johansson; es decir, que la retribución de la Sra. Johansson por la Película depende de la recaudación en la taquilla mundial y, por extensión, de un estreno tradicional y exclusivo en cines, acorde con los estrenos anteriores de Marvel, que le permitiese obtener los beneficios completos de su trato.

**C. Disney anuncia el lanzamiento de la plataforma de *streaming* Disney+, lo que hizo que Marvel tuviera que aclarar aún más el compromiso que tiene con la Sra. Johansson**

25. El 8 de agosto de 2017, Disney anunció su intención de lanzar «un nuevo servicio directo al consumidor de la marca Disney en 2019». Este servicio, que por entonces no tenía nombre, posteriormente se convirtió en Disney+; se trataba de una plataforma de SVOD que es propiedad íntegra de Disney y que alberga películas y series de televisión de diversas marcas de Disney.

26. Ya desde su lanzamiento, llevado a cabo el 12 de noviembre de 2019, Disney+ estaba compitiendo con otras importantes plataformas de *streaming* por suscripción como Netflix, Hulu, Amazon Prime Video, CBS All Access, HBO Now y Apple TV+. Con una cuota mensual inicial de 7 dólares, que posteriormente se incrementó a 8 dólares al mes, Disney+ necesitaba contenido *prémium* para animar a los clientes potenciales a que rebuscaran en su cartera y pagaran por un nuevo servicio de SVOD *prémium*.

27. En la junta de accionistas celebrada el 7 de marzo de 2019, Bob Iger, que en ese momento era el consejero delegado de Disney, anunció que toda la biblioteca de largometrajes de Disney estaría disponible en Disney+. También indicó que las películas de Disney que se estrenaran en cines durante el 2019 —comenzarían con la entrada en el UCM de *Capitana Marvel*— debutarían en la plataforma de *streaming* Disney+ después de haber pasado por los cines. Finalmente, el Sr. Iger comunicó que Disney+ tendría su propio catálogo de películas y series originales.

28. En vista de estos anuncios, los representantes de la Sra. Johansson trataron de ponerse en contacto con Marvel para confirmar que el lanzamiento de Disney+ no iba a afectar al estreno en cines exclusivo y a gran escala que la Sra. Johansson había pactado en el Contrato. El 20 de marzo de 2019, Dave Galluzzi, responsable del departamento jurídico de Marvel, respondió lo siguiente:

Tras la conversación que hemos tenido hoy, nuestro plan al 100% es que *Viuda Negra* tenga un ***estreno normal a gran escala***. Tenemos grandes esperanzas puestas en la película y estamos muy ilusionados con intentar conseguir con *Viuda Negra* lo que acabamos de lograr con *Capitana Marvel*.

Entendemos perfectamente que la disposición de Scarlett a hacer la película y ***la totalidad del contrato*** se basa en la premisa de que la película se estrenaría en cines a gran escala, ***al igual que nuestras otras películas***. Entendemos que, en caso de que hubiera un cambio de planes, tendríamos que tratar el tema con ustedes y llegar a un acuerdo, ya que ***el contrato está basado en una serie de bonificaciones (muy cuantiosas) ligadas a la recaudación en taquilla***.

(Énfasis añadido). El Sr. Galluzzi adjuntó a este correo electrónico una copia debidamente firmada del Contrato.

29. Así, el Sr. Galluzzi, en nombre de Marvel, comunicó que comprendía que, en virtud de lo reflejado en el Contrato, la bonificación de la Sra. Johansson, que estaba ligada a la recaudación de la taquilla mundial, era la retribución principal de la actriz; que la Película tendría un «estreno en cines a gran escala»; y que este se haría «al igual que nuestras otras películas», es decir, que se exhibiría exclusivamente en cines durante un periodo de entre 82 y 159 días, con un lapso medio de exhibición de 117 días. Asimismo, el Sr. Galluzzi reconoció, en nombre de Marvel, que cualquier cambio en el estreno previsto para las salas de cine tendría un impacto considerable y negativo en el valor del Contrato de la Sra. Johansson. Por tanto, habría que renegociar el acuerdo para tener en cuenta la reducción de la retribución final prometida.

**D. En una ruptura flagrante del compromiso de Marvel con la Sra. Johansson, Disney estrena la Película simultáneamente en Disney+**

30. El estreno de la Película estaba previsto inicialmente para el 1 de mayo de 2020 y, sin embargo, su estreno se retrasó varias veces durante la pandemia de COVID-19. A septiembre de 2020, estaba previsto que la Película se estrenara exclusivamente en cines el 7 de mayo de 2021.

31. A principios de 2021, comentaristas del sector empezaron a especular con la posibilidad de que el estreno de la Película se retrasara de nuevo o, en su lugar, que se estrenara simultáneamente en las salas de cine y en Disney+ por un precio adicional a la cuota mensual.

32. Cuando un medio del sector preguntó en enero de 2021 al presidente de Marvel, Kevin Feige, si la Película «se estrenaría en cines o en Disney+», este se mostró evasivo. No obstante, admitió que Disney —empresa matriz— y no Marvel llevaba la voz cantante en lo que respecta al contenido de Marvel Studios en Disney+ y en los cines, y que la intención era que las «historias» del UCM siguieran desarrollándose tanto en las salas de cine como en la plataforma insignia de Disney:

Todo lo que puedo decirle es que, desde hace tres años, cuando Bob Iger me llevó a su oficina y me habló sobre una plataforma de *streaming* que luego se convertiría en Disney+, y pidió que empezáramos a trabajar en programas para ella. [sic] Nuestro plan a largo plazo era que el UCM y sus historias se entretujesen con episodios semanales extraordinarios en Disney+ y con grandes largometrajes en los cines.

33. El 11 de febrero de 2021, al hablar de la Película en la teleconferencia trimestral de resultados, Bob Chapek —sucesor del Sr. Iger— afirmó que «todavía nuestra intención es estrenarla en cines», pero no quiso aclarar si se estrenaría el 7 de mayo como estaba previsto o si se volvería a retrasar. En un artículo del 12 de febrero, *Variety* informó que el Sr. Feige, presidente de Marvel, «se oponía a un lanzamiento híbrido», pero que «los que mandan» en Disney aún podrían «convencer a Feige para que cambiara de idea o desautorizarlo por completo».

34. El 17 de marzo de 2021, el Sr. Chapek —consejero delegado de Disney— despejó en Bloomberg Television las dudas que quedaban acerca de si era Disney —y no Marvel— quien llevaba la batuta: «Probablemente tomaremos la decisión sobre cómo van a salir estas películas al mercado en el último momento, ya sea *Viuda Negra* o cualquier otro film... Estaremos pendientes y tomaremos la decisión cuando sea necesario». Días después, el 23 de marzo de 2021, Disney anunció que, en lugar de tener un estreno tradicional exclusivo en cines que potenciara al máximo la recaudación en la taquilla mundial, la Película se estrenaría el 9 de julio de 2021 simultáneamente en cines y en Disney+ Premier Access.

35. Como se ha comentado anteriormente, Disney+ Premier Access solo está disponible para los clientes que están abonados a Disney+, que pueden hacer un pago adicional de 30 dólares para desbloquear el acceso a un nuevo estreno que, de otro modo, solo podrían ver en los cines. A diferencia de los estrenos tradicionales premium de vídeo a la carta, que suelen dar al espectador un plazo de 48 horas para ver el contenido que ha adquirido, cuando se desbloquea una película en Disney+ Premier Access, el cliente puede verla tantas veces como quiera —sin coste adicional— mientras siga siendo abonado.

36. El 24 de mayo de 2021, el Sr. Chapek —consejero delegado de Disney— admitió abiertamente que la exhibición cinematográfica en salas estaba «aún bastante débil» tras la pandemia y predijo que «el mercado se irá recuperando y ese tipo de distribución exclusiva [en cines] tendrá más sentido» en agosto y septiembre, cuando se estrenen otras películas de Disney, como *Free Guy* y *Shang-Chi y la leyenda de los diez anillos*. No explicó por qué *Viuda Negra* —una película que sería un éxito de taquilla garantizado en un mundo pre-pandémico— seguía teniendo programado su estreno para principios de julio.

#### **E. La ruptura del compromiso de Marvel es resultado directo de una injerencia dolosa de Disney**

37. ¿Por qué iba a renunciar Disney a cientos de millones de dólares de recaudación en taquilla estrenando la Película en cines en un momento en que sabía que la industria cinematográfica estaba «débil», en vez de esperar un par de meses a que el mercado se recuperase? A nuestro saber y entender, la decisión de hacerlo se debió, al menos en parte, a que Disney vio la oportunidad de promocionar su plataforma insignia de *streaming* por suscripción utilizando la Película y a la Sra. Johansson. De este modo, atraería a nuevos abonados mensuales, retendría a los que ya tenía y Disney+ se consagraría como un servicio imprescindible en un mercado cada vez más competitivo. La Sra. Johansson y el compromiso expreso que adquirió de Marvel —en lo referente a las bonificaciones ligadas a la recaudación de la taquilla mundial y al estreno «tradicional» en cines, «al igual que nuestras otras películas»— fueron simplemente daños colaterales. Al interferir en el Contrato e inducir a Marvel a romperlo, Disney no solo incrementó el valor de Disney+, sino que también le ahorró a Marvel —y, de este modo, a sí misma— lo que Marvel denominó «enormes bonificaciones ligadas a la recaudación de la taquilla» que Marvel, de otro modo, habría estado obligada a pagar a la Sra. Johansson.

38. Disney, sin duda, comprendía cómo le beneficiaría provocar la ruptura del Contrato. Cuando anunció el estreno de otra película de Disney en Disney+ Premier Access—*Mulán*—, el Sr. Chapek indicó que «una oferta de acceso preferente no solo nos permite obtener ingresos por nuestro negocio original [de vídeo a la carta premium], sino que es un incentivo bastante grande para abonarse a la plataforma».

39. Además, Disney sabía que disponer de la Película en Disney+ disuadiría a una serie de posibles espectadores —incluso muchos que podían ser repetidores en potencia— de pagar por ver la Película en las salas de cine. Cuando Disney anunció el plan de estrenar la Película en Premier Access, nada menos que el *New York Times* describió esto como «una medida que probablemente perjudicará a los cines (menor venta tanto en taquilla como en los puestos de comida), mientras que favorecerá a Disney (mayores ingresos por su plataforma de *streaming*)». Asimismo, un diario especializado de Hollywood publicó el 11 de enero de 2021 que «es mucho más difícil, casi imposible, que una película de la envergadura de *Viuda Negra* sea rentable sin un estreno tradicional en cines». El 10 de junio de 2021, un mes antes del estreno de la Película, otro importante diario especializado de Hollywood informó que, en lo que respecta a la estrategia de estreno simultáneo de Disney, «ahora el plan consiste en atraer a nuevos abonados al ecosistema de Disney+ y mantenerlos ahí», y que esto «ha perjudicado a los artistas», a los que se compensa con una participación en la recaudación de la taquilla. Tal como predijeron los medios y temía la Sra. Johansson, la recaudación en taquilla del fin de semana de estreno de la Película fue considerablemente menor que la de anteriores películas de Marvel y ha «sufrido un desplome más pronunciado de lo normal» desde entonces. En resumen, la estrategia de Disney de alejar al público de los cines y atraerlo a Disney+ había funcionado.

40. No cabe duda de que la conducta de Disney fue consciente y deliberada. De hecho, recientemente, el 1 de marzo de 2021, el Sr. Chapek reconoció públicamente que reducir o eliminar el periodo en que se mantiene la película exclusivamente en las salas podía «echar por tierra los estrenos en cine». Aun así, tanto él como Disney hicieron justamente eso, a pesar de los compromisos contractuales de Marvel e ignorando estos.

41. Este impacto negativo en la recaudación de la taquilla mundial se ve agravado por el modelo de Disney+ Premier Access, que permite a los espectadores que pagan por Premier Access volver a ver la Película un número ilimitado de veces, siempre y cuando sigan siendo abonados de Disney+.

42. Habitualmente, si a un espectador le gustaba una película lo suficiente como para verla de nuevo, tenía que comprar otra entrada o esperar a poder adquirir el film en formato físico, electrónico (iTunes) u otro modo de distribución una vez hubiera finalizado el periodo de exhibición en cines. Históricamente, no han faltado superfans de Marvel dispuestos a hacerlo. De hecho, la empresa de venta de entradas Fandango anunció que,

solo durante la primera semana, *Vengadores: Endgame* tuvo un 85% más de espectadores repetidores que *Vengadores: Infinity War*. Marvel se ha beneficiado de estos espectadores repetidores en el pasado, ya que ha reestrenado *Vengadores: Endgame* con siete minutos adicionales de metraje en un esfuerzo evidente por conseguir una venta de entradas adicional que convirtiera la película en la más taquillera de todos los tiempos. De hecho, un fan de Marvel tiene el récord Guinness por ser quien más veces ha visto la misma película en cines, ya que vio *Vengadores: Endgame* 191 veces. El anterior récord lo tenía un fan que había visto *Vengadores: Infinity War* 103 veces.

43. Sin embargo, con el Premier Access no se venden más entradas. Los abonados hacen un único pago para ver la Película tantas veces como quieran. Esto equivale a entregar a cada espectador un DVD gratuito a la salida del cine. Además, al contrario que en los cines, el pago de una sola cuota de Premier Access para ver la Película puede compartirse con decenas —si no centenares— de espectadores en potencia, cuyas entradas hubieran generado más recaudación en la taquilla mundial. Aun así, otros espectadores ni irán al cine *ni* pagarán los 30 dólares del Premier Access porque saben que solo tienen que esperar los 90 días que se prevé que sean necesarios para poder acceder a la Película en Disney+ pagando la cuota de suscripción mensual y habitual de 8 dólares. Otros millones de personas que habrían visto la Película en las salas de cine la verán mediante perfectas copias digitales piratas; todo ello gracias a la decisión de Disney de estrenar la Película simultáneamente en Disney+. De hecho, *Viuda Negra* fue la película más pirateada durante la semana del 19 de julio, según informó la página de noticias TorrentFreak. Todo esto ha perjudicado la retribución que se le había prometido a la Sra. Johansson en su Contrato e ignora el reconocimiento de Marvel de que «la totalidad del contrato se basa en la premisa de que la película se estrenaría en cines a gran escala, al igual que nuestras otras películas».

44. Además, agravando con mala fe el daño causado, según lo dispuesto en el Contrato, la Sra. Johansson se ha pasado los últimos meses cumpliendo sus obligaciones para promocionar la Película y, por asociación, su estreno en Disney+. Dicho de otra forma, Disney ha disfrutado de los beneficios de tener a una estrella de Hollywood promocionando —sin coste adicional— un servicio que es íntegramente de su propiedad, con el efecto deliberado de quitarle dinero a esa misma actriz.

45. A nuestro saber y entender, la decisión de Marvel de estrenar la Película simultáneamente en cines y Disney+ Premier Access —si se puede decir que fue decisión de Marvel— fue resultado directo de una injerencia dolosa en el Contrato por parte de Disney. Si no se hubiese producido esta injerencia, la intención y el deseo de Marvel era estrenar la Película exclusivamente en cines en un momento en el que se hubiese potenciado al máximo la recaudación en taquilla y, por tanto, los beneficios de la Película que hubieran recibido Marvel y la Sra. Johansson. La única razón por la que Marvel no esperó a un momento más oportuno para estrenar la Película exclusivamente en cines, como estaba previsto, fue que Disney indujo o forzó el estreno simultáneo en Disney+ Premier Access, de forma que los beneficios íntegros fueran a parar a Disney, a costa de la Sra. Johansson.

## **PRIMER FUNDAMENTO JURÍDICO**

### **Injerencia dolosa en las relaciones contractuales**

46. La Demandante incorpora por remisión y alega de nuevo cada una de las argumentaciones señaladas del párrafo 1 al 45 —ambos inclusive— de esta Demanda, de modo que deben entenderse como incluidas de modo íntegro en este apartado.

47. La Demandante y Marvel eran partes del Contrato, que es válido y vinculante.

48. En todo momento pertinente a esta demanda, Disney era concededor del Contrato y sus condiciones.

49. A nuestro saber y entender, Disney indujo a Marvel, de forma intencionada y deshonestamente, a romper el contrato que tenía con la Demandante, al estrenar la obra simultáneamente en Disney+ y en cines. Esto constituye un incumplimiento del Contrato,

que exigía el «estreno de la Película en cines», de acuerdo con lo que las partes entendieron que significaba esa expresión en el momento de la firma del contrato, es decir, un estreno exclusivo en cines de la Película. De no ser por la intervención de Disney, Marvel no habría incumplido el Contrato.

50. Con la conducta descrita anteriormente, Disney pretendía y finalmente consiguió obstaculizar o impedir que Marvel cumpliera las obligaciones expuestas en los Contratos [sic].

51. Con su conducta, Disney causó un perjuicio a la Demandante, entre otras cosas, canibalizando la recaudación en taquilla de la Película y reduciendo la retribución diferida y las bonificaciones ligadas a la recaudación de la taquilla que se establecían en el Contrato, en una cuantía que se determinará en el juicio.

52. La conducta de Disney ha sido un elemento determinante en el daño que ha sufrido la Demandante.

53. Al comportarse del modo inapropiado señalado aquí, Disney ha actuado de forma dolosa, opresiva o fraudulenta, y ha despreciado claramente los derechos e intereses de la Demandante. Por lo tanto, la Demandante tiene derecho a recibir una indemnización adicional disuasoria (*punitive damages*) en una cuantía apropiada para castigar a Disney o con un fin ejemplarizante, según lo dispuesto en la sección 3294 del *Civil Code (Código Civil de California)*.

## SEGUNDO FUNDAMENTO JURÍDICO

### Inducción a la ruptura del contrato

54. La Demandante incorpora por remisión y alega de nuevo cada una de las argumentaciones señaladas del párrafo 1 al 45 —ambos inclusive— de esta Demanda, de modo que deben entenderse como incluidas de modo íntegro en este apartado.

55. La Demandante y Marvel eran partes del Contrato, que es válido y vinculante.

56. En todo momento pertinente a esta demanda, Disney era conocedor del Contrato y sus condiciones.

57. Como se ha descrito anteriormente, Marvel incumplió el Contrato, incluidos los acuerdos tácitos de buena fe y trato justo, al estrenar la película simultáneamente en Disney+ y en las salas de cine, ya que el Contrato exigía el «estreno de la Película en cines», de acuerdo con lo que las partes entendieron que significaba esa expresión en el momento de la firma del contrato, es decir, un estreno exclusivo en cines de la Película.

58. Disney quería influir, conminar, inducir o hacer que Marvel rompiera el Contrato como se ha descrito, porque Disney sabía que esto le beneficiaría. Entre otros aspectos, Disney se benefició al atraer a Disney+ —la plataforma que le pertenece íntegramente— a espectadores que potencialmente hubieran ido al cine, lo que le permitió beneficiarse de los 30 dólares que costaba el Premier Access para ver la Película. Además, también le permitió beneficiarse de los ingresos derivados de los abonos de los clientes que, o bien se suscribieron por primera vez, o mantuvieron su suscripción a la plataforma para ver la Película en sus casas el mismo día que se estrenaba en los cines. Disney continuará beneficiándose de los clientes que sigan estando abonados para ver la Película después de haberla adquirido en Premier Access.

59. Con su conducta, Disney hizo que Marvel rompiera el Contrato como se ha explicado anteriormente. De no ser por la intervención de Disney, Marvel no habría tenido ningún incentivo ni razón, ni capacidad alguna para confabular con Disney; más bien, si no se hubiera producido esta intriga, la intención de Marvel hubiera sido estrenar la Película exclusivamente en cines durante un periodo de tiempo que hubiera potenciado al máximo la recaudación en taquilla de la Película.

60. Con su conducta, Disney causó un perjuicio a la Demandante, entre otras cosas, canibalizando la recaudación en taquilla de la Película y reduciendo la retribución diferida y las bonificaciones ligadas a la recaudación de la taquilla que se establecían en el Contrato, en una cuantía que se probará en el juicio.

61. La conducta de Disney ha sido un elemento determinante en el daño que ha sufrido la Demandante.

62. Al comportarse del modo inapropiado señalado aquí, Disney ha actuado de forma dolosa, opresiva o fraudulenta, y ha despreciado claramente los derechos e intereses de la Demandante. Por lo tanto, la Demandante tiene derecho a recibir una indemnización adicional disuasoria en una cuantía apropiada para castigar a Disney o con un fin ejemplarizante, según lo dispuesto en la sección 3294 del *Código Civil de California*.

### PETICIÓN

POR TANTO, las Demandantes [sic] suplica que se dicte sentencia contra la Demandada:

1. Para que pague una indemnización económica por daños y perjuicios en una cuantía que se determinará durante el juicio;

2. Para que pague una indemnización adicional disuasoria en una cuantía que se determinará durante el juicio;

3. Para que se concedan a la Demandante todos los intereses permitidos por ley anteriores al momento de la sentencia;

4. Para que se concedan a la Demandante los honorarios de sus abogados y demás costas legales; y

5. Para que se conceda cualquier otra compensación que el tribunal considere justa y adecuada.

Fecha: 29 de julio de 2021

Los Ángeles (California)

**KASOWITZ BENSON TORRES LLP**

Firmado por: [En el original aparece una firma manuscrita]

D. John V. Berlinski

[jberlinski@kasowitz.com](mailto:jberlinski@kasowitz.com)

D. Daniel A. Saunders

[dsaunders@kasowitz.com](mailto:dsaunders@kasowitz.com)

Dña. Kimberly A. Meyer

[kmeyer@kasowitz.com](mailto:kmeyer@kasowitz.com)

2029 Century Park East, Suite 2000

Los Ángeles (California), 90067

Teléfono: (424) 288-7900

*Representación legal de Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson*

**SOLICITUD DE JUICIO CON JURADO**

La Demandante, Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson, solicita mediante este documento un juicio con jurado.

Fecha: 29 de julio de 2021  
Los Ángeles (California)

**KASOWITZ BENSON TORRES LLP**

Firmado por: [En el original aparece una firma manuscrita]

D. John V. Berlinski

[jberlinski@kasowitz.com](mailto:jberlinski@kasowitz.com)

D. Daniel A. Saunders

[dsaunders@kasowitz.com](mailto:dsaunders@kasowitz.com)

Dña. Kimberly A. Meyer

[kmeyer@kasowitz.com](mailto:kmeyer@kasowitz.com)

2029 Century Park East, Suite 2000

Los Ángeles (California), 90067

Teléfono: (424) 288-7900

*Representación legal de Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson*

**Documento núm. 2: Petición presentada por Disney (2021)**

DANIEL M. PETROCELLI (Núm. de colegiado 97802)

[dpetrocelli@omm.com](mailto:dpetrocelli@omm.com)

LEAH GODESKY (Núm. de colegiada 336854)

[lgodesky@omm.com](mailto:lgodesky@omm.com)

TIMOTHY B. HEAFNER (Núm. de colegiado 286286)

[theafner@omm.com](mailto:theafner@omm.com)

O'MELVENY & MYERS LLP

1999 Avenue of the Stars

8<sup>th</sup> Floor Los Ángeles (California) 90067-6035

Teléfono: +1 310 553 6700

Fax: +1 310 246 6779

*Representantes legales de la Demandada,*

*The Walt Disney Company*

**SUPERIOR COURT OF THE STATE OF CALIFORNIA (JUZGADO DE  
PRIMERA INSTANCIA DE CALIFORNIA)**

**CONDADO DE LOS ÁNGELES**

PERIWINKLE ENTERTAINMENT,  
INC., en representación de SCARLETT  
JOHANSSON, empresa registrada en  
California,

Demandante,

v.

THE WALT DISNEY COMPANY,  
empresa registrada en Delaware,

Demandada.

Procedimiento núm. 21STCV27831

**NOTIFICACIÓN DE PETICIÓN Y  
PETICIÓN DE LA DEMANDADA  
PARA FORZAR LA VÍA  
ARBITRAL Y SUSPENDER EL  
PROCEDIMIENTO JUDICIAL;  
MEMORANDO DE  
FUNDAMENTOS JURÍDICOS Y  
PRECEDENTES**

Juez: Robert S. Draper

Sala: 78

Fecha de la vista: 15 de octubre de 2021

Hora de la vista: 8.30 a. m.

Fecha de presentación de la demanda:  
29 de julio de 2021

**CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN  
DE LA PETICIÓN: 467187923651**

**[DECLARACIONES DE LEAH  
GODESKY Y SETH WEINGER  
PRESENTADAS  
CONJUNTAMENTE]**

A TODAS LAS PARTES Y A LOS ABOGADOS INTERVINIENTES:

SE MANIFIESTA QUE el 15 de octubre de 2021, a las 08.30 horas o posteriormente, tan pronto como el asunto pueda ser visto en la sala 78 del tribunal Los Angeles Superior Court —situado en 111 N. Hill Street, Los Ángeles (California), cód. postal 90012—, la Demandada, The Walt Disney Company, pretende y mediante este documento solicita que se ordene (i) a la Demandante, Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson, a someterse al arbitraje de las reclamaciones que ha planteado contra la Demandada en la demanda según lo estipulado en el acuerdo de arbitraje reflejado en el Anexo 1 de la Declaración de Leah Godesky, que se presenta conjuntamente y se incorpora por remisión a este documento; y (ii) suspender este procedimiento judicial hasta que se produzca el procedimiento de arbitraje.

Esta petición se realiza en virtud de las secciones 1 y siguientes de la *Federal Arbitration Act (Ley Federal de Arbitraje)* —título 9 del *USC (Recopilación Legislativa Federal de Estados Unidos)*—, la sección 1281.4 del *Código de Procedimiento Civil de California* y los fundamentos jurídicos mencionados en el memorando adjunto de fundamentos jurídicos y precedentes, y tras la solicitud por parte de Disney de que su disputa con Periwinkle se someta a arbitraje.

Esta petición se basa en esta notificación de petición y petición; en el memorando adjunto de fundamentos jurídicos y precedentes; en las declaraciones de Leah Godesky y Seth Weinger; en todos los documentos presentados formal y conjuntamente con este documento; en todos los escritos y registros de este procedimiento judicial; y en todas aquellas otras pruebas o alegaciones que el juzgado reciba antes de tomar su decisión.

Fecha: 20 de agosto de 2021

DANIEL M. PETROCELLI

LEAH GODESKY

TIMOTHY B. HEAFNER

O'MELVENY & MYERS LLP

Firmado por: [En el original aparece una firma manuscrita]

Daniel M. Petrocelli

Representantes legales de la Demandada,

The Walt Disney Company

[...]

## ANTECEDENTES DE HECHO

### *Contrato de Periwinkle con Marvel en relación a Viuda Negra*

Marvel y Periwinkle celebraron un acuerdo el 9 de mayo de 2017 (en adelante, el «Contrato»), por el que Periwinkle se comprometía a proporcionar los servicios de Scarlett Johansson para protagonizar el papel de Natasha Romanova, también conocida por su *alter ego* de superheroína: Viuda Negra (en adelante, la «Película»)<sup>8</sup>. El Contrato se formalizó en 2019, después de años de arduas negociaciones, y Periwinkle estuvo representada por unos abogados y representantes altamente especializados en el ámbito del entretenimiento que ya habían negociado cientos de acuerdos en el sector cinematográfico.

Marvel negoció y obtuvo el «poder de decisión en exclusiva» sobre la explotación y la distribución de la Película, incluida la decisión de renunciar *finalmente* a estrenar la Película<sup>9</sup>. De hecho, las partes acordaron que Marvel «no tendrá ninguna obligación de producir, distribuir o explotar la Película»<sup>10</sup>. Si se estrenase la Película, el contrato exigía (i) un «estreno en cines a gran escala» de la Película, específicamente «al menos en 1500 salas»<sup>11</sup>; y (ii) una consulta, de buena fe, en relación con «el plan inicial» de estreno<sup>12</sup>. Sin embargo, Periwinkle reconoció y acordó explícitamente que la decisión que tomara Marvel, respecto al plan inicial de estreno, sería «definitiva»<sup>13</sup>.

Por su parte, Marvel estaba obligada a pagar a Johansson una retribución fija, independientemente de que la Película se estrenara o de cómo funcionara en taquilla<sup>14</sup>. Aunque las partes acordaron que Johansson podría recibir una retribución adicional si la Película se estrenaba y lograba recaudar una determinada cantidad mínima en taquilla<sup>15</sup>, las partes reconocieron explícitamente que Marvel «no podía garantizar que la Película recaudara en taquilla una cantidad específica»<sup>16</sup>. Asimismo, Periwinkle acordó que «la probabilidad de que la Película recaude una cantidad específica en taquilla es pura especulación»<sup>17</sup>.

El Contrato reconoce a Disney —empresa matriz de Marvel— como el «distribuidor principal» de la Película<sup>18</sup> y le otorga ciertos derechos. Por ejemplo, Periwinkle concedió a Disney «el derecho de uso del nombre, la voz o la imagen [de Johansson] en lo relativo al *marketing*, la promoción, la publicidad, la distribución y otras formas de explotación de la Película»<sup>19</sup>. Periwinkle también acordó que Johansson prestaría, a petición de Disney, «una cantidad razonable de servicios de publicidad en los ámbitos nacional e internacional»<sup>20</sup>.

Cabe destacar, en lo que concierne a esta petición, que Marvel y Periwinkle acordaron que «todas las reclamaciones, disputas o impugnaciones que surjan o estén relacionadas con el Contrato y el cumplimiento o incumplimiento de este, tanto si se derivan del contrato mismo, de una responsabilidad civil extracontractual o de una obligación legal..., se resolverán mediante un procedimiento arbitral vinculante en Nueva York (Nueva York)»<sup>21</sup>.

---

<sup>8</sup> Declaración de Leah Godesky («Godesky Decl.»). Anexo 1

<sup>9</sup> *Id.* en el apdo. 6, párrafo 2; apdo. 15, párrafo 12(n).

<sup>10</sup> *Id.* En el apdo. 21, *Standard Terms & Conditions* (Condiciones generales), párrafo 11(a); véase también *id.* en el apdo. 20, *Standard Terms & Conditions to Agreement* (Condiciones generales del Contrato), párrafo 6.

<sup>11</sup> *Id.* en el apdo. 6, párrafo 2.

<sup>12</sup> *Id.* en el apdo. 15, párrafo 12(n).

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Id.* en el apdo. 7, párrafo 5A.

<sup>15</sup> *Id.* en el apdo. 8, párrafo 5B; apdo. 10, párrafo 6.

<sup>16</sup> Véase *id.*; *id.* en el apdo. 12, párrafo 6(b).

<sup>17</sup> *Id.* en el apdo. 12, párrafo 6(b).

<sup>18</sup> *Id.* en el apdo. 13, párrafo 10(g); apdos. 16-17, párrafo 13(e)(i)-(ii). Filiales de Disney distribuyen la Película.

<sup>19</sup> *Id.* en el apdo. 12, párrafo 7.

<sup>20</sup> *Id.* en el apdo. 16, párrafo 13.

<sup>21</sup> *Id.* en el apdo. 22, Condiciones generales del Contrato, párrafo 19(a).

Asimismo, especificaron que el Contrato «se rige por las leyes de Estados Unidos y del estado de Nueva York»<sup>22</sup>.

### ***Estreno de Viuda Negra***

El estreno de la Película estaba previsto inicialmente para mayo de 2020 [apdo. 30 de la Demanda]. La fecha de estreno se retrasó varias veces como consecuencia de la pandemia que ha arruinado cines en este país y en el extranjero desde principios de 2020 [apdo. 30 de la Demanda]. En un primer momento, la fecha de estreno de la Película se retrasó de mayo a noviembre de 2020 y, posteriormente, a mayo de 2021, antes de fijarla —a petición de Johansson— el 9 de julio de 2021<sup>23</sup>. Aunque el Contrato solo exigía que el estreno en cines se hiciera en 1500 salas, la Película se estrenó en **9600** salas en Estados Unidos y en más de **30 000** de todo el mundo<sup>24</sup>.

En vista de los efectos persistentes de la pandemia —que siguieron teniendo un impacto considerable en los hábitos de consumo del público—, la Película se estrenó simultáneamente en el Premier Access de Disney+ [apdos. 34 y 35 de la Demanda]. El 10 de agosto de 2021, la Película también se estrenó en un formato de vídeo electrónico premium para uso doméstico (en adelante, «PEHV» por sus siglas en inglés), que permite a cualquier persona ver una copia descargable de la película en cualquier momento<sup>25</sup>. El plan de lanzamiento híbrido fue lo mejor para la Película y todos los artistas destacados que participaron en esta producción, especialmente teniendo en cuenta la constante incertidumbre que se vive en el sector de exhibición cinematográfica y las circunstancias inauditas creadas por la pandemia.

Marvel debatió con Johansson la decisión de hacer un estreno híbrido durante la primavera de 2021, cuando las partes estaban acordando la fecha de estreno de la Película. Marvel ha asegurado a Johansson que se le abonaría el 100% de los ingresos del Premier Access y del PEHV a razón de los límites mínimos de taquilla utilizados para calcular cualquier compensación adicional<sup>26</sup>, a pesar de que Marvel no tiene ninguna obligación de hacerlo según lo establecido en el Contrato.

Durante el fin de semana del estreno, la Película recaudó más de 80 millones de dólares en la taquilla nacional, lo que suponía un récord de recaudación en un fin de semana de estreno conseguido durante la pandemia y cerca de 10 millones más que *Fast & Furious 9* de Universal (de la saga *Fast and Furious*), que se había estrenado exclusivamente en cines y había establecido el récord dos semanas antes<sup>27</sup>. La Película también recaudó más de 78,8 millones de dólares internacionalmente durante el fin de semana de estreno, así que en total amasó 158,8 millones de dólares en todo el mundo<sup>28</sup>. Asimismo, durante el fin de semana de estreno, la Película recaudó más de 55 millones de dólares en el Premier Access de Disney+<sup>29</sup>. Si se suman los 55 millones de dólares del Premier Access a los 80 millones de la recaudación estadounidense total, la recaudación nacional final del fin de semana de estreno fue de más de 135 millones; esta cantidad es mayor que la de muchas otras películas del Universo Cinematográfico Marvel, entre las que se incluyen *Thor: El mundo oscuro*, *Ant-Man*, *Ant-Man y la Avispa*, y *Guardianes de la Galaxia*<sup>30</sup>. A 15 de agosto de 2021, la

---

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Declaración de Seth Weinger («Weinger Decl.»), párrafo 3.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Id.*, párrafo 6.

<sup>26</sup> *Id.*, párrafo 7.

<sup>27</sup> Godesky Decl. Anexo 2.

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> Weinger Decl., párrafo 10 (67 millones de dólares de ingresos totales por el Premier Access en todo el mundo durante el fin de semana de estreno).

<sup>30</sup> Godesky Decl. Anexo 3.

Película ha recaudado más de 367 millones de dólares en todo el mundo y más de 125 millones de dólares por los visionados en *streaming* y las descargas<sup>31</sup>.

### **Reclamación de Periwinkle a Disney**

A pesar del impresionante resultado que ha obtenido la Película en esta época de pandemia y la decisión de otorgarle ingresos a Periwinkle por los visionados en *streaming* y las descargas, Periwinkle no estuvo satisfecha. Según Periwinkle, intentar captar el mayor número posible de espectadores con el estreno simultáneo de *Viuda Negra* en cines y en Premier Access de Disney+ supuso que Marvel incumpliese la promesa de asegurar un «estreno en cines a gran escala» de la Película [apdos. 49 y 57 de la Demanda].

Aunque Periwinkle afirma que *Marvel* incumplió su promesa, Periwinkle decidió demandar públicamente a *Disney*. Al parecer, Periwinkle espera que esta maniobra ejerza presión sobre Marvel para que esta le abone una retribución adicional. Sin embargo, las dos reclamaciones que presenta Periwinkle contra Disney se basan expresamente en un supuesto incumplimiento del Contrato entre Periwinkle y Marvel. Por ejemplo, Periwinkle, en su reclamación por injerencia dolosa en una relación contractual, alega que Disney «indujo a *Marvel* (...) a romper *el Contrato que tenía con [Periwinkle]*, al estrenar la obra simultáneamente en Disney+ y en cines» [apdo. 49 de la Demanda]. Periwinkle también alega en su demanda que Disney «h[izo]» que *Marvel* «*incumpliera el Contrato*, (...) [que] exigía el “estreno de la Película en cines”» [apdos. 57 y 58 de la Demanda]. Por lo tanto, ambos fundamentos jurídicos son precisamente el tipo de reclamación que, previamente, Periwinkle había acordado —sin requisitos— someter a arbitraje. Véase *supra* en el apartado 6.

### ***Marvel y Disney envían una solicitud de arbitraje a Periwinkle***

El 10 de agosto de 2021, Marvel y Disney entregaron a Periwinkle una solicitud de arbitraje confidencial en Nueva York<sup>32</sup>. Aunque todavía no ha respondido a la solicitud, Periwinkle afirmó previamente, en la correspondencia entre las partes, que no necesitaba someter a arbitraje las reclamaciones contra Disney, e ignoró la opinión contraria de Marvel y de Disney al presentar formalmente este litigio<sup>33</sup>.

### ***Las alegaciones de Periwinkle carecen de fundamento***

A pesar de que Marvel y Disney comparten la frustración de Periwinkle generada por los desafíos asociados al estreno de películas durante una crisis sanitaria de cambios constantes, las afirmaciones emitidas por Periwinkle en el sentido de que Marvel incumplió el Contrato y de que Disney indujo a este incumplimiento o interfirió de otro modo en la relación contractual carecen de fundamento. En ningún punto del Contrato se exige que un «estreno en cines a gran escala» sea también un estreno «exclusivo» en cines. Véase *el precedente de la sentencia dictada en el proceso Greenfield v. Philles Recs., Inc.*, 98 N.Y.2d 562, 569 (2002) («La mejor prueba de la voluntad de las partes de un acuerdo escrito es lo que manifiestan por escrito»). De hecho, las partes concretaron lo que *sí* pretendían al hablar de «estreno en cines a gran escala» con la especificación entre paréntesis y encabezada con la locución «es decir» que está escrita inmediatamente después de la frase: «*(es decir, al menos en 1500 salas)*». Debido a que la Película se estrenó en más de **30 000** salas, se deduce, por tanto, que Marvel no incumplió la disposición relativa al estreno en cines a gran escala.

Si bien Periwinkle intenta poner en duda ese lenguaje contractual nada ambiguo citando un correo electrónico enviado en 2019 —antes de la pandemia— por un ejecutivo de Marvel [apdo. 7 de la Demanda], este correo se limitó a confirmar la intención de Marvel de respetar la cláusula del contrato relativa al «estreno en cines a gran escala» —algo que

---

<sup>31</sup> Weinger Decl., párrafos 8-9.

<sup>32</sup> Godesky Decl., párrafo 2.

<sup>33</sup> Godesky Decl., párrafo 6.

Marvel hizo finalmente a pesar de las circunstancias tan cambiantes de la pandemia mundial de 2020-2021—. El compromiso de este ejecutivo de que el estreno en cines de *Viuda Negra* sería «igual que (...) otras películas [de Marvel]» es totalmente coherente con el requisito de 1500 pantallas expuesto en el Contrato y las circunstancias del estreno de la Película en el verano de 2021. Por ejemplo, *Viuda Negra* ha llegado hasta el momento a más de **9600** pantallas en Estados Unidos, una cantidad **mayor** que la de otras películas recientes de Marvel, como *Ant-Man* (2015), *Capitana Marvel* (2019), y *Black Panther* (2018)<sup>34</sup>.

[...]

## 3.2. ANÁLISIS COMENTADO DE LA TRADUCCIÓN

Después de realizar nuestra propuesta de traducción de los textos escogidos, pasamos ahora a analizar aquellos aspectos de carácter ortotipográfico, terminológico y estilístico más relevantes o que nos han causado más dificultades.

### 3.2.1. Cuestiones de carácter ortotipográfico

En primer lugar, comentaremos aquellas cuestiones de carácter ortotipográfico que pensamos que han tenido mayor relevancia a la hora de traducir los TO. Para comenzar, hablaremos sobre los términos que están escritos totalmente en mayúsculas en los documentos originales y que hemos decidido mantener en nuestra propuesta de traducción. Tomamos esta decisión porque se trata de una convención que también podemos observar en documentos análogos en España, si bien no se utiliza exactamente de la misma forma. La función principal que tiene escribir todas las palabras en mayúscula, en este caso, es destacar ciertos elementos dentro de un texto.

Por un lado, como podemos ver en el anexo de este trabajo, las portadas de ambos documentos están estructuradas de la misma forma y siguen la misma pauta ortotipográfica. En ellas, los elementos que están escritos totalmente en mayúscula son los nombres de los abogados y las partes; el juzgado en el que se presentan los documentos (es el que tiene competencia) y la jurisdicción; y las razones para la demanda y la petición de la demandada, respectivamente. Por otro lado, vemos que los títulos de los apartados en los que se dividen los documentos también están escritos totalmente en mayúscula, como ejemplificamos a continuación:

#### – Ejemplo 1:

| TO  | TM   |
|---|--|
| DEFENDANT'S NOTICE OF MOTION AND MOTION TO COMPEL ARBITRATION | NOTIFICACIÓN DE PETICIÓN Y PETICIÓN DE LA DEMANDADA PARA FORZAR LA |

<sup>34</sup> Weinger Decl., párrafo 4.

|  |   |
|--|---|
| AND STAY COURT PROCEEDINGS;<br>MEMORANDUM OF POINTS AND<br>AUTHORITIES | VÍA ARBITRAL Y SUSPENDER EL<br>PROCEDIMIENTO JUDICIAL;<br>MEMORANDO DE FUNDAMENTOS<br>JURÍDICOS Y PRECEDENTES |
|--|---|

– **Ejemplo 2:**

| TO                 | TM                    |
|--------------------|-----------------------|
| FACTUAL BACKGROUND | ANTECEDENTES DE HECHO |

A continuación, destacaremos también varios casos en los que algunos términos de los TO están escritos con mayúscula inicial. Por una parte, observamos términos que se han definido o acuñado dentro del documento; estos elementos, característicos de los documentos jurídicos, son aquellos que se definen, normalmente, la primera vez que aparecen en un documento o en un apartado designado para ello, a los que el redactor (en este caso, la parte demandante [demanda] o la demandada [petición]) les da un sentido específico dentro de ese documento. Esto es lo que ocurre en el ejemplo 3, aunque, según la RAE (2010: 515), el uso de estas «mayúsculas de relevancia» no está justificado «desde el punto de vista lingüístico, ya que recaen sobre nombres apelativos o comunes». Nosotros, sin embargo, hemos respetado estas mayúsculas para mantener la simetría con el TO y porque estas funcionan como marcadores dentro del texto.

– **Ejemplo 3<sup>35</sup>:**

| TO   | TM   |
|--|--|
| Marvel and Periwinkle entered an agreement dated as of May 9, 2017 (the “ <u>Agreement</u> ”), pursuant to which Periwinkle agreed to furnish the services of Scarlett Johansson to perform the role of Natasha Romanova, also known by her Super Hero alter ego “Black Widow” (the “ <u>Picture</u> ”). | Marvel y Periwinkle celebraron un acuerdo el 9 de mayo de 2017 (en adelante, el « <u>Contrato</u> »), por el que Periwinkle se comprometía a proporcionar los servicios de Scarlett Johansson para protagonizar el papel de Natasha Romanova, también conocida por su <i>alter ego</i> de superheroína: Viuda Negra (en adelante, la « <u>Película</u> »). |

No obstante, en otros casos, en los TO aparecen palabras que están escritas con mayúscula inicial que hacen referencia a cargos en empresas. Para la elaboración del TM, esta vez hemos seguido la recomendación de la RAE (2010) y los hemos escrito con minúscula inicial porque se tratan de sustantivos comunes, como comprobamos a continuación:

– **Ejemplo 4:**

| TO  | TM   |
|---|--|
| 13. (...). In fiscal year 2021, Disney’s <u>Chief Executive Officer</u> , Robert Chapek, (...). | 13. (...).En el ejercicio económico de 2021, el <u>consejero delegado</u> de Disney, Robert Chapek, (...). |

<sup>35</sup> De aquí en adelante, subrayamos los elementos que requieran ser destacados en los ejemplos.

– **Ejemplo 5:**

| TO  | TM   |
|---|--|
| 32. (...) Marvel's <u>President</u> , Kevin Feige, (...). | 32. (...) <u>presidente</u> de Marvel, Kevin Feige, (...). |

Otra cuestión que nos gustaría comentar es la forma en la que se expresan, en inglés, las expresiones denominativas, y, en especial, nos gustaría destacar el tratamiento de los títulos de las películas. En los ejemplos que exponemos a continuación, veremos cómo los títulos en inglés, aparentemente, siguen las pautas propuestas por la American Psychological Association (APA, 2019): sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, pronombres y todas las palabras formadas por cuatro letras o más, además de los nombres propios, se escriben con mayúscula inicial. Sin embargo, en esta ocasión, nosotros hemos seguido las pautas de la RAE (2010: 487-488) en la redacción del TM. De esta forma, hemos escrito «con mayúscula inicial únicamente la primera palabra del título (...), mientras que el resto de las palabras que lo componen —salvo los nombres propios o las expresiones que, por su naturaleza, exijan la mayúscula— deben escribirse con minúscula»:

– **Ejemplo 6:**

| TO   | TM  |
|--|---|
| (...), including <i>Thor: The Dark World</i> ; <i>Ant-Man</i> ; <i>Ant-Man and the Wasp</i> ; and <i>Guardians of the Galaxy</i> . | (...), entre las que se incluyen <i>Thor: El mundo oscuro</i> , <i>Ant-Man</i> , <i>Ant-Man y la Avispa</i> , y <i>Guardianes de la Galaxia</i> . |

Nos gustaría señalar, sin embargo, que en nuestro TM se han utilizado los títulos oficiales con los que se comercializaron en el mercado español; por lo tanto, encontramos algún título que no se ha traducido y que sigue la pauta de la APA (2019), como es el caso de *Lost in Translation*<sup>36</sup>.

Otro elemento del que nos gustaría hablar lo constituyen las expresiones numéricas. Nosotros, al redactar el TM, hemos seguido las recomendaciones que plantea la RAE (2010) en cuanto a su escritura, como vemos en los ejemplos a continuación:

- **Números de cuatro cifras o menos:** los números de cuatro cifras no incluyen espacio de separación. Asimismo, se escriben preferiblemente con letras aquellos que pueden expresarse en una sola palabra y los números redondos que pueden expresarse en dos palabras.

<sup>36</sup> Hemos visto que, incluso, en algunos pósteres la preposición «in» también aparece escrita en mayúsculas, aunque nosotros decidimos escribir el título calcando la forma que aparece en el TO.

– **Ejemplo 7:**

| TO  | TM   |
|---|--|
| 3. (...). After making her feature film debut at just <u>10</u> years old, (...). | 3. (...) Tras debutar con solo <u>diez</u> años en un largometraje, (...). |

– **Ejemplo 8:**

| TO   | TM   |
|--|--|
| While the Agreement only required that the theatrical release be on <u>1,500</u> screens, the Picture was ultimately released on more than <u>9,600</u> (...). | Aunque el Contrato solo exigía que el estreno en cines se hiciera en <u>1500</u> salas, la Película se estrenó en <u>9600</u> (...). |

- **Números de más de más de cuatro cifras:** las cifras se agrupan de tres en tres, empezando por la derecha, y separando los grupos por espacios en blanco. No se separan con puntos o comas, como ocurre en los textos escritos en inglés.

– **Ejemplo 9:**

| TO   | TM  |
|--|---|
| Because the Picture was released theatrically on more than <u>30,000</u> screens, (...). | Debido a que la Película se estrenó en más de <u>30 000</u> salas, (...). |

- **Decimales:** en los países anglosajones, los números decimales se separan de la parte entera con un punto. Por su parte, en el ámbito hispánico, se utilizan tanto el punto como la coma, aunque en España se emplea la coma como separador (RAE, 2010):

– **Ejemplo 10:**

| TO  | TM   |
|---|--|
| The Picture also earned more than \$ <u>78.8</u> million in international box-office receipts in its opening weekend, for a total worldwide debut of \$ <u>158.8</u> million. | La Película también recaudó más de <u>78,8</u> millones de dólares internacionalmente durante el fin de semana de estreno, así que en total amasó <u>158,8</u> millones de dólares en todo el mundo. |

Por último, también hemos comprobado que, a lo largo de los TO, se utilizan la negrita y la cursiva para resaltar y dar importancia a ciertos elementos y, por la misma razón, decidimos mantenerlas en nuestra propuesta (en algún caso, también se recurrió al subrayado, aunque de forma muy esporádica). Al igual que ocurre con el uso de las mayúsculas de relevancia, la presencia de la letra negrita y la cursiva en el TO nos sirven de marcadores dentro del texto y las utilizamos para mantener la simetría con el TO. Son especialmente reseñables los énfasis que se han añadido tanto en la demanda como en la petición y aparecen, a su vez, marcados por las expresiones «emphases/emphasis added» o «emphasis in original» como vemos en el siguiente ejemplo (en este caso, al contrario que en los ejemplos anteriores, no hemos subrayado las expresiones comentadas):

– **Ejemplo 11:**

| TO   | TM  |
|--|---|
| <p>7. (...)<br/>           We totally understand that Scarlett’s willingness to do the film and <i>her whole deal</i> is based on the premise that the film would be widely theatrically released <i>like our other pictures</i>. We understand that should the plan change, we would need to discuss this with you and come to an understanding as <i>the deal is based on a series of (very large) box office bonuses</i>.<br/>           (Emphases added)</p> | <p>7. (...)<br/>           Entendemos perfectamente que la disposición de Scarlett a hacer la película y <i>la totalidad del contrato</i> se basa en la premisa de que la película se estrenaría en cines a gran escala, <i>al igual que nuestras otras películas</i>. Entendemos que, en caso de que hubiera un cambio de planes, tendríamos que tratar el tema con ustedes y llegar a un acuerdo, ya que <i>el contrato está basado en una serie de bonificaciones (muy cuantiosas) ligadas a la recaudación en taquilla</i>.<br/>           (Énfasis añadido.)</p> |

**3.2.2. Cuestiones de carácter terminológico**

Llegados a este punto, nos gustaría comentar las decisiones que hemos tomado en lo que respecta a la terminología. En primer lugar, hablaremos sobre la traducción de los términos o expresiones referidos a realidades del sistema procesal de Estados Unidos y, a continuación, comentaremos las técnicas que hemos utilizado para traducir los términos que pertenecen al ámbito temático de la nueva realidad audiovisual.

**Traducción de términos referidos al sistema procesal de Estados Unidos**

Como comentamos en el capítulo 2, el principal reto que planteaba esta traducción era lidiar con dos realidades y culturas jurídicas diferentes, así que, para poder traducir los términos y expresiones de la lengua origen de la forma más adecuada posible, nos hemos apoyado en las consideraciones teóricas y en la taxonomía de técnicas de traducción de Orozco Jutorán (2014).

En nuestra propuesta, hemos utilizado con frecuencia la técnica de la traducción perifrástica, es decir, que hemos ofrecido una explicación o descripción de los elementos conceptuales del término de partida que pertenecen únicamente a la realidad jurídica estadounidense. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la traducción de «punitive damages» por «indemnización adicional disuasoria». «Punitive damages» es un tipo de indemnización típica del derecho estadounidense que suele acompañar a otras clases de indemnizaciones, como la que se concede en concepto de daños y perjuicios (*damages*). Otorgar una indemnización adicional disuasoria tiene un fin ejemplarizante y con ella se persigue castigar a la parte demandada. En nuestra realidad, este tipo de indemnizaciones no es tan común y, sobre todo, la conocemos gracias a diversas causas judiciales que

hemos podido ver en la prensa o la gran pantalla; por ello, hemos optado por describir en qué consiste esa figura que, tras nuestro proceso de documentación, no cuenta con un equivalente conceptual en el sistema español.

Nos gustaría señalar que, para algunos términos, hemos adaptado ligeramente la taxonomía de Orozco Jutorán (2014) al emplear la técnica de la traducción perifrástica, ya que, aunque ella propone el uso de esta técnica para traducir aquellos conceptos entre los que no hay equivalencia conceptual, nosotros hemos encontrado que, en ciertos casos, también conviene usarla aunque haya cierta proximidad conceptual entre las dos realidades. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en la traducción de «intentional/tortious interference with contractual relations» por «injerencia dolosa en las relaciones contractuales» e «inducing breach of contract por inducción a la ruptura del contrato».

En los países del *common law* hay una parte del derecho, denominada *tort law*, que se ocupa de los procedimientos que implican un *tort*, es decir, un tipo de perjuicio civil —a excepción del incumplimiento de contrato— por el que la persona agraviada puede obtener una compensación, normalmente en forma de indemnización por daños y perjuicios (Garner, 2009). La parte actora en el procedimiento que recoge este trabajo presentó una demanda fundamentada en dos *torts*:

- Por un lado, el «tortious interference with contractual relations» (en ocasiones, también denominado «intentional interference with contractual relations») supone la inducción intencionada por parte de un tercero para que se produzca una ruptura de contrato y que, con esta acción, se dañe la relación entre las partes contratantes (Garner, 2009).
- Por otro lado, el acto de «inducing breach of contract» requiere que un tercero provoque intencionadamente el incumplimiento de un contrato. La víctima del incumplimiento puede demandar a quien haya provocado el agravio, en lugar de a quien haya incumplido el contrato (Cane y Conaghan, 2009).

En nuestra realidad jurídica, cuando se producen estos casos, hablamos de que existe una «responsabilidad civil», un tipo de «responsabilidad no punible, que es regulada por el derecho privado o por el derecho administrativo» y que, según su origen, puede ser contractual (en el caso de que el deber de reparar el daño causado recaiga sobre la persona que haya incumplido sus obligaciones contractuales) o extracontractual (en el caso de que el deber de reparar el daño causado recaiga sobre un tercero) (RAE, 2022b).

En el caso de «*tortious interference with contractual relations*», hemos propuesto que se traduzca como «injerencia dolosa en las relaciones contractuales». El sustantivo «injerencia» significa «intromisión, actuación sin habilitación ni título en un negocio o competencia ajenos» (RAE, 2022b) y, al utilizar este término, hacemos una referencia clara al carácter extracontractual de la responsabilidad. El adjetivo «dolosa» describe aquella «acción u omisión realizada con conciencia y voluntad de producir un resultado antijurídico que impedirá el cumplimiento normal de una obligación» (RAE, 2022b), es decir, que con este adjetivo hacemos referencia a la intencionalidad de la acción.

En el caso de «*inducing breach of contract*», propusimos la traducción «inducción a la ruptura del contrato». Para ello, nos remitimos al artículo 14 de la *Ley 3/1991, de 10 de enero, de Competencia Desleal* (España, 1991), que hace referencia a la «inducción a la infracción contractual».

Asimismo, hemos utilizado esta técnica para traducir una serie de nociones del texto original que hacen referencia a la legislación de Estados Unidos. Es el caso de *California Code of Civil Procedure*, que hemos traducido por *Código de Procedimiento Civil de California*. Además, la primera vez que aparecen en los TO la denominación de los distintos textos legislativos, hemos combinado la traducción perifrástica con la técnica del préstamo (es decir, la conservación también del título original de la ley en inglés), de modo que quede constancia precisa de esa realidad perteneciente al sistema de partida.

Aunque, como ya señalamos, es cierto que podría existir alguna similitud conceptual entre las realidades que denotan estos términos del TO y la cultura legal española, esas realidades difieren en un grado considerable y, por lo tanto, procede que la traducción que se escoja sea de tipo explicativo. Con ella, el receptor sabrá que nos referimos a elementos ajenos a la cultura española, pero podrá entender su significado.

A lo largo del texto, también nos hemos encontrado con algunos términos que hemos traducido mediante la técnica del equivalente funcional, ya que, aun no siendo conceptos que estén presentes en la cultura de llegada, sí que hay elementos de la realidad jurídica española que cumplen la misma función que ellos. Los siguientes son algunos ejemplos del uso de esta técnica:

– **Ejemplo 12:** TO: *superior court* → TM: *juzgado de primera instancia*

Como indicamos en el apartado 2.3 de este trabajo, según sus funciones, los *superior courts* estadounidenses son homólogos de los juzgados de primera instancia e

instrucción españoles. No obstante, como el procedimiento judicial ante el que nos encontramos pertenece a la vía civil y dado que en España existen los juzgados de primera instancia separados, hemos propuesto que la traducción del término sea «juzgado de primera instancia» (eliminando el elemento «de instrucción», vinculado a la jurisdicción penal).

- **Ejemplo 13:** TO: *SBN/S.B. # (State Bar Number)* → TM: *número de colegiado*

En Estados Unidos, para poder ejercer la profesión dentro de un estado en particular, los abogados deben pasar una serie de pruebas escritas y prácticas. Una vez hayan pasado estas pruebas satisfactoriamente, estos reciben una licencia con un número que les identifica: el *State Bar Number*.

En España, al igual que en Estados Unidos, aquellas personas que ejercen la abogacía tienen un número que les identifica: el número de colegiado, que obtienen al adscribirse a un colegio profesional. Este, junto con una serie de requisitos académicos (ser graduado en Derecho, haber realizado el Máster de Acceso a la Abogacía y superar el examen del Ministerio de Justicia), es un elemento indispensable para ejercer la profesión en España que, al contrario que el *State Bar Number*, permite practicar la profesión en cualquier punto del país.

Otra solución que hemos encontrado para traducir algunos términos pertenecientes al lenguaje jurídico estadounidense es la utilización de propuestas que ya existen de forma natural en la cultura de llegada (equivalentes naturales), como los siguientes:

- **Ejemplo 14:** TO: *motion* → TM: *petición*

En el lenguaje jurídico, las partes pueden presentar ante el tribunal una *motion*, es decir, una petición escrita u oral en la que se pide a un tribunal que dicte una resolución u orden determinada (Garner, 2009). En nuestro sistema jurídico existe, de manera natural, un equivalente de esta figura, el escrito, que es un documento que se presenta «de parte procesal para formalizar demanda, contestación, recurso, etc.» (RAE, 2022b).

No obstante, en esta propuesta de traducción documental, hemos decidido utilizar el término «petición», que es, específicamente, un «escrito en el que se formaliza el derecho de pedir algo, individual o colectivamente, a una institución pública, administración o autoridad» (RAE, 2022b). La razón por la que utilizamos «petición» y no «escrito», es por ser un término más descriptivo y concreto.

- **Ejemplo 15:** TO: *damages* → TM: *indemnización por daños y perjuicios*

El término «damages» se refiere a la cantidad de dinero que reclama una persona, o que se le otorga, en concepto de indemnización por las pérdidas o lesiones que haya sufrido (Garner, 2009). El equivalente natural que existe en la realidad jurídica española es «indemnización», que, según el *Diccionario panhispánico del español jurídico* (RAE, 2022b), es la «suma de dinero que se abona a alguien por los daños y perjuicios ocasionados». Como vemos, en la propia acepción se explicita la razón por la que se paga esa suma de dinero. No obstante, añadimos la expresión «por daños y perjuicios» que, aun siendo redundante, hemos comprobado que aparece así reflejada en diversos documentos jurídicos oficiales españoles, como el *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil* (España, 1889) o la *Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil* (España, 2000).

En los textos origen también hemos visto términos que, en el lenguaje jurídico meta, se corresponden con más de un referente. Por ello, las soluciones elegidas en nuestra propuesta de traducción son equivalentes contextuales, tal como se ilustra a continuación:

- **Ejemplo 16:** TO: *defendant* → TM: *demandada*

El término «defendant» se puede traducir de dos maneras diferentes y el uso de una u otra traducción depende precisamente del contexto judicial en el que se enmarque, ya que esta palabra hace referencia a una persona contra la que se plantea un proceso judicial civil o penal (Garner, 2009). Como nuestro contexto es el civil, el equivalente que hemos utilizado en la traducción es «demandada», que es el «sujeto frente al que el demandante interesa del órgano jurisdiccional una concreta tutela, dando lugar al inicio de un proceso» (RAE, 2022b).

- **Ejemplo 17:** TO: *Agreement* → TM: *Contrato/contrato/acuerdo*

La traducción de este término es peculiar; aunque aparece en numerosas ocasiones en los TO, nos basamos eminentemente en el contexto para elegir una u otra solución. Cuando este término aparece escrito con mayúscula inicial, hemos mantenido esa característica y siempre lo hemos traducido como «Contrato». Este es un término que se acuña en la demanda y hace referencia específicamente al documento físico —el contrato— firmado por Marvel y Scarlett Johansson. En los casos en los que la palabra no aparece escrita con mayúscula inicial, aparte de respetar la ortografía, en

ocasiones también hemos utilizado un sinónimo, como «acuerdo», para evidenciar que se habla de otro referente.

### **Traducción de términos o expresiones relacionados con la nueva realidad audiovisual**

En el ámbito de la nueva distribución y exhibición audiovisual, al contrario que en el conjunto de términos anteriores, existe una equivalencia conceptual muy clara, ya que hablamos de una realidad compartida por diferentes países y culturas. Por esta razón, en la mayoría de los casos, hemos utilizado en nuestra propuesta los equivalentes totales, que hemos traducido apoyándonos en la terminología extraída de textos legales que se han redactado de forma conjunta en varias lenguas cooficiales (en especial, de la Unión Europea):

- **Ejemplo 18:** TO: *subscription video-on-demand (SVOD) service* → TM: *servicio de vídeo a la carta por suscripción (SVOD)*

Este concepto está relacionado con el de «on-demand audiovisual media service», que está descrito en la versión española de la *Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo*<sup>37</sup> (Unión Europea, 2010) —cuya trasposición a la legislación española se ha llevado a cabo, finalmente, en la *Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual* (España, 2022)— como un «servicio de comunicación audiovisual a petición», que consiste en el servicio ofrecido por un prestador del servicio de comunicación para visionar programas en el momento que elija el espectador, sobre la base de un catálogo de programas seleccionado. Sin embargo, comúnmente, diversos medios, al referirse a este tipo de servicio, han utilizado la expresión «a la carta» (por ejemplo, RTVE A la carta<sup>38</sup>, TV3 a la carta, etc.) y, por ello, nos hemos decantado por utilizarla.

- **Ejemplo 19:** TO: *linear channel* → TM: *canal lineal*

Igual que en el ejemplo anterior, nos basamos en la misma directiva para traducir este término. «Linear channel» está relacionado con «linear audiovisual media service» (servicio de comunicación audiovisual lineal), que viene definido como el servicio que ofrece un prestador para el visionado simultáneo de programas y

---

<sup>37</sup> Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo<sup>37</sup>, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual.

<sup>38</sup> En 2021, pasó a llamarse «RTVE Play» (RTVE, 2021b).

contenidos audiovisuales sobre la base de un horario de programación (Unión Europea, 2010; España, 2022).

Por último, nos gustaría puntualizar que, si bien el grueso de los términos del ámbito audiovisual se ha traducido mediante equivalentes totales, en ocasiones hemos utilizado otras técnicas de traducción, como los préstamos y los neologismos conceptuales.

– **Ejemplo 20 (préstamo):** TO: *streaming* → TM: *streaming*

A pesar de que la FundéuRAE (2013) recomienda el uso de «emisión en continuo» para referirse al «material audiovisual grabado» que se emite en «un navegador u otro programa similar», nosotros hemos optado por utilizar el préstamo puro. Pensamos que, aunque es un anglicismo, se trata de un concepto de uso común que está bastante integrado en la cultura de llegada y puede resultar más claro que su equivalente español.

– **Ejemplo 21 (neologismo conceptual):** TO: *franchise* → TM: *saga*

La versión digital del *Merriam-Webster's Dictionary and Thesaurus* (Merriam-Webster, 2022) define «franchise», en este contexto, como la serie de obras relacionadas (por ejemplo, novelas o películas), cuyos personajes pueden ser los mismos o no, pero se entiende que existen e interactúan en el mismo universo de ficción con los personajes de las otras obras. En español, la palabra que se refiere a esa misma noción es «saga», cuya definición para este contexto es la «serie de obras literarias, cinematográficas o lúdicas que tienen entre sí unidad argumental, de intención o de personajes» (RAE, 2022a).

Gracias al *Mapa de diccionarios académicos* (RAE, 2022d), podemos observar que esta acepción se añadió al *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2022a) después del año 2001 y, por ello, podemos afirmar que se trata de un neologismo conceptual.

### 3.2.3. Cuestiones de carácter estilístico

En este último apartado, comentaremos los aspectos estilísticos más destacables de nuestros TO y explicaremos las decisiones que hemos tomado al elaborar el TM. Para empezar, vamos a hablar de la construcción sintáctica de los textos. Hemos notado que la redacción de los TO se ha hecho, en general, dividiendo los textos en párrafos bastante largos. Dentro de estos párrafos, apreciamos que se han empleado oraciones en las que se suceden aposiciones, que dan lugar a oraciones complejas y subordinadas muy largas.

Esta es una característica típica de los textos jurídicos, como ya comentamos en el capítulo 2.

Nosotros, en general, hemos reproducido este rasgo, ya que no resulta extraño en la cultura jurídica española. No obstante, como hay casos en los que el texto puede resultar especialmente difícil de leer y comprender, nos ha parecido pertinente facilitarle la lectura al receptor del TM mediante el uso de la puntuación, tal como ilustramos a continuación.

- **Ejemplo 22:** en algunas situaciones, como esta que mostramos, hemos separado totalmente las oraciones utilizando el punto y seguido.

| TO   | TM   |
|--|--|
| 62. In engaging in the misconduct alleged herein, Disney acted with malice, oppression, or fraud, and in willful disregard of Plaintiff's rights and interests, <u>thus</u> entitling Plaintiff to an award of punitive damages in an amount appropriate to punish or make an example of Disney pursuant to Civil Code § 3294. | 62. Al comportarse del modo inapropiado señalado aquí, Disney ha actuado de forma dolosa, opresiva o fraudulenta, y ha despreciado claramente los derechos e intereses de la Demandante. <u>Por lo tanto</u> , la Demandante tiene derecho a recibir una indemnización adicional disuasoria en una cuantía apropiada para castigar a Disney o con un fin ejemplarizante, según lo dispuesto en la sección 3294 del <i>Código Civil de California</i> . |

- **Ejemplo 23:** también hemos utilizado el punto y coma para crear una breve pausa entre oraciones que, si bien tienen una estrecha relación semántica, son sintácticamente independientes entre sí, como indica la RAE (2022c).

| TO   | TM  |
|--|---|
| 6. (...). Leading up to this launch, the SVOD market was crowded, <u>with established players</u> such as Netflix, Amazon, and Hulu and newcomers such as HBO Now and Apple TV+ all competing for subscribers. | 6. (...). Antes de este lanzamiento, el mercado de SVOD, donde todos competían por ganar abonados, estaba saturado; <u>había competidores consolidados</u> como Netflix, Amazon y Hulu, y recién llegados como HBO Now y Apple TV+. |

Este ejemplo, asimismo, nos sirve para mostrar cómo hemos realizado una reestructuración de algunas oraciones para que el resultado fuera un texto más natural en español.

Por otro lado, también hemos apreciado que, en ocasiones, los redactores de los TO dejaron de seguir esta pauta de oraciones largas y emplearon algunas oraciones que resultaban demasiado «cortantes». Para darle una mayor fluidez al TM, decidimos «manipular» la organización sintáctica de algunos párrafos. Aunque parezca que este criterio choca con el que seguimos para traducir los ejemplos 1 y 2, creemos que, en estos casos, hemos conseguido una traducción más idiomática, como podemos apreciar a continuación:

– **Ejemplo 24:**

| TO   | TM   |
|--|--|
| 20. Black Widow, also known as Natasha Romanoff or Romanova, is an elite spy and assassin. <u>She is a notable member</u> of the Avengers, not only for being the only woman in the initial lineup, but also because she does not have superhuman abilities. | 20. La Viuda Negra, también conocida como Natasha Romanoff o Romanova, es una espía y asesina de élite; <u>es un miembro destacado</u> de los Vengadores, no solo por ser la única mujer de la formación inicial, sino también porque no tiene habilidades sobrehumanas. |

Otro aspecto llamativo de los TO y que, según la RAE (2017), se ha impuesto como norma en la redacción de textos jurídicos es el uso de párrafos unioracionales. En aquellos casos en los que estos párrafos son excesivamente largos, el resultado es una acumulación prácticamente interminable de proposiciones de todo tipo que dificultan la lectura. No obstante, vemos que en los TO se han utilizado algunos marcadores que explicitan las relaciones y establecen con exactitud los términos entre los que se producen tales relaciones (RAE, 2017). Nosotros, en el TM, también hemos utilizado estos marcadores, como en el siguiente ejemplo.

– **Ejemplo 25:**

| TO  | TM  |
|---|---|
| PLEASE TAKE NOTICE THAT on October 15, 2021 at 8:30 a.m., or as soon thereafter as the matter may be heard in Department 78 of the Los Angeles Superior Court, located at 111 N. Hill Street, Los Angeles, California 90012, Defendant The Walt Disney Company will and hereby does move for an order (i) compelling Plaintiff Periwinkle Entertainment, Inc. f/s/o Scarlett Johansson to arbitrate the claims it has asserted against Defendant in this action consistent with the terms of the arbitration agreement reflected in Exhibit 1 to the concurrently filed Declaration of Leah Godesky and incorporated herein by reference, and (ii) staying this litigation pending arbitration. | SE MANIFIESTA QUE el 15 de octubre de 2021, a las 08.30 horas o posteriormente tan pronto como el asunto pueda ser visto en la sala 78 del tribunal Los Angeles Superior Court — situado en 111 N. Hill Street, Los Ángeles (California), cód. postal 90012—, la Demandada, The Walt Disney Company, pretende y mediante este documento solicita que se ordene (i) a la Demandante, Periwinkle Entertainment, Inc., en representación de Scarlett Johansson, a someterse al arbitraje de las reclamaciones que ha planteado contra la Demandada en la demanda según lo estipulado en el acuerdo de arbitraje reflejado en el Anexo 1 de la Declaración de Leah Godesky, que se presenta conjuntamente y se incorpora por remisión a este documento; y (ii) suspender este procedimiento judicial hasta que se produzca el procedimiento de arbitraje. |

Otro aspecto que nos gustaría comentar es la modalidad discursiva que se ha empleado en la redacción de los TO. En el texto de la demanda, podemos ver las modalidades características de los textos jurídicos; se aprecian claramente algunos apartados que se han redactado de una manera más descriptiva/narrativa y otros que son de tipo argumentativo.

En los apartados descriptivos/narrativos (la introducción y los antecedentes de hecho), se relata un suceso y se especifica qué ha pasado; quién es el responsable desde el punto de

vista de la demandante; y cómo, cuándo y dónde ocurrió. Hemos visto que en estos apartados se utiliza un tipo de lenguaje más llano y menos especializado, en general. Creemos que esto es así porque la demandante quiere acercar el texto, llegado el caso, al jurado; quiere que este pueda leer cómo se sucedieron los hechos (desde su punto de vista) en un lenguaje que no les sea del todo ajeno y excesivamente formal que les pueda causar rechazo, como vemos a continuación:

– **Ejemplo 26:**

| TO  | TM   |
|---|--|
| 3. Ms. Johansson is one of Hollywood’s most well-known and talented actresses, with decades of acting experience and a lengthy filmography of critically acclaimed and financially successful performances. | 3. La Sra. Johansson es una de las actrices más conocidas y con más talento de Hollywood. Cuenta con décadas de experiencia y una extensa filmografía, con interpretaciones aclamadas por la crítica y que han sido todo un éxito económico. |

En estos apartados, incluso, se utilizan algunas expresiones coloquiales, como «the icing on the cake» (la guinda del pastel), «dig into their wallets» (rebuscaran en su cartera) o «calling the shots» (llevaba la voz cantante), que ayudan a reforzar la idea del lenguaje no especializado.

Por su parte, los apartados argumentativos (competencia y jurisdicción; las partes; fundamentos jurídicos; petición; y solicitud de juicio con jurado) son aquellos en los que se detallan aspectos de carácter mucho más objetivo y que, inevitablemente, tienen que escribirse usando un lenguaje más formal, en especial, el apartado de fundamentos jurídicos, como se puede ver seguidamente:

– **Ejemplo 27:**

| TO   | TM   |
|--|--|
| <b>FIRST CAUSE OF ACTION</b><br><b><u>Intentional Interference with Contractual Relations</u></b>  | <b>PRIMER FUNDAMENTO JURÍDICO</b><br><b><u>Injerencia dolosa en las relaciones contractuales</u></b>   |
| 46. Plaintiff incorporates by reference and realleges each and every allegation in paragraphs 1 through 45 of this Complaint, inclusive, as though fully set forth herein. | 46. La Demandante incorpora por remisión y alega de nuevo cada una de las argumentaciones señaladas del párrafo 1 al 45 —ambos inclusive— de esta Demanda, de modo que deben entenderse como incluidas de modo íntegro en este apartado. |

Por su parte, en la petición presentada por la parte demandada, la notificación de petición está redactada en un registro argumentativo. En la segunda parte (antecedentes de hecho), se presentan los hechos desde el punto de vista de la parte demandada, así que la modalidad discursiva utilizada es la descriptiva/narrativa.

Asimismo, observamos la fuerte intertextualidad que hay entre este y otros documentos (la demanda, el contrato entre Marvel y Scarlett Johansson, y sentencias de otros procedimientos judiciales). Este aspecto es muy importante, sobre todo en el caso de las citas textuales que provienen de la demanda, ya que teníamos que asegurarnos de que el texto estuviera traducido de la misma forma.

Por último, nos gustaría comentar la presencia de ciertas redundancias que, en este caso, no nos parece que fueran innecesarias. Gracias a esta «reiteración de ideas» consciente por parte del redactor del texto, pensamos que se muestra su deseo de hacer llegar un determinado mensaje al receptor del documento, ya que hace hincapié en una idea que quiere que esté muy clara, como vemos en el ejemplo:

– **Ejemplo 28:**

| TO   | TM   |
|--|--|
| 58. Disney intended to <u>influence, direct, induce, or cause</u> Marvel to commit the above-described breaches because Disney knew it would benefit from such breaches. | 58. Disney quería <u>influir, conminar, inducir o hacer</u> que Marvel rompiera el Contrato como se ha descrito, porque Disney sabía que esto le beneficiaría. |

A continuación, como parte final del trabajo, vamos a recapitular las consideraciones teóricas relacionadas con la tarea realizada y reflexionaremos sobre las dificultades que nos hemos encontrado a la hora de traducir. Además, propondremos posibles líneas futuras de trabajo que podrían surgir a partir de la elaboración de este TFM.

## 4. CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo, nos propusimos adentrarnos más en el ámbito jurídico y consolidar las competencias adquiridas en el máster mediante el estudio de unos documentos de esa especialidad y su posterior traducción. Estos documentos, específicamente, tratan el derecho contractual en el marco del nuevo panorama audiovisual que ha surgido gracias a la aparición de internet y, más recientemente, de las plataformas en las que se puede visionar contenido audiovisual a la carta o en *streaming*.

Para llevar esto a cabo, en primer lugar, expusimos una serie de consideraciones teóricas con las que contextualizamos el encargo de traducción, comenzando con el repaso de las características terminológicas y estilísticas fundamentales de los lenguajes jurídicos en inglés y en español. Al hacer este repaso, constatamos que entre los dos lenguajes existen varias similitudes, como el uso de oraciones muy largas, la presencia de elementos léxicos que aportan al texto un tono formal y, sobre todo, el uso de términos exclusivamente jurídicos.

Basándonos en los conceptos fundamentales de género y campo de Hurtado Albir (2001), hemos abordado, posteriormente, las particularidades de la traducción jurídica que la diferencian de otros tipos de traducción. Además, la distinción de Jakobson (1959) y la definición de Holl y Elena (2015) nos ayudaron a determinar que nuestra traducción es de tipo interlingüístico e intersistémico y, según las nociones de Nord (1993), nuestra propuesta consistía en realizar una traducción con una finalidad documental, es decir, que el receptor final del TM es un mero observador del acto comunicativo, no pertenece a la realidad de origen y es consciente de que está leyendo una traducción que le acerca a esa realidad.

Debido a que los documentos originales provienen del sistema jurídico estadounidense —ajeno al nuestro—, hemos sido testigos del grado de anisomorfismo o desajuste que hay entre este y el sistema jurídico español, y que sucede cuando entre ellos aparecen «grandes marcas diferenciadoras de carácter cultural, basadas en la historia y en las instituciones» (Alcaraz Varó, 2004: 213). Como pudimos constatar, una de las principales diferencias entre los dos sistemas es que la fuente prioritaria del derecho estadounidense es la jurisprudencia y que el sistema español se fundamenta, básicamente, en la legislación. Además, la fuerte influencia del derecho inglés hace que se distinga del derecho continental y «ha creado figuras jurídicas distintas en todos los campos del

derecho» (Alcaraz Varó, 2004: 214). Las diferencias lingüísticas, pero sobre todo culturales, que crea el desajuste entre sistemas, son precisamente la principal dificultad en la traducción de textos jurídicos y para superarla nos hemos ayudado, fundamentalmente, de la tarea de documentación.

Además de las características de la traducción y el lenguaje jurídicos, en el segundo capítulo de este trabajo comentamos la situación del panorama actual de producción, de la prácticamente nula distribución y de la exhibición audiovisuales. Esta nueva realidad, marcada principalmente por la aparición de las plataformas de *streaming*, está adquiriendo cada día más importancia, debido a su gran impacto económico, social y cultural, y ha generado una terminología que, como queda patente gracias a este litigio, ha pasado al ámbito jurídico. Pensamos, por tanto, que la terminología proveniente del ámbito audiovisual debe ser clara y precisa, ya que, de lo contrario, puede prestarse a interpretaciones subjetivas que fundamentarían una batalla legal posterior, como el caso que nos ocupa.

En el tercer capítulo, insertamos nuestra propuesta de traducción, del inglés al español, de la demanda *Johansson v. Disney* (2021) y la *Petición presentada por Disney* (2021) —que presentó la parte demandada como respuesta a la demanda—. Para nuestra propuesta de traducción, y con el objetivo de sortear los anisomorfismos terminológicos y culturales de los documentos, hemos utilizado la taxonomía completa de técnicas de traducción de Orozco Jutorán (2014).

De entre los aspectos que tratamos en el comentario, destacamos los terminológicos, ya que son los que presentan más dificultades a la hora de elaborar el texto meta. En lo que respecta a la traducción de términos referidos al sistema procesal de Estados Unidos, principalmente, hemos utilizado cuatro técnicas (traducción perifrástica, equivalente funcional, equivalente natural y equivalente contextual) según las necesidades que se nos fueron presentando, y nos decidimos por una u otra técnica tras la consulta de fuentes documentales. Dado que los equivalentes funcionales, los naturales y los contextuales requieren que en la cultura meta exista una noción al menos parcialmente similar a la de la cultura de origen, los términos que se tradujeron mediante esas técnicas tenían un grado ligeramente menor de dificultad que aquellos que requirieron el uso de la traducción perifrástica o explicativa. Quisiéramos destacar, por otro lado, que hemos utilizado, puntualmente, una combinación de técnicas (préstamo + traducción perifrástica) para traducir aquellos términos que, si bien guardan alguna similitud conceptual con realidades

de la cultura jurídica española, esas realidades se distinguen lo suficiente como para que procedan una traducción de tipo explicativo y la adición del término original como garante de una mayor precisión con respecto al elemento cultural correspondiente.

En cuanto a la traducción de términos o expresiones relacionados con la nueva realidad audiovisual, al contrario de lo que ocurría con el conjunto de términos jurídicos, hemos utilizado, fundamentalmente, los equivalentes totales, ya que se trata de un conjunto de palabras que pertenecen a una realidad compartida por diferentes países y culturas y, por lo tanto, entre ellos existe una equivalencia conceptual clara.

Por último, nos gustaría señalar algunos posibles proyectos que, relacionados con este trabajo, se podrían realizar en el futuro. Nosotros hemos tratado los términos que provienen del sistema jurídico estadounidense y, además, hemos comenzado a examinar la presencia e importancia de los términos del ámbito audiovisual en el jurídico, gracias a una demanda y una petición de la parte demandada al tribunal. Pensamos que se podría continuar estudiando esta conjunción de ámbitos mediante el análisis de otros géneros jurídicos, sobre todo, los contratos; consideramos que es fundamental que las partes contratantes conozcan los términos en los que se basan las relaciones laborales y las implicaciones legales que puede acarrear una vaga o deficiente definición de los términos, por no ser estos todo lo claros y precisos que deberían ser.

## BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz Varó, Enrique. 2000. *El inglés jurídico. Textos y documentos*. 4.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ariel.

——— 2004. «Anisomorfismo y lexicografía técnica». Luis González, Pollux Hernández (coord.). *Las palabras del traductor: actas del II Congreso “El español, lengua de traducción”*. Bruselas: ESLEtRA. 201-219.

Alcaraz Varó, Enrique; Campos Pardillos, Miguel Ángel; Miguélez, Cynthia. 2013. *El inglés jurídico norteamericano*. 1.<sup>a</sup> ed. en esta presentación. Barcelona: Ariel.

Alcaraz Varó, Enrique; Hughes, Brian. 2009. *El español jurídico*. 2.<sup>a</sup> edición actualizada. Actualización a cargo de Adelina Gómez González-Jóver. Barcelona: Ariel.

Álvarez Calleja, María Antonia. 1995. *Traducción jurídica inglés-español*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

American Psychological Association (APA). 2019. «Title Case Capitalization». *APA Style*. Documento de internet consultado el 21 de octubre de 2022 en <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/capitalization/title-case>.

Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación. 2021. *Navegantes en la Red. Principales resultados*. Documento de internet consultado el 2 de septiembre de 2022 en [https://www.aimc.es/aimc-c0nt3nt/uploads/2022/03/naveg2020\\_principales\\_resultados.pdf](https://www.aimc.es/aimc-c0nt3nt/uploads/2022/03/naveg2020_principales_resultados.pdf).

Bitran, Tara. 2022. «Skip Intro: Netflix Turns 25 Today». *Netflix*. Documento de internet consultado el 4 de octubre de 2022 en <https://www.netflix.com/tudum/articles/netflix-trivia-25th-anniversary>.

Borja Albi, Anabel. 2000. *El texto jurídico inglés y su traducción al español*. Barcelona: Ariel.

——— 2007. «Los géneros jurídicos». Enrique Alcaraz Varó (ed.). *Las lenguas profesionales y académicas*. Barcelona: Ariel. 141-154.

——— 2016. *Estrategias, materiales y recursos para la traducción jurídica inglés-español*. Madrid: Edelsa.

Burukina, Olga. 2012. «Legal translation: principles of success». *Contemporary Readings in Law and Social Justice* 4.1. 570-590.

Cabré, María Teresa; Gómez de Enterría, Josefa. 2006. *La enseñanza de los lenguajes de especialidad: la situación global*. Madrid: Gredos.

California Cable & Telecommunications Associations (CCTA). 2022. *History of Cable*. Documento de internet consultado el 1 de septiembre de 2022 en <https://calcable.org/learn/history-of-cable/>.

California Courts. 2022a. *How courts work*. Documento de internet consultado el 1 de julio de 2022 en <https://www.courts.ca.gov/998.htm>.

——— 2022b. *Types of Cases*. Documento de internet consultado el 3 de septiembre de 2022 en <https://www.courts.ca.gov/1000.htm>.

Cane, Peter; Conaghan, Joanne. 2009. *The New Oxford Companion to Law*. Oxford: Oxford University Press.

Cornell Law School. 2022. *Legal Information Institute*. Documento de internet consultado el 3 de septiembre de 2022 en <https://www.law.cornell.edu/>.

Forbes Colombia. 2021. *Disney invertirá US\$ 33 mil millones para producir películas y series durante el 2022*. Documento de internet consultado el 2 de septiembre de 2022 en <https://forbes.co/2021/11/29/negocios/disney-invertira-us-33-mil-millones-para-producir-peliculas-y-series-durante-el-2022/>.

Fundación del Español Urgente (FundéuRAE). 2013. «En directo y en continuo, alternativas a streaming». Documento de internet consultado el 19 de octubre de 2022 en <https://www.fundeu.es/recomendacion/en-directo-y-en-continuo-alternativas-a-streaming/>.

Gámez González, Ruth; Cuñado de Castro, Fernando. 2019. «Qué son las preposiciones sufijadas». *Traducción jurídica*. Documento de internet consultado el 27 de mayo de 2022 en <https://traduccionjuridica.es/preposiciones-sufijadas/>.

——— 2022. «Una primera aproximación al concepto “Equity”». *Traducción jurídica*. Documento de internet consultado el 26 de septiembre de 2022 en <https://traduccionjuridica.es/una-primera-aproximacion-al-concepto-de-equity/>.

Garner, Bryan A. 2009. *Black's Law Dictionary*. 9th ed. St. Paul, Minnesota: West Group.

Ghirardi, Olsen A. 2005. «El *common law* de los Estados Unidos de Norteamérica (Génesis y evolución)». *Cuadernos de historia* 15. 9-28.

Gobierno de Canarias. 2022. *Jurisdicciones*. Documento de internet consultado el 28 de septiembre de 2022 en <https://www.gobiernodecanarias.org/justicia/Jurisdicciones/>.

Gotti, Maurizio. 2016. «Linguistic features of legal texts: translation issues». *Statute Law Review* 37.2. 144 – 155.

Hall, Kermit L. 2002. *The Oxford Companion to American Law*. Nueva York: Oxford University Press.

Holl, Iris. 2012. «Técnicas para la traducción jurídica: revisión de diferentes propuestas, últimas tendencias». *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* 14. 191-216.

Holl, Iris; Elena, Pilar. 2015. «Análisis textual y jurídico comparado para la traducción: el caso de las capitulaciones alemanas y españolas». *Meta* 60.3. 494-517.

Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Jakobson, Roman. 1959. «On linguistic aspects of translation». Reuben A. Brower (ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press. 232-239.

Ludes, Francis J.; Gilbert, Harold J. 1957. *Corpus Juris Secundum*. Volume 97. Brooklyn, Nueva York: The American Law Book Co. y West Publishing Co.

Mayoral Asensio, Roberto. 2004. «Lenguajes de Especialidad y Traducción Especializada. La Traducción Jurídica». Rosario Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.). *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco. 49-71.

Merriam-Webster. 2022. *Merriam-Webster's Dictionary and Thesaurus* (versión digital). Documento de internet consultado el 19 de octubre de 2022 en <https://www.merriam-webster.com/>.

Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital. 2022. *TV por Satélite*. Documento de internet consultado el 1 de septiembre de 2022 en <https://televisiondigital.mineco.gob.es/TelevisionDigital/formas-acceso/Paginas/tv-satelite.aspx>.

Nida, Eugene Albert. 1999. «Lengua, cultura y traducción». Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds.). *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 1-7.

——— 2006. «Language and culture». *Hikma* 5. 171-177.

Nord, Christiane. 1993. «La traducción literaria entre intuición e investigación». Margit Raders; Julia Sevilla Muñoz. *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 99-109.

Orozco Jutorán, Mariana. 2014. «Propuesta de un catálogo de técnicas de traducción: la toma de decisiones informada ante la elección de equivalentes». *Hermeneus* 16. 233-264.

Prieto Ramos, Fernando. 2021. «Translating legal terminology and phraseology: between inter-systemic incongruity and multilingual harmonization». *Perspectives* 29.2. 175-183.

Radiotelevisión Española (RTVE). 2021a. «La guerra del Streaming. El ascenso de Netflix». *De cine* (programa de radio). Documento de internet consultado el 4 de octubre de 2022 en <https://www.rtve.es/play/audios/de-cine/cine-guerra-del-streaming-ascenso-netflix/5908229/>.

——— 2021b. *A la carta se convierte en RTVE Play: disfruta de TVE y RNE en la nueva plataforma*. Documento de internet consultado el 18 de octubre de 2022 en <https://www.rtve.es/rtve/20210719/carta-se-convierte-rtve-play-disfruta-tve-rne-nueva-plataforma/2133021.shtml>.

Real Academia Española (RAE). 2010. *Ortografía de la lengua española*. Documento de internet consultado en <http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/buscar.cgi>.

——— 2017. *Libro de estilo de la Justicia*. Santiago Muñoz Machado (dir.). Barcelona: Espasa Libros.

——— 2022a. *Diccionario de la lengua española*. Documento de internet consultado en <https://dle.rae.es/>.

——— 2022b. *Diccionario panhispánico del español jurídico*. Documento de internet consultado en <https://dpej.rae.es/>.

— 2022c. *Diccionario panhispánico de dudas*. Documento de internet consultado en <https://www.rae.es/dpd/>.

— 2022d. *Mapa de diccionarios académicos*. Documento de internet consultado el 6 de octubre de 2022 en <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>.

Rubano Lapasta, Mariela. 2000. «El sistema del *common law* en el derecho inglés y el derecho de los Estados Unidos de América». *Revista de la Facultad de Derecho* 18. 69-78.

Šarčević, Susan. 1997. *New Approach to Legal Translation*. The Hague, London, Boston: Kluwer Law International.

Tiersma, Peter M. 1999. *Legal Language*. Chicago: The University of Chicago Press.

Unión Internacional de Telecomunicaciones. 2006. «Grabar la historia: los inventos de John Logie Baird». *Actualidades de la UIT*. 4. 29-30. Documento de internet consultado el 1 de septiembre de 2022 en <https://www.itu.int/bibar/ITUJournal/DocLibrary/ITU011-2006-04-es.pdf>.

United States Courts. 2022a. *Comparing Federal & State Courts*. Documento de internet consultado el 22 de mayo de 2022 en <https://www.uscourts.gov/about-federal-courts/court-role-and-structure/comparing-federal-state-courts>.

— 2022b. *Facts and Case Summary - Miranda v. Arizona*. Documento de internet consultado el 6 de octubre de 2022 en <https://www.uscourts.gov/educational-resources/educational-activities/facts-and-case-summary-miranda-v-arizona>.

Vegara Fabregat, Laura. 2006. «Los géneros jurídicos y su traducción al castellano: una perspectiva diferente». *Tonos digital* 12. Documento de internet consultado el 7 de abril de 2022 en <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/47/46>.

Wolters Kluwer. 2022a. *Guía jurídica: sentencia (proceso civil)*. Documento de internet consultado el 8 de abril de 2022 en <https://bit.ly/37r192w>.

— 2022b. *Guía jurídica: Tribunales Superiores de Justicia de las Comunidades Autónomas (proceso civil)*. Documento de internet consultado el 29 de septiembre de 2022 en <https://bit.ly/3RqL8IM>.

## LEGISLACIÓN Y JURISPRUDENCIA CITADA

España. 1882. *Real Decreto de 14 de septiembre de 1882 por el que se aprueba la Ley de Enjuiciamiento Criminal.*

— 1889. *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil.*

— 1985. *Ley Orgánica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial.*

— 1988. *Ley 38/1988, de 28 de diciembre, de Demarcación y Planta Judicial.*

— 1991. *Ley 3/1991, de 10 de enero, de Competencia Desleal.*

— 1995. *Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.*

— 2000. *Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.*

— 2015. *Ley Orgánica 13/2015, de 5 de octubre, de modificación de la Ley de Enjuiciamiento Criminal para el fortalecimiento de las garantías procesales y la regulación de las medidas de investigación tecnológica.*

— 2022. *Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual.*

Estados Unidos. 1872. *Code of Civil Procedure of California.*

Reino Unido. 1979. *Arbitration Act 1979.*

Unión Europea. 2010. *Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual.*

US Supreme Court. 1966. *Miranda v. Arizona.* United States. Volume 384. (Jurisprudencia de Estados Unidos.)

## **ANEXO**

5. ANEXO

1 **KASOWITZ BENSON TORRES LLP**  
JOHN V. BERLINSKI (SBN 208537)  
2 jberlinski@kasowitz.com  
DANIEL A. SAUNDERS (SBN 161051)  
3 dsaunders@kasowitz.com  
KIMBERLY A. MEYER (SBN 307655)  
4 kmeyer@kasowitz.com  
2029 Century Park East, Suite 2000  
5 Los Angeles, CA 90067  
Telephone: (424) 288-7900  
6 Facsimile: (424) 288-7901

7 *Attorneys for Plaintiff*  
PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC.,  
8 F/S/O SCARLETT JOHANSSON

9  
10 **SUPERIOR COURT FOR THE STATE OF CALIFORNIA**  
11 **COUNTY OF LOS ANGELES**

12 PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC.,  
13 F/S/O SCARLETT JOHANSSON, a  
California corporation,

14 Plaintiff,

15 v.

16 THE WALT DISNEY COMPANY, a  
17 Delaware corporation,

18 Defendant.

CASE NO. \_\_\_\_\_

**COMPLAINT FOR (1) INTENTIONAL  
INTERFERENCE WITH  
CONTRACTUAL RELATIONS; AND (2)  
INDUCING BREACH OF CONTRACT**

**DEMAND FOR JURY TRIAL**

1 Plaintiff Periwinkle Entertainment, Inc. f/s/o Scarlett Johansson (“Ms. Johansson” or  
2 “Plaintiff”) alleges against The Walt Disney Company (“Disney”) as follows:

3 **I. INTRODUCTION**

4 1. Over the past decade, Scarlett Johansson’s work has generated billions of dollars  
5 for Marvel Studios, and, by extension, its parent company, Disney. In recognition of and reliance  
6 on this impressive track record, Marvel<sup>1</sup> and Ms. Johansson agreed that her compensation for  
7 starring in the latest motion picture addition to the Marvel Cinematic Universe (“MCU”), *Black*  
8 *Widow* (the “Picture”), would be based largely on “box office” receipts generated by the Picture.  
9 To maximize these receipts, and thereby protect her financial interests, Ms. Johansson extracted a  
10 promise from Marvel that the release of the Picture would be a “*theatrical* release.” As Ms.  
11 Johansson, Disney, Marvel, and most everyone else in Hollywood knows, a “theatrical release” is  
12 a release that is exclusive to movie theatres. Disney was well aware of this promise, but  
13 nonetheless directed Marvel to violate its pledge and instead release the Picture on the Disney+  
14 streaming service the very same day it was released in movie theatres.

15 2. The reasons for this were twofold. First, Disney wanted to lure the Picture’s  
16 audience away from movie theatres and towards its owned streaming service, where it could keep  
17 the revenues for itself while simultaneously growing the Disney+ subscriber base, a proven way  
18 to boost Disney’s stock price. Second, Disney wanted to substantially devalue Ms. Johansson’s  
19 agreement and thereby enrich itself. In the months leading up to this lawsuit, Ms. Johansson gave  
20 Disney and Marvel every opportunity to right their wrong and make good on Marvel’s promise.  
21 Unlike numerous other movie studios, however – including Warner Brothers who, on information  
22 and belief, settled with its talent on films such as *Wonder Woman* after it released those films  
23 “day-and-date” to its streaming service HBO Max last year – Disney and Marvel largely ignored  
24 Ms. Johansson, essentially forcing her to file this action.

25 3. Ms. Johansson is one of Hollywood’s most well-known and talented actresses,  
26 with decades of acting experience and a lengthy filmography of critically acclaimed and

27 \_\_\_\_\_  
28 <sup>1</sup> The contracting entity named in Ms. Johansson’s Agreement is MVL East Coast Productions, LLC (“Marvel”).

1 financially successful performances. After making her feature film debut at just 10 years old, she  
2 has appeared in both comedies and dramas, including numerous award-winning films such as  
3 *Lost in Translation*, *Vicky Cristina Barcelona*, *Marriage Story*, and *Jojo Rabbit*.

4 4. In 2010, Ms. Johansson proved that she could also perform in an action-packed  
5 blockbuster when she appeared in *Iron Man 2*, a superhero film based upon characters and stories  
6 from Marvel Comics. In that film, Ms. Johansson played “Natasha Romanoff,” better known by  
7 her superhero name: “Black Widow.” For her work, she garnered significant acclaim, including a  
8 Best Supporting Actress nomination from the Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror  
9 Films. She went on to reprise the role of Black Widow in six more films, helping to build what  
10 would eventually become the MCU, one of the biggest and most lucrative film franchises ever  
11 created.

12 5. In 2019, Marvel Studios officially announced that Black Widow and Ms.  
13 Johansson would have their own film. Prior to this announcement, representatives for Marvel and  
14 Ms. Johansson had finalized a deal for her services in connection with the Picture. That deal is  
15 set forth in an agreement dated as of May 9, 2017 and a series of amendments thereto  
16 (collectively referred to herein as the “Agreement”). At issue in this lawsuit is the portion of this  
17 Agreement that guaranteed her a share of “box office receipts,” meaning receipts from movie  
18 theatre ticket sales. To protect her financial interests in these box office receipts, Ms. Johansson  
19 obtained from Marvel a valuable contractual promise that the release of the Picture would be a  
20 “wide theatrical release.” Both parties, as well as Disney, understood this meant that the Picture  
21 would initially be released *exclusively in movie theatres*, and that it would remain *exclusively in*  
22 *movie theatres* for a period of between approximately 90 and 120 days. This roughly 90-120 day  
23 theatrical “window” was not only industry-standard at the time the Agreement was finalized but  
24 also standard practice for prior Marvel movies distributed by Disney, including those starring Ms.  
25 Johansson.

26 6. In November 2019, approximately six months after the Agreement was entered  
27 into, Disney launched Disney+, its wholly owned flagship subscription video-on-demand  
28 (“SVOD”) service. Leading up to this launch, the SVOD market was crowded, with established

1 players such as Netflix, Amazon, and Hulu and newcomers such as HBO Now and Apple TV+ all  
2 competing for subscribers. In order to convince consumers that Disney+ was worth the \$7 (now  
3 \$8) monthly access fee—and to convince investors that the service would be profitable—Disney  
4 announced that the offerings on Disney+ would include Disney’s entire library of films, a number  
5 of library television series, original content, and—crucially—that Disney+ would eventually be  
6 the go-to source to stream the MCU.

7 7. In light of these announcements, Ms. Johansson’s representatives sought  
8 assurances that Marvel would hold up its end of the bargain with respect to the theatrical release  
9 of the Picture guaranteed in her contract. In response, Marvel’s Chief Counsel confirmed to Ms.  
10 Johansson’s representatives in May 2019:

11 We totally understand that Scarlett’s willingness to do the film and  
12 *her whole deal* is based on the premise that the film would be  
13 widely theatrically released *like our other pictures*. We understand  
14 that should the plan change, we would need to discuss this with you  
15 and come to an understanding as *the deal is based on a series of*  
16 *(very large) box office bonuses*.

17 (Emphases added.) Marvel thereby confirmed the parties’ understanding that (1) the box office  
18 bonus component of Ms. Johansson’s Agreement represented the lion’s share of her expected  
19 compensation, and (2) the wide theatrical release that Marvel had promised would be “like our  
20 other pictures,” meaning the standard Marvel/MCU 90-120 days of theatrical exclusivity.

21 8. In late March 2021, however, in direct violation of these promises and her  
22 Agreement, Disney announced that the Picture would be simultaneously released in theatres and  
23 on Disney+ Premier Access, a service available only to Disney+ subscribers that provides  
24 unlimited on-demand access to select films for an additional \$30-per-film fee beyond the monthly  
25 subscription cost. On information and belief, this was the direct result of Disney directing Marvel  
26 to ignore Ms. Johansson’s Agreement and/or overruling Marvel’s wishes to comply with it. In  
27 the marketing campaign that followed, Disney frequently highlighted the Picture’s upcoming  
28 availability on Disney+, usually side-by-side with Ms. Johansson’s image. Throughout this  
process, Ms. Johansson, through her representatives, attempted to negotiate with Marvel to reach  
the aforementioned alternative “understanding” that Marvel’s Chief Counsel had promised under

1 these circumstances. Ultimately, however, Marvel ignored this outreach, no resolution was  
2 reached, and the Picture was simultaneously released in theatres and on Disney+ Premier Access  
3 on July 9, 2021.

4 9. To no one's surprise, Disney's breach of the Agreement successfully pulled  
5 millions of fans away from the theatres and toward its Disney+ streaming service. According to  
6 Disney's own self-congratulatory press releases, the Picture grossed more than \$60 million on  
7 Disney+ Premier Access in its first weekend alone.

8 10. As numerous publications noted, this strategy dramatically decreased box office  
9 revenue for the Picture. According to an article from one well-known Hollywood trade journal  
10 published three days after the Picture was released: "Veteran distribution executives say it's clear  
11 that the availability of the movie on Disney+ cannibalized box office, noting that an entire  
12 household might have gone to see the movie in the theatre but could instead pay just \$30 to watch  
13 it together at home." Another article from a different, but equally well-known and established,  
14 industry publication declared: "There's no question that the Disney+ Premier availability of  
15 *Black Widow* ate into its domestic opening weekend box office." Notably, however, Disney's  
16 stock price jumped 4% in the days following the Picture's release.

17 11. Of course, this was Disney's plan all along. Disney knew that a "day-and-date"  
18 release on Disney+ would drive up the total number of Disney+ subscribers—a key metric  
19 impacting Disney's stock price—both by luring new subscribers to Disney+ and by giving  
20 existing ones reasons to keep paying their monthly fees, thus reducing subscriber "churn."  
21 Disney also knew that having such a well-known film as the Picture debut on Disney+ would help  
22 it justify future price increases to the Disney+ monthly subscription fees. Moreover, Disney  
23 knew that its ability to deliver blockbuster content like *Black Widow* to its subscribers would  
24 perpetuate the view of many investors—as reflected in Disney's share price—that Disney+ is the  
25 only streaming platform that has a chance to one day compete with rival streaming giant Netflix,  
26 providing another way to bolster Disney's market valuation. In short, Disney chose to placate  
27 Wall Street investors and pad its bottom line, rather than allow its subsidiary Marvel to comply  
28 with the Agreement.

1           12.     The icing on the cake for Disney was that, with the bulk of Ms. Johansson’s  
2 compensation being tied to box office receipts, Disney knew that the cannibalization of such  
3 receipts by Disney+ would save Marvel (and by extension, Disney) “very large” amounts of  
4 money that it would otherwise owe Ms. Johansson. On information and belief, Disney  
5 intentionally induced Marvel’s breach of the Agreement, without justification, in order to prevent  
6 Ms. Johansson from realizing the full benefit of her bargain with Marvel.

7           13.     Disney’s financial disclosures make clear that the very Disney executives who  
8 orchestrated this strategy will personally benefit from their and Disney’s misconduct. In fiscal  
9 year 2021, Disney’s Chief Executive Officer, Robert Chapek, was awarded equity grants totaling  
10 3.8 times his \$2.5 million base salary. The primary justification for that award, according to  
11 Disney’s compensation committee (as detailed in the company’s 2021 Annual Report), was that  
12 Mr. Chapek “worked to quickly program new offerings on our DTC [direct-to-consumer] and  
13 linear channels” and “launched our direct-to-consumer services in several key markets.” Robert  
14 Iger, Mr. Chapek’s predecessor, also received the overwhelming majority of his compensation—  
15 just over \$16.5 million—in the form of stock grants. The reason for his mammoth award  
16 (according to the same Annual Report) was that he “[s]uccessfully launched Disney+ and drove  
17 unprecedented subscriber growth in the first year.” In short, the message to—and from—  
18 Disney’s top management was clear: increase Disney+ subscribers, never mind your contractual  
19 promises, and you will be rewarded.

## 20     **II.     JURISDICTION AND VENUE**

21           14.     The Court has personal jurisdiction over Disney pursuant to California Code of  
22 Civil Procedure § 410.10 because Disney is domiciled in and doing business in the State of  
23 California. The amount in controversy exceeds the jurisdictional minimum of this Court.

24           15.     Venue is proper in this County pursuant to California Code of Civil Procedure §§  
25 395(a) and 395.5 because Disney has its principal place of business in the County of Los Angeles.

## 26     **III.    PARTIES**

27           16.     Plaintiff Periwinkle Entertainment, Inc., f/s/o Scarlett Johansson is a corporation  
28 organized under the laws of the State of California, with its principal place of business located in

1 the county of Los Angeles. At all relevant times, Plaintiff was and is the “loan-out” company  
2 through which Scarlett Johansson provided her acting services in connection with the Picture.

3 17. Defendant The Walt Disney Company, on information and belief, is, and at all  
4 relevant times was, a corporation organized under the laws of the State of Delaware doing  
5 business throughout the United States, including at its offices in the State of California, County of  
6 Los Angeles.

7 **IV. FACTUAL BACKGROUND**

8 **A. Ms. Johansson is Cast in the Role of Natasha Romanoff/Black Widow**

9 18. Ms. Johansson is an esteemed and versatile actress with over 25 years of  
10 Hollywood acting experience. Her credits include lead roles in critically-acclaimed films such as  
11 *Lost in Translation*, *Match Point*, *The Prestige*, *The Other Boleyn Girl*, *Vicky Cristina Barcelona*,  
12 *Her*, *Don Jon*, *Chef*, *Hail, Caesar!*, *The Jungle Book*, *Isle of Dogs*, *Marriage Story*, and *Jojo*  
13 *Rabbit*. She is a two-time Academy Award nominee, a five-time Golden Globe nominee, winner  
14 of a BAFTA award, and winner of the 2010 Tony Award for Best Featured Actress in a Play. She  
15 will be honored later this fall as the 35<sup>th</sup> recipient of the American Cinematheque Award.

16 19. In 2010, Ms. Johansson made her debut in the MCU in *Iron Man 2*, and she would  
17 go on to star in six additional MCU films between 2012 and 2019. The MCU began as a  
18 connected series of films about individual superheroes who would come together to form the  
19 Avengers superhero team, which initially consisted of Marvel superheroes Iron Man, the  
20 Incredible Hulk, Thor, Captain America, Hawkeye, and Black Widow, played by Ms. Johansson.  
21 Over time, the MCU grew in scope, introducing other superheroes and teams from Marvel  
22 Comics and culminating in two crossover films, *Avengers: Infinity War* and *Avengers: Endgame*,  
23 which brought all of these characters together.

24 20. Black Widow, also known as Natasha Romanoff or Romanova, is an elite spy and  
25 assassin. She is a notable member of the Avengers, not only for being the only woman in the  
26 initial lineup, but also because she does not have superhuman abilities. Whereas, for example,  
27 Captain America obtained extraordinary strength and athleticism from an experimental  
28 “supersoldier” serum, and Thor is the god of thunder who fights with a hammer forged by

1 dwarves in the heart of a dying star, Black Widow relies solely upon her wits and her  
2 extraordinary skills, including expertise in hand-to-hand combat. Ms. Johansson accordingly  
3 prepared for the role with months of strength training as well as extensive training in stunts, hand-  
4 to-hand combat, and weapons combat.

5 **B. The Agreement**

6 21. The Agreement, dated May 9, 2017, sets forth the understanding between  
7 Periwinkle Entertainment, Inc. (referred to therein as “Lender”) and Marvel (referred to therein as  
8 “Producer”) concerning Ms. Johansson’s (referred to therein as “Artist”) services in connection  
9 with the Picture. Paragraph 2, titled “ENGAGEMENT,” states:

10 Lender shall furnish Producer the services of Artist to perform the  
11 role of ‘Black Widow’ / ‘Natasha Romanova’ in the theatrical  
12 motion picture currently entitled ‘Black Widow’ (‘Picture’). For  
13 the avoidance of doubt, if Producer in its sole discretion determines  
14 to release the Picture, then such release shall be a ***wide theatrical***  
15 ***release*** of the Picture (i.e., no less than 1,500 screens).

14 (Emphasis added.)

15 22. At the time the Agreement was entered, it was well understood by the parties and  
16 Disney that a “theatrical release” referred to an ***exclusive release*** in theatres for an extended  
17 period of time that was roughly 90-120 days. With the exception of certain less-valuable, direct-  
18 to-video releases, it has long been custom and practice in the film industry for feature films to  
19 have at least a 90-day exclusive theatrical release before they are released on home video.  
20 Although some films have started to see shorter theatrical windows, Marvel Studios’ previous  
21 films have generally had theatrical windows consistent with the industry standard, and sometimes  
22 even longer. Specifically, Marvel Studios’ previous feature films had uninterrupted theatrical  
23 windows between 82 and 159 days, with an average uninterrupted window of 117 days. Of the  
24 seven Marvel Studios’ films in which Ms. Johansson starred prior to the Picture—for which Ms.  
25 Johansson also received certain bonuses tied to box office receipts—none had a theatrical window  
26 shorter than 96 days. And none included “day-and-date” releases on streaming platforms as  
27 would come to pass with *Black Widow*; rather, in connection with those films, it took six to eight  
28

1 months before Marvel Studios’ films would be available for streaming on an SVOD service like  
2 Disney+.

3 23. In further recognition of the importance of a traditional and exclusive theatrical  
4 release, the Agreement also grants Ms. Johansson “the right to full and meaningful consultation in  
5 good faith with [Marvel] as to the . . . initial release pattern of the Picture[.]”

6 24. These promises concerning the Picture’s release—including the language requiring  
7 a “wide *theatrical* release,” set forth on the very first page of the Agreement and in the same  
8 paragraph that establishes Ms. Johansson’s role and services—were material and essential to the  
9 Agreement. That is because in addition to certain fixed compensation, Ms. Johansson was to  
10 receive was deferred compensation and bonuses directly tied to the amount of worldwide box  
11 office (“WWBO”) receipts for the Picture. The greater the WWBO, the more Ms. Johansson  
12 stands to earn. In other words, Ms. Johansson’s compensation for the Picture hinges upon  
13 WWBO receipts—and, by extension, a traditional exclusive theatrical release, consistent with  
14 Marvel’s past theatrical releases, that would allow her to realize the full value of her bargain.

15 C. **Disney Announces the Launch of Streaming Platform Disney+, Leading**  
16 **Marvel to Further Clarify Its Promises to Ms. Johansson**

17 25. On August 8, 2017, Disney announced its plans to launch “a new Disney-branded  
18 direct-to-consumer service in 2019.” This then-unnamed service would eventually become  
19 Disney+, a SVOD platform that is wholly owned by Disney and features films and television  
20 series from an array of Disney brands.

21 26. By the time Disney+ launched on November 12, 2019, it was competing with a  
22 number of other major subscription streaming platforms, including but not limited to Netflix,  
23 Hulu, Amazon Prime Video, CBS All Access, HBO Now, and Apple TV+. With an initial  
24 subscription fee of \$7 per month, which was thereafter increased to \$8 per month, Disney+  
25 needed premium content to convince potential customers to dig into their wallets and shell out for  
26 yet another premium SVOD service.

27 27. At a shareholder meeting on March 7, 2019, Disney’s then-CEO Bob Iger  
28 announced that Disney’s entire feature film library would be made available on Disney+. He also

1 signaled that Disney's 2019 theatrical releases, beginning with MCU entry *Captain Marvel*,  
2 would debut on Disney+ for streaming after their theatrical runs. Finally, Mr. Iger indicated that  
3 Disney+ would have its own slate of original films and series.

4 28. In light of these announcements, Ms. Johansson's representatives reached out to  
5 Marvel to confirm that the launch of Disney+ would not impact the exclusive, wide theatrical  
6 release that Ms. Johansson had bargained for in the Agreement. Dave Galluzzi, Marvel's Chief  
7 Counsel, responded on March 20, 2019:

8 Further [to] our conversation today, it is 100% our plan to do a  
9 *typical wide release* of Black Widow. We have very high  
10 expectations for the film and are very excited to try to do for Black  
11 Widow what we've just done with Captain Marvel.

12 We totally understand that Scarlett's willingness to do the film and  
13 *her whole deal* is based on the premise that the film would be  
14 widely theatrically released *like our other pictures*. We understand  
15 that should the plan change, we would need to discuss this with you  
16 and come to an understanding as *the deal is based on a series of*  
17 *(very large) box office bonuses*.

18 (Emphases added.) Mr. Galluzzi attached a fully executed copy of the Agreement to this email.

19 29. Thus, Mr. Galluzzi, on Marvel's behalf, communicated his understanding that Ms.  
20 Johansson's WWBO bonus was her primary consideration under the Agreement, that the Picture  
21 would be "widely theatrically released," and that this release would be "like our other pictures,"  
22 meaning exclusively to theatres for between 82 and 159 days, with an average uninterrupted  
23 window of 117 days. Moreover, Mr. Galluzzi acknowledged on behalf of Marvel that any change  
24 in that planned theatrical release would materially and adversely impact the value of the  
25 Agreement to Ms. Johansson and thus the deal would need to be renegotiated to account for the  
26 reduction in her promised backend compensation.

27 **D. In Blatant Breach of Marvel's Promises to Ms. Johansson, Disney Gives the**  
28 **Picture a Day-and-Date Release on Disney+**

29 30. The Picture was initially scheduled to be released on May 1, 2020. However, its  
30 release was delayed several times during the COVID-19 pandemic. As of September 2020, the  
31 Picture was scheduled to be released exclusively in theatres on May 7, 2021.

1           31. By early 2021, industry commentators began speculating about the possibility that  
2 the Picture’s release might be delayed again, or, in the alternative, that it might be released  
3 simultaneously in theatres and on Disney+ for a premium price.

4           32. When asked by an industry publication in January 2021 if the Picture would “stick  
5 to a theatrical release or go to Disney+,” Marvel’s President, Kevin Feige, was noncommittal.  
6 But he admitted that parent company Disney—not Marvel—was calling the shots when it came to  
7 Marvel Studios’ content on Disney+ and in the theatres, and that the intent was for the MCU’s  
8 “storytelling” to continue to unfold both in theatres and on Disney’s flagship streaming platform,  
9 stating:

10                   All I can tell you is that for the past three years since Bob Iger  
11 brought me into his office and talked about a streaming platform  
12 that would become Disney+ and asked us to start working on  
13 programs for it. [sic] Our long lead plan was to have the MCU and  
the storytelling woven between weekly episodic big swings on  
Disney+ and into the feature big swings in theaters.

14           33. Speaking about the Picture on a February 11, 2021 earnings call, Mr. Iger’s  
15 successor, Bob Chapek, stated that “We are still intending it to be a theatrical release,” but  
16 declined to clarify if it would be released on May 7 as scheduled or delayed again. In a February  
17 12 article, Variety reported that Marvel’s Mr. Feige “was opposed to a hybrid rollout,” but that  
18 “the powers that be” from Disney could still “convince Feige to change his mind—or overrule  
19 him completely.”

20           34. On March 17, 2021, Disney’s Mr. Chapek cleared up any remaining doubt that it  
21 was Disney, not Marvel, calling the shots, telling Bloomberg Television that “We’ll make the call  
22 probably at the last minute in terms of how these films come to market, whether it’s *Black Widow*  
23 or any other title. . . . We’ll be watching the call carefully and make the call when we have to.”  
24 Days later, on March 23, 2021, Disney announced that, instead of having a traditional exclusive  
25 theatrical release to maximize WWBO receipts, the Picture would get a “day-and-date” release on  
26 July 9, 2021 and be released simultaneously both in theatres and on Disney+ Premier Access.

27           35. As previously stated, Disney+ Premier Access is available only to customers who  
28 pay for a Disney+ subscription. Those customers can then pay an additional \$30 fee to unlock

1 access to a new release that they could otherwise only see in theatres. Unlike traditional premium  
2 video-on-demand releases, which typically give the viewer a 48-hour window to watch the  
3 content they have purchased, once a Disney+ Premier Access film is unlocked, the customer can  
4 watch it as many times as she wants for no additional fee as long as she remains a subscriber.

5 36. On May 24, 2021, Disney’s Mr. Chapek openly admitted that the theatrical market  
6 was “still fairly weak” from the pandemic and predicted that “the marketplace will recover more  
7 fully and that type of exclusive [theatrical] distribution will make more sense” by the time other  
8 Disney movies, such as *Free Guy* and *Shang-Chi*, are released in August and September. He  
9 offered no explanation for why *Black Widow*—a guaranteed box office smash in a pre-pandemic  
10 world—was still scheduled for an early July release.

11 **E. Marvel’s Breach is the Direct Result of Disney’s Tortious Interference**

12 37. Why would Disney forgo hundreds of millions of dollars in box office receipts by  
13 releasing the Picture in theatres at a time when it knew the theatrical market was “weak,” rather  
14 than waiting a few months for that market to recover? On information and belief, the decision do  
15 so was made at least in part because Disney saw the opportunity to promote its flagship  
16 subscription streaming service using the Picture and Ms. Johansson, thereby attracting new  
17 paying monthly subscribers, retaining existing ones, and establishing Disney+ as a must-have  
18 service in an increasingly competitive marketplace. Ms. Johansson, and the express promises that  
19 Marvel had made to her concerning WWBO bonuses and a “traditional” theatrical release “like  
20 our other pictures,” were simply collateral damage. By interfering with the Agreement and  
21 inducing Marvel to breach it, Disney not only increased the value of Disney+, but it also  
22 intentionally saved Marvel (and thereby itself) what Marvel’s itself referred to as “very large box  
23 office bonuses” that Marvel otherwise would have been obligated to pay Ms. Johansson.

24 38. Disney unquestionably understood how it would benefit from inducing a breach of  
25 the Agreement. When he announced the release of another Disney film, *Mulan*, on Disney+  
26 Premier Access, Mr. Chapek noted that “under a premiere access offering, not only does it get us  
27 revenue from our original transaction of [Premium Video on Demand], but it’s a fairly large  
28 stimulus to sign up for Disney+.”

1           39.     Moreover, Disney knew that the availability of the Picture on Disney+ would  
2     dissuade a number of would-be moviegoers, including many would-be repeat moviegoers, from  
3     paying to see the Picture in theatres. When Disney first announced its plan to release the Picture  
4     on Premier Access, no less than the *New York Times* described it as “a move that will likely hurt  
5     cinemas (lower ticket and concession sales) while helping Disney (higher streaming revenue).”  
6     Similarly, one Hollywood trade journal opined on January 11, 2021 that “it’s insurmountably  
7     more challenging for a film the size and scale of ‘Black Widow’ to become profitable without a  
8     traditional theatrical window.” On June 10, 2021, one month before the release of the Picture,  
9     another prominent Hollywood trade journal reported that with respect to Disney’s day-and-date  
10    strategy, “[t]he whole game now is to bring subscribers into the Disney+ ecosystem and keep  
11    them there,” and that this “has been damaging for talent” who are compensated by sharing in the  
12    box office receipts from a film. Just as these news outlets predicted and Ms. Johansson feared,  
13    the Picture’s box office receipts for its opening weekend were significantly below the opening-  
14    weekend performance of Marvel’s previous films and have “suffered [a] steeper-than-normal  
15    decline[]” since then. In short, Disney’s strategy to lure viewers away from the theatres and  
16    toward Disney+ worked.

17           40.     There can be no doubt that Disney’s conduct was knowing and intentional.  
18    Indeed, as recently as March 1, 2021, Mr. Chapek publicly acknowledged that shortening or  
19    eliminating the standard exclusive theatrical window could “cut the legs off a theatrical exhibition  
20    run.” Yet he and Disney have done just that, notwithstanding (and in disregard of) Marvel’s  
21    contractual promises.

22           41.     This negative impact upon traditional WWBO receipts is exacerbated by the  
23    Disney+ Premier Access model, which will allow viewers who pay the Premier Access fee to re-  
24    watch the Picture an unlimited number of times so long as they remain subscribed to Disney+.

25           42.     Traditionally, if a moviegoer enjoyed a film enough to see it a second time, he or  
26    she would have to either buy another theatre ticket or wait to buy the film on home video,  
27    electronic-sell-through (iTunes), or some other form of distribution after the theatrical window  
28    concluded. And historically there was no shortage of Marvel superfans willing to do so. Indeed,

1 movie-ticket service Fandango announced that in the first week alone, *Avengers: Endgame* saw  
2 85% more repeat viewers than *Avengers: Infinity War*. Marvel itself has banked on these repeat  
3 viewers in the past, having re-released *Avengers: Endgame* with seven minutes of additional  
4 footage in an explicit bid to draw in enough additional ticket sales to make the film the highest-  
5 grossing of all time. In fact, the Guinness World Record for the most times seeing the same film  
6 in theaters is held by a Marvel fan who saw *Avengers: Endgame* 191 times in theatres; the  
7 previous record was held by a fan who saw *Avengers: Infinity War* 103 times.

8 43. But with Premier Access, there are no repeat ticket sales. Subscribers pay a one-  
9 time fee to view the Picture as many times as they want. It is tantamount to handing each  
10 moviegoer a free DVD on their way out of the theatre. On top of that, unlike in the theatres, a  
11 single Premier Access purchase of the Picture can be shared with tens if not hundreds of would-  
12 be paying moviegoers whose ticket buying would have generated WWBO. Still other viewers  
13 will forego the theatre *and* the \$30 Premier Access fee because they know they can simply wait  
14 what is widely expected to be just 90 days to access the Picture on Disney+ through a regular \$8  
15 monthly subscription. And millions of others who would have watched in the theatres will  
16 instead view the Picture on perfect digital pirated copies—all made possible by Disney’s decision  
17 to release the Picture “day-and-date” on Disney+. Indeed, *Black Widow* was the No. 1 pirated  
18 title of the July 19 week, per the news site TorrentFreak. All of this has undermined the  
19 consideration promised to Ms. Johansson in her Agreement and ignores Marvel’s recognition that  
20 her “whole deal is based on the premise that the film would be widely theatrically released like  
21 our other pictures.”

22 44. Adding insult to injury, Ms. Johansson has spent the last several months fulfilling  
23 her own obligation under the Agreement to promote the Picture—and therefore, by association,  
24 its release on Disney+. In other words, Disney has enjoyed the benefits of having one of  
25 Hollywood’s top actresses promote its wholly owned subscription service at no additional cost to  
26 Disney, and with the intended effect of taking money out of that actress’ own pocket.

27 45. On information and belief, Marvel’s decision to release the Picture simultaneously  
28 in theatres and on Disney+ Premier Access—if it can be called Marvel’s decision at all—was the

1 direct result of Disney’s tortious interference with the Agreement. Absent this interference, it  
2 was Marvel’s intent and desire to release the Picture exclusively in theatres at a time that would  
3 have maximized box office receipts and, therefore, Marvel’s and Ms. Johansson’s profits from the  
4 Picture. The only reason Marvel did not wait for a more opportune time to release the Picture  
5 exclusively in theatres as intended is because it was induced or forced by Disney to release it day-  
6 and-date on Disney+ Premier Access to drive profits to Disney at Ms. Johansson’s expense.

## 7 **FIRST CAUSE OF ACTION**

### 8 **Intentional Interference with Contractual Relations**

9 46. Plaintiff incorporates by reference and realleges each and every allegation in  
10 paragraphs 1 through 45 of this Complaint, inclusive, as though fully set forth herein.

11 47. Plaintiff and Marvel were parties to the Agreement, which is a valid and binding  
12 contract.

13 48. At all relevant times, Disney was aware of the Agreement and its terms.

14 49. On information and belief, Disney intentionally and improperly induced Marvel to  
15 breach its agreement with Plaintiff by releasing the film on Disney+ simultaneously with its  
16 release in theatres, in violation of the Agreement which required a “theatrical release of the  
17 Picture” as the parties understood that term at the time of contracting, meaning an exclusive  
18 theatrical release of the Picture. But for Disney’s actions, Marvel would not have breached the  
19 Agreement.

20 50. Through the conduct described above, Disney intended to disrupt or prevent  
21 Marvel’s performance under the Agreements, and did disrupt or prevent that performance.

22 51. Through its conduct, Disney caused damage to Plaintiff by, among other things,  
23 cannibalizing box office receipts for the Picture and reducing Plaintiff’s deferred compensation  
24 and box office bonuses under the Agreement, in an amount to be proven at trial.

25 52. Disney’s conduct was a substantial factor in causing Plaintiff’s harm.

26 53. In engaging in the misconduct alleged herein, Disney acted with malice,  
27 oppression, or fraud, and in willful disregard of Plaintiff’s rights and interests, thus entitling  
28

1 Plaintiff to an award of punitive damages in an amount appropriate to punish or make an example  
2 of Disney pursuant to Civil Code § 3294.

3 **SECOND CAUSE OF ACTION**

4 **Inducing Breach of Contract**

5 54. Plaintiff incorporates by reference and realleges each and every allegation in  
6 paragraphs 1 through 45 of this Complaint, inclusive, as though fully set forth herein.

7 55. Plaintiff and Marvel were parties to the Agreement, which is a valid and binding  
8 contract.

9 56. At all relevant times, Disney was aware of the Agreement and its terms.

10 57. As set forth above, Marvel breached the Agreement, including its implied  
11 covenants of good faith and fair dealing, by releasing the film on Disney+ simultaneously with its  
12 release in theatres, in violation of the Agreement which required a “theatrical release of the  
13 Picture” as the parties understood that term at the time of contracting, meaning an exclusive  
14 theatrical release of the Picture.

15 58. Disney intended to influence, direct, induce, or cause Marvel to commit the above-  
16 described breaches because Disney knew it would benefit from such breaches. Among other  
17 benefits, Disney benefited by driving would-be theatre-goers to its wholly owned streaming  
18 platform, Disney+, allowing Disney to profit not only from the \$30 Premier Access fee for the  
19 Picture but also from the subscription revenue derived from customers who either subscribed for  
20 the first time or maintained their existing subscriptions in order to watch the Picture from their  
21 own homes the same day it was released in theatres. Disney will continue to profit from those  
22 subscribers who maintain their subscriptions in order to retain access to the Picture after  
23 purchasing it via Premier Access.

24 59. Through its conduct, Disney caused Marvel to breach the Agreement as set forth  
25 above. But for the influence or direction of Disney, Marvel would have had no incentive, basis,  
26 and/or ability to collude with Disney; rather, absent such collusion, Marvel’s intent and desire  
27 would have been to release the Picture exclusively in theatres for an amount of time that would  
28 have maximized the box office receipts of the Picture.



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28

**DEMAND FOR JURY TRIAL**

Plaintiff Periwinkle Entertainment, Inc., f/s/o Scarlett Johansson hereby demands a trial by jury in this matter.

Dated: July 29, 2021  
Los Angeles, CA

**KASOWITZ BENSON TORRES LLP**

By: 

John V. Berlinski, Esq.  
jberlinski@kasowitz.com  
Daniel A. Saunders, Esq.  
dsaunders@kasowitz.com  
Kimberly A. Meyer, Esq.  
kmeyer@kasowitz.com  
2029 Century Park East, Suite 2000  
Los Angeles, California 90067  
Telephone: (424) 288-7900

*Attorneys for Plaintiff Periwinkle  
Entertainment, Inc., f/s/o Scarlett  
Johansson*

1 DANIEL M. PETROCELLI (S.B. #97802)  
 dpetrocelli@omm.com  
 2 LEAH GODESKY (S.B. #336854)  
 lgodesky@omm.com  
 3 TIMOTHY B. HEAFNER (S.B. #286286)  
 theafner@omm.com  
 4 O'MELVENY & MYERS LLP  
 1999 Avenue of the Stars  
 5 8<sup>th</sup> Floor  
 Los Angeles, California 90067-6035  
 6 Telephone: +1 310 553 6700  
 Facsimile: +1 310 246 6779

7 *Attorneys for Defendant*  
 8 *The Walt Disney Company*

9  
 10 **SUPERIOR COURT OF THE STATE OF CALIFORNIA**  
 11 **COUNTY OF LOS ANGELES**

12 PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC.,  
 13 F/S/O SCARLETT JOHANSSON, a California  
 corporation,

14 Plaintiff,

15 v.

16 THE WALT DISNEY COMPANY, a  
 17 Delaware corporation,

18 Defendant.

Case No. 21STCV27831

**DEFENDANT'S NOTICE OF MOTION  
 AND MOTION TO COMPEL  
 ARBITRATION AND STAY COURT  
 PROCEEDINGS; MEMORANDUM OF  
 POINTS AND AUTHORITIES**

Judge: Robert S. Draper  
 Department: 78  
 Hearing Date: October 15, 2021  
 Hearing Time: 8:30 a.m.

Complaint Filed: July 29, 2021

**RES ID: 467187923651**

**[DECLARATIONS OF LEAH  
 GODESKY AND SETH WEINGER  
 FILED CONCURRENTLY]**

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28

TO ALL PARTIES AND THEIR ATTORNEYS OF RECORD:

PLEASE TAKE NOTICE THAT on October 15, 2021 at 8:30 a.m., or as soon thereafter as the matter may be heard in Department 78 of the Los Angeles Superior Court, located at 111 N. Hill Street, Los Angeles, California 90012, Defendant The Walt Disney Company will and hereby does move for an order (i) compelling Plaintiff Periwinkle Entertainment, Inc. f/s/o Scarlett Johansson to arbitrate the claims it has asserted against Defendant in this action consistent with the terms of the arbitration agreement reflected in Exhibit 1 to the concurrently filed Declaration of Leah Godesky and incorporated herein by reference, and (ii) staying this litigation pending arbitration.

This Motion is made pursuant to the Federal Arbitration Act, 9 U.S.C. §§ 1, *et seq.*, California Code of Civil Procedure Section 1281.4, the authorities cited in the accompanying Memorandum of Points and Authorities, and following Disney’s demand that its dispute with Periwinkle be submitted to arbitration.

This Motion is based on this Notice of Motion and Motion, the attached Memorandum of Points and Authorities, the Declarations of Leah Godesky and Seth Weinger, all papers filed concurrently herewith, all pleadings and records on file in this action, and such further evidence or argument as the Court receives before its decision.

Dated: August 20, 2021

DANIEL M. PETROCELLI  
LEAH GODESKY  
TIMOTHY B. HEAFNER  
O’MELVENY & MYERS LLP

By:   
\_\_\_\_\_  
Daniel M. Petrocelli  
Attorneys for Defendant  
The Walt Disney Company

**TABLE OF CONTENTS**

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28

**Page**

|  |    |    |
|--|----|----|
| FACTUAL BACKGROUND .....   | 7  | 7  |
| ARGUMENT .....   | 12 | 12 |
| I.    THE COURT SHOULD COMPEL ARBITRATION ON THE<br>THRESHOLD QUESTION OF ARBITRABILITY. ....        | 12 | 12 |
| II.   IF THE COURT DECIDES ARBITRABILITY, IT SHOULD COMPEL<br>ARBITRATION.....                       | 12 | 12 |
| A.   Federal Law Favors Enforcement Of Arbitration Provisions. ....                                  | 13 | 13 |
| B.   The Agreement’s Plain Language Encompasses This Dispute.....                                    | 14 | 14 |
| C.   Disney’s Non-Signatory Status Is Not A Basis On Which<br>Periwinkle Can Avoid Arbitration. .... | 15 | 15 |
| 1.    The FAA Estops Johansson From Avoiding Arbitration With<br>Disney. ....                        | 16 | 16 |
| 2.    Disney Is A Third Party Beneficiary That Can Enforce The<br>Arbitration Provision.....         | 19 | 19 |
| III.  THE COURT SHOULD STAY THE LITIGATION PENDING<br>ARBITRATION.....                               | 20 | 20 |
| CONCLUSION .....   | 20 | 20 |

**TABLE OF AUTHORITIES**

|  | <b>Page</b> |
|--|-------------|
| <b>Cases</b>   |             |
| 1  |             |
| 2  |             |
| 3  |             |
| 4  |             |
| 5  |             |
| 6  |             |
| 7  |             |
| 8  |             |
| 9  |             |
| 10   |             |
| 11   |             |
| 12   |             |
| 13   |             |
| 14   |             |
| 15   |             |
| 16   |             |
| 17   |             |
| 18   |             |
| 19   |             |
| 20   |             |
| 21   |             |
| 22   |             |
| 23   |             |
| 24   |             |
| 25   |             |
| 26   |             |
| 27   |             |
| 28   |             |
| <i>166 Mamaroneck Ave. Corp. v. 151 E. Post Rd. Corp.</i> ,<br>78 N.Y.2d 88 (1991) .....                             | 14          |
| <i>981 Third Ave. Corp. v. Beltramini</i> ,<br>108 A.D.2d 667 (1st Dep’t 1985) .....                                 | 19          |
| <i>Alvarez v. Altamed Health Servs. Corp.</i> ,<br>60 Cal. App. 5th 572 (2021) .....                                 | 13          |
| <i>Bell v. Cendant Corp.</i> ,<br>293 F.3d 563 (2d Cir. 2002).....   | 15          |
| <i>Boucher v. Alliance Title Co., Inc.</i> ,<br>127 Cal. App. 4th 262 (2005) .....                                   | passim      |
| <i>Chiron Corp. v. Ortho Diagnostic Systems, Inc.</i> ,<br>207 F.3d 1126 (9th Cir. 2000).....                        | 12, 13, 14  |
| <i>Cohen v. TNP 2008 Participating Notes Program, LLC</i> ,<br>31 Cal. App. 5th 840 (2019) .....                     | 19          |
| <i>Contec Corp. v. Remote Sol., Co.</i> ,<br>398 F.3d 205 (2d Cir. 2005).....  | 12          |
| <i>Corhill Corp. v. S. D. Plants, Inc.</i> ,<br>9 N.Y.2d 595 (1961) .....  | 15          |
| <i>EFund Capital Partners v. Pless</i> ,<br>150 Cal. App. 4th 1311 (2007) .....                                      | 13          |
| <i>Ferrari N. Am., Inc. v. Ogner Motor Cars, Inc.</i> ,<br>2003 WL 102839 (S.D.N.Y. Jan. 9, 2003).....               | 14          |
| <i>GE Energy Power Conversion France SAS, Corp. v. Outokumpu Stainless USA, LLC</i> ,<br>140 S. Ct. 1637 (2020)..... | 19          |
| <i>Goldman v. KPMG, LLP</i> ,<br>173 Cal. App. 4th 209 (2009) .....  | 17, 18      |
| <i>Greenfield v. Philles Recs., Inc.</i> ,<br>98 N.Y.2d 562 (2002) .....   | 11          |
| <i>Hoffman v. Finger Lakes Instrumentation, LLC</i> ,<br>789 N.Y.S.2d 410 (N.Y. Sup. Ct. 2005) .....                 | 19          |
| <i>Hong v. CJ CGV Am. Holdings, Inc.</i> ,<br>222 Cal. App. 4th 240 (2013) .....                                     | 13          |
| <i>In re Apple &amp; AT&amp;TM Antitrust Litig.</i> ,<br>826 F. Supp. 2d 1168 (N.D. Cal. 2011).....                  | 16          |
| <i>Khalatian v. Prime Time Shuttle, Inc.</i> ,<br>237 Cal. App. 4th 651 (2015) .....                                 | 14          |
| <i>Larkin v. Williams, Woolley, Cogswell, Nakazawa &amp; Russell</i> ,<br>76 Cal. App. 4th 227 (1999) .....          | 15          |
| <i>Macaulay v. Norlander</i> ,<br>12 Cal. App. 4th 1 (1992) .....  | 20          |
| <i>Matter of Berger v. Signac Invs.</i> ,<br>194 A.D.3d 402 (1st Dep’t 2021) .....                                   | 19          |

**TABLE OF AUTHORITIES**

(Continued)

|   | <b>Page</b>    |
|---|----------------|
| 1 <i>McCann v. Royal Group, Inc.</i> ,                            |                |
| 77 Fed. App'x 552 (2d Cir. 2003).....                             | 18             |
| 2 <i>Metalclad Corp. v. Ventana Env't Organizational P'ship</i> , |                |
| 109 Cal. App. 4th 1705 (2003) .....                               | 15, 16, 17, 18 |
| 3 <i>MK West Street Co. v. Meridien Hotels, Inc.</i> ,            |                |
| 184 A.D.2d 312 (1st Dep't 1992) .....                             | 19, 20         |
| 4 <i>Moritz v. Universal City Studios LLC</i> ,                   |                |
| 54 Cal. App. 5th 238 (2020) .....                                 | 13             |
| 5 <i>Moses H. Cone Mem'l Hosp. v. Mercury Constr. Corp.</i> ,     |                |
| 460 U.S. 1 (1983).....  | 13             |
| 6 <i>Mount Diablo Medical Ctr. v. Health Net of Cal.</i> ,        |                |
| 101 Cal. App. 4th 711 (2002) .....                                | 14             |
| 7 <i>Performance Team Freight Sys., Inc. v. Aleman</i> ,          |                |
| 241 Cal. App. 4th 1233 (2015) .....                               | 13             |
| 8 <i>Philadelphia Indemnity Ins. Co. v. SMG Holdings, Inc.</i> ,  |                |
| 44 Cal. App. 5th 834 (2019) .....                                 | 16             |
| 9 <i>Rodriguez v. Am. Technologies, Inc.</i> ,                    |                |
| 136 Cal. App. 4th 1110 (2006) .....                               | 12             |
| 10 <i>Rosenthal v. Great Western Fin. Sec. Corp.</i> ,            |                |
| 14 Cal. 4th 394 (1996) .....                                      | 12             |
| 11 <i>Sanders v. Swift Transportation Co. of Arizona, LLC</i> ,   |                |
| 843 F. Supp. 2d 1033 (N.D. Cal. 2012) .....                       | 18             |
| 12 <i>Southland Corp. v. Keating</i> ,                            |                |
| 465 U.S. 1 (1984).....  | 12             |
| 13 <i>Spear, Leeds &amp; Kellogg v. Central Life Assur.</i> ,     |                |
| 85 F.3d 21 (2d Cir. 1996).....                                    | 19             |
| 14 <i>The Fujian Pac. Elec. Co. Ltd. v. Bechtel Power Corp.</i> , |                |
| 2004 WL 2645974 (N.D. Cal. Nov. 19, 2004).....                    | 16             |
| 15 <i>The H.N. &amp; Frances C. Berger Foundation v. Perez</i> ,  |                |
| 218 Cal. App. 4th 37 (2013) .....                                 | 19             |
| 16 <i>Twentieth Century Fox Film Corp. v. Superior Court</i> ,    |                |
| 79 Cal. App. 4th 188 (2000) .....                                 | 20             |
| 17 <i>Valencia v. Smyth</i> ,                                     |                |
| 185 Cal. App. 4th 153 (2010) .....                                | 20             |
| 18 <i>Victrola 89, LLC v. Jaman Properties 8 LLC</i> ,            |                |
| 46 Cal. App. 5th 337 (2020) .....                                 | 17             |
| 19 <i>Vivid Video, Inc. v. Playboy Entm't Grp., Inc.</i> ,        |                |
| 147 Cal. App. 4th 434 (2007) .....                                | 20             |
| 20 <b>Statutes</b>  |                |
| 21 9 U.S.C. § 3 .....   | 20             |
| 22  |                |
| 23  |                |
| 24  |                |
| 25  |                |
| 26  |                |
| 27  |                |
| 28  |                |

1 MEMORANDUM OF POINTS AND AUTHORITIES<sup>1</sup>

2 Periwinkle agreed that *all* claims “arising out of, in connection with, or relating to”  
3 Scarlett Johansson’s acting services for *Black Widow* would be submitted to confidential, binding  
4 arbitration in New York. Whether Periwinkle’s claims against Disney fall within the scope of  
5 that agreement is not a close call: Periwinkle’s interference and inducement claims are premised  
6 on Periwinkle’s allegation that Marvel breached the contract’s requirement that any release of  
7 *Black Widow* include a “wide theatrical release” on “no less than 1,500 screens.” The plain and  
8 expansive language of the arbitration agreement easily encompasses Periwinkle’s Complaint.

9 In a futile effort to evade this unavoidable result (and generate publicity through a public  
10 filing), Periwinkle excluded Marvel as a party to this lawsuit—substituting instead its parent  
11 company Disney under contract-interference theories. But longstanding principles do not permit  
12 such gamesmanship. As a Court of Appeal has explained, “a signatory [like Periwinkle] to an  
13 agreement containing an arbitration clause may be compelled to arbitrate its claims against a  
14 nonsignatory [like Disney,] when the relevant causes of action rely on and presume the existence  
15 of the contract.” *Boucher v. Alliance Title Co., Inc.*, 127 Cal. App. 4th 262, 269 (2005).

16 Periwinkle’s two causes of action are *entirely* dependent on its untenable claim that  
17 Marvel breached the Periwinkle-Marvel contract by releasing *Black Widow* simultaneously in  
18 theaters and on Premier Access on Disney+. The contract does not mandate theatrical  
19 distribution—let alone require that any such distribution be exclusive. Moreover, the contract  
20 expressly provides that any theatrical-distribution obligations are satisfied by distribution on “no  
21 less than 1500 screens.” And even though *Black Widow*’s release coincided with a global public-  
22 health crisis, Marvel made good on its promises. After shifting the original May 2020 release  
23 date several times—including at Johansson’s request—the Picture ultimately debuted on July 9,  
24 2021 on more than **30,000** screens. This latest motion-picture release in the Marvel Cinematic  
25 Universe claimed the pandemic-era opening-weekend box-office record previously held by *F9* (of  
26 the *Fast and Furious* franchise), and Marvel is gratified that the millions of fans who felt

27 \_\_\_\_\_  
28 <sup>1</sup> Unless indicated, all emphasis is added and all internal quotations and citations are omitted.

1 comfortable doing so were able to watch Johansson’s prowess on a big screen. Periwinkle’s  
2 claim that Marvel breached the requirement that *Black Widow* be released on “no less than 1,500  
3 screens” by releasing it on more than 30,000 screens is thus as indefensible as it sounds, as  
4 Disney and Marvel will demonstrate in arbitration.

5 Permitting this litigation to proceed would thwart not only Periwinkle’s express agreement  
6 to arbitrate all *Black Widow*-related claims, but also decades of law and policy requiring  
7 enforcement of arbitration agreements. The Court should order Periwinkle to arbitrate its claims  
8 against Disney.

## 9 **FACTUAL BACKGROUND**

### 10 ***Periwinkle’s Contract With Marvel Regarding Black Widow***

11 Marvel and Periwinkle entered an agreement dated as of May 9, 2017 (the “Agreement”),  
12 pursuant to which Periwinkle agreed to furnish the services of Scarlett Johansson to perform the  
13 role of Natasha Romanova, also known by her Super Hero alter ego “Black Widow” (the  
14 “Picture”).<sup>2</sup> The Agreement was executed in 2019 after years of extensive negotiation, and  
15 Periwinkle was represented by highly sophisticated entertainment lawyers and agents who had  
16 negotiated hundreds of motion-picture agreements.

17 Marvel negotiated for and obtained “sole discretion” over the Picture’s exploitation and  
18 distribution, including discretion to forgo releasing the Picture *at all*.<sup>3</sup> Indeed, the parties agreed  
19 that Marvel “shall have *no* obligation to produce, distribute, or exploit the Picture.”<sup>4</sup> *If* the  
20 Picture were released, the contract required (i) a “wide theatrical release of the Picture,” which it  
21 specifically defined as “no less than 1,500 screens”<sup>5</sup>; and (ii) consultation in good faith  
22 concerning “the initial release pattern.”<sup>6</sup> Periwinkle expressly acknowledged and agreed,  
23 however, that Marvel’s decision with respect to the initial release pattern would be “final.”<sup>7</sup>

24 <sup>2</sup> Declaration of Leah Godesky (“Godesky Decl.”) Ex. 1

25 <sup>3</sup> *Id.* at 6, ¶ 2; 15, ¶ 12(n).

26 <sup>4</sup> *Id.* at 21, Standard Terms & Conditions, ¶ 11(a); *see also id.* at 20, Standard Terms &  
Conditions to Agreement ¶ 6.

27 <sup>5</sup> *Id.* at 6, ¶ 2.

28 <sup>6</sup> *Id.* at 15, ¶ 12(n).

<sup>7</sup> *Id.*

1 For its part, Marvel was obligated to pay Johansson fixed compensation, regardless of  
2 whether the Picture was released or how it performed at the box office.<sup>8</sup> Although the parties  
3 agreed that Johansson could potentially earn additional compensation if the Picture were released  
4 and hit certain box-office thresholds,<sup>9</sup> the parties expressly acknowledged that Marvel could offer  
5 “no representation that the Picture will generate any, or any particular amount of box office  
6 receipts.”<sup>10</sup> Periwinkle likewise agreed the “likelihood that the Picture will generate any specific  
7 box office levels is highly speculative.”<sup>11</sup>

8 The Agreement identifies Disney—Marvel’s parent company—as the Picture’s “main  
9 distributor,”<sup>12</sup> and grants Disney certain rights. For example, Periwinkle granted Disney “the  
10 right to use [Johansson’s] name, voice and/or likeness in connection with the marketing,  
11 promotion, advertising, distribution, and other exploitation of the Picture.”<sup>13</sup> Periwinkle also  
12 agreed that Johansson would provide, at Disney’s request, “a reasonable amount of domestic and  
13 international publicity services.”<sup>14</sup>

14 Importantly for this motion, Marvel and Periwinkle agreed “[a]ll claims, controversies or  
15 disputes arising out of, in connection with, or relating to [the] Agreement, the performance or  
16 breach thereof or default hereunder, whether based on contract, tort or statute ... shall be resolved  
17 by binding arbitration in New York, New York.”<sup>15</sup> They further specified the Agreement “is  
18 governed by the laws of the United States and of the internal laws of the state of New York.”<sup>16</sup>

### 19 ***Black Widow’s Release***

20 The Picture was initially scheduled to be released in May 2020. Compl. ¶ 30. The release  
21 date was pushed back multiple times as a result of the pandemic, which has devastated theaters  
22 domestically and internationally since early 2020. Compl. ¶ 30. The Picture’s release date was

---

23 <sup>8</sup> *Id.* at 7, ¶ 5A.

24 <sup>9</sup> *Id.* at 8, ¶ 5B; 10, ¶ 6.

25 <sup>10</sup> *See id.*; *id.* at 12, ¶ 6(b).

26 <sup>11</sup> *Id.* at 12, ¶ 6(b).

27 <sup>12</sup> *Id.* at 13 ¶ 10(g); 16-17, ¶ 13(e)(i)-(ii). The Picture is distributed by Disney subsidiaries.

28 <sup>13</sup> *Id.* at 12, ¶ 7.

<sup>14</sup> *Id.* at 16, ¶ 13.

<sup>15</sup> *Id.* at 22, Standard Terms & Conditions to Agreement ¶ 19(a).

<sup>16</sup> *Id.*

1 first pushed back from May 2020 to November 2020, and then to May 2021, before finally  
2 settling—at Johansson’s request—on July 9, 2021.<sup>17</sup> While the Agreement only required that the  
3 theatrical release be on 1,500 screens, the Picture was ultimately released on more than **9,600**  
4 screens in the United States and more than **30,000** screens worldwide.<sup>18</sup>

5 Given the persistent effects of the pandemic—which continued to dramatically impact  
6 consumers’ viewing habits—the Picture was released simultaneously through Premier Access on  
7 Disney+. Compl. ¶¶ 34-35. On August 10, 2021, the Picture was also released via Premium  
8 Electronic Home Video (“PEHV”), which enables any consumer to watch a downloadable copy  
9 of the Picture at any time.<sup>19</sup> The hybrid release pattern was the best thing for the Picture and all  
10 the valued talent who contributed to its production, especially given the continued uncertainty in  
11 the theatrical market and unprecedented circumstances of the pandemic.

12 Marvel discussed the hybrid-release-pattern decision with Johansson in spring 2021, as  
13 the parties were conferring regarding the Picture’s release date. Marvel has assured Johansson  
14 that she will be credited with 100% of the Premier Access and PEHV receipts for purposes of the  
15 box-office thresholds used to calculate any additional compensation,<sup>20</sup> even though Marvel has no  
16 obligation under the Agreement to do so.

17 In its opening weekend, the Picture grossed more than \$80 million in the domestic box  
18 office—an opening-weekend record for the pandemic and nearly \$10 million more than  
19 Universal’s *F9* (of the *Fast and Furious* franchise), which was released exclusively in theaters  
20 and set the record two weeks earlier.<sup>21</sup> The Picture also earned more than \$78.8 million in  
21 international box-office receipts in its opening weekend, for a total worldwide debut of \$158.8  
22 million.<sup>22</sup> In addition, the Picture grossed more than \$55 million in its domestic opening weekend  
23 from Premier Access on Disney+.<sup>23</sup> When the \$55 million in Premier Access receipts is added to

24 <sup>17</sup> Declaration of Seth Weinger (“Weinger Decl.”) ¶ 3.

25 <sup>18</sup> *Id.*

26 <sup>19</sup> *Id.* ¶ 6.

27 <sup>20</sup> *Id.* ¶ 7.

28 <sup>21</sup> Godesky Decl. Ex. 2.

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Weinger Decl. ¶ 10 (\$67MM in total worldwide Premier Access opening-weekend receipts).

1 the \$80 million domestic-box-office total, the total domestic “box office” for the opening  
2 weekend was more than \$135 million—more than that of many other Marvel Cinematic Universe  
3 films, including *Thor: The Dark World*; *Ant-Man*; *Ant-Man and the Wasp*; and *Guardians of the*  
4 *Galaxy*.<sup>24</sup> As of August 15, 2021, the Picture has grossed more than \$367 million in worldwide  
5 box-office receipts and more than \$125 million in streaming and download retail receipts.<sup>25</sup>

#### 6 ***Periwinkle’s Claims Against Disney***

7 Notwithstanding the Picture’s impressive pandemic-era showing and the decision to credit  
8 Periwinkle with streaming and download receipts, Periwinkle was dissatisfied. According to  
9 Periwinkle, the attempt to capture the broadest possible audience by utilizing a simultaneous  
10 release of *Black Widow* in theaters and on Premier Access on Disney+ constituted a breach of  
11 Marvel’s promise to secure a “wide theatrical release” of the Picture. Compl. ¶¶ 49, 57.

12 Although Periwinkle claims ***Marvel*** breached its promise, Periwinkle decided to publicly  
13 sue ***Disney***. Periwinkle apparently hopes that its maneuver will pressure Marvel to pay additional  
14 compensation. Both of Periwinkle’s claims against Disney, however, are expressly predicated on  
15 an alleged breach of the Periwinkle-Marvel Agreement. Periwinkle’s intentional-interference  
16 claim, for example, alleges that Disney “induced ***Marvel*** to breach ***its agreement with***  
17 ***[Periwinkle]*** by releasing the film on Disney+ simultaneously with its release in theaters.” *Id.* ¶  
18 49. Periwinkle’s inducement claim likewise alleges that Disney “cause[d]” ***Marvel*** to “***violat[e]***  
19 ***... the Agreement[,]*** which required a ‘theatrical release of the Picture.’” *Id.* ¶¶ 57-58. Both  
20 causes of action are thus precisely the type of claim that Periwinkle previously agreed—without  
21 qualification—to commit to arbitration. *See supra* at 6.

#### 22 ***Marvel and Disney Initiate An Arbitration Against Periwinkle***

23 On August 10, 2021, Marvel and Disney served on Periwinkle a demand for confidential  
24 arbitration in New York.<sup>26</sup> Although Periwinkle has not yet responded to the demand, Periwinkle  
25 previously asserted in correspondence between the parties that it need not arbitrate claims against

26 \_\_\_\_\_  
27 <sup>24</sup> Godesky Decl. Ex. 3.

28 <sup>25</sup> Weinger Decl. ¶¶ 8-9.

<sup>26</sup> Godesky Decl. ¶ 2.

1 Disney, and ignored Marvel’s and Disney’s showing to the contrary<sup>27</sup> by filing this litigation.

2 ***Periwinkle’s Claims Have No Merit***

3 Although Marvel and Disney share Periwinkle’s frustration with the challenges associated  
4 with releasing films during an ever-shifting public-health crisis, Periwinkle’s claims that Marvel  
5 breached the Agreement and Disney induced that breach or otherwise interfered with the  
6 Agreement have no merit. There is nothing in the Agreement requiring that a “wide theatrical  
7 release” also be an “exclusive” theatrical release. *See Greenfield v. Philles Recs., Inc.*, 98 N.Y.2d  
8 562, 569 (2002) (“The best evidence of what parties to a written agreement intend is what they  
9 say in their writing.”). In fact, the parties specifically defined what they *did* intend by “wide  
10 theatrical release” with the “i.e.” parenthetical that immediately follows the phrase: “(*i.e., no less*  
11 *than 1,500 screens*).” Because the Picture was released theatrically on more than **30,000** screens,  
12 it necessarily follows that Marvel did not breach the wide-theatrical-release provision.

13 While Periwinkle tries to call that unambiguous contract language into question by citing  
14 a pre-pandemic, 2019 e-mail by a Marvel executive (Compl. ¶ 7), the communication merely  
15 confirmed Marvel’s intent to stand by the contract’s “wide theatrical release” provision—which  
16 Marvel ultimately did, notwithstanding the dramatically changed circumstances of a 2020-2021  
17 global pandemic. The executive’s commitment that *Black Widow’s* theatrical release would be  
18 “like [Marvel’s] other pictures” is wholly consistent with the Agreement’s 1,500-screen  
19 requirement and the circumstances of the Picture’s summer-2021 release. For example, *Black*  
20 *Widow* has so far reached audiences on more than **9,600** screens in the United States, a domestic  
21 screen count that *exceeds* that of other recent Marvel pictures, including *Ant-Man* (2015), *Captain*  
22 *Marvel* (2019), and *Black Panther* (2018).<sup>28</sup>

23  
24  
25  
26  
27 <sup>27</sup> Godesky Decl. ¶ 6.

28 <sup>28</sup> Weinger Decl. ¶ 4.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28

**ARGUMENT**

**I. THE COURT SHOULD COMPEL ARBITRATION ON THE THRESHOLD QUESTION OF ARBITRABILITY.**

“Although the scope of an arbitration clause is generally a question for judicial determination, the parties may, by clear and unmistakable agreement, elect to have the arbitrator, rather than the court, decide which grievances are arbitrable.” *Rodriguez v. Am. Technologies, Inc.*, 136 Cal. App. 4th 1110, 1123 (2006). “Here, the parties clearly and unmistakably agreed to have the arbitrator determine the scope of the arbitration clause.” *Id.* The contract mandates arbitration in accordance with the Comprehensive Commercial Arbitration Rules of JAMS, and JAMS Rule 11 states that “arbitrability disputes” “shall be submitted to and ruled on by the Arbitrator.” JAMS Rule 11. “By incorporating [Rule 11] into their agreement, the parties clearly evidenced their intention to accord the arbitrator the authority to determine issues of arbitrability.” *Rodriguez*, 136 Cal. App. 4th at 1123; *see also Contec Corp. v. Remote Sol., Co.*, 398 F.3d 205, 208 (2d Cir. 2005) (similar). Accordingly, the Court should compel arbitration to decide the threshold arbitrability question and stay the litigation pending arbitration.

**II. IF THE COURT DECIDES ARBITRABILITY, IT SHOULD COMPEL ARBITRATION.**

“The primary substantive provision of the [Federal Arbitration Act (“FAA”)] is section 2, which provides ‘[a] written provision in ... a contract evidencing a transaction involving commerce to settle by arbitration a controversy thereafter arising out of such contract or transaction shall be valid, irrevocable, and enforceable.’” *Rosenthal v. Great Western Fin. Sec. Corp.*, 14 Cal. 4th 394, 405 (1996). “The rule of enforceability established by section 2 of the [FAA] preempts any contrary state law and is binding on state courts as well as federal.” *Id.*; *Southland Corp. v. Keating*, 465 U.S. 1 (1984). A court’s role under the FAA is “limited to determining (1) whether a valid agreement to arbitrate exists and, if it does, (2) whether the agreement encompasses the dispute at issue.” *Chiron Corp. v. Ortho Diagnostic Systems, Inc.*, 207 F.3d 1126, 1130 (9th Cir. 2000).

1 The Agreement is subject to the FAA because the contract involves commerce—i.e., the  
2 global distribution of a major motion picture.<sup>29</sup> See, e.g., *Moritz v. Universal City Studios LLC*,  
3 54 Cal. App. 5th 238, 245 (2020) (contracts regarding terms under which Moritz rendered  
4 services as producer on *Fast & Furious* franchise are “contracts involving interstate commerce”);  
5 *Hong v. CJ CGV Am. Holdings, Inc.*, 222 Cal. App. 4th 240, 251 (2013) (contract involving  
6 company operating television network “directed towards all Asian-American and South Asian-  
7 American groups in the United States” involves commerce). There is also no dispute that Marvel  
8 and Periwinkle entered a valid contract containing a broad arbitration provision. See Compl. ¶ 47  
9 (“Plaintiff and Marvel were parties to the Agreement, which is a valid and binding contract.”).  
10 Thus, the only question is whether the arbitration provision in the Agreement “encompasses” this  
11 dispute. *Chiron*, 207 F.3d at 1130.

12 If the Court evaluates arbitrability, it should order Periwinkle to arbitrate its claims against  
13 Disney and stay this litigation in the meantime, because (i) the FAA reflects a strong preference  
14 in favor of arbitration, (ii) the Agreement’s plain and expansive language encompasses this  
15 dispute, and (iii) equitable-estoppel and third-party-beneficiary principles preclude Periwinkle  
16 from avoiding arbitration with Disney.

17 **A. Federal Law Favors Enforcement Of Arbitration Provisions.**

18 Federal law recognizes a strong presumption in favor of enforcing arbitration agreements.  
19 “Accordingly, in most cases, the FAA mandates arbitration when contracts involving interstate  
20 commerce contain arbitration provisions.” *Performance Team Freight Sys., Inc. v. Aleman*, 241  
21 Cal. App. 4th 1233, 1239 (2015). Under the FAA, “any doubts concerning the scope of arbitrable  
22 issues should be resolved in favor of arbitration.” *Moses H. Cone Mem’l Hosp. v. Mercury*  
23 *Constr. Corp.*, 460 U.S. 1, 24-25 (1983). Courts applying the FAA must “liberally construe  
24 arbitration clauses.” *EFund Capital Partners v. Pless*, 150 Cal. App. 4th 1311, 1329 (2007).  
25 California policy is in accord with these longstanding principles. See *Alvarez v. Altamed Health*  
26 *Servs. Corp.*, 60 Cal. App. 5th 572, 580 (2021) (“Both the Federal Arbitration Act and the

27 \_\_\_\_\_  
28 <sup>29</sup> Godesky Decl. Ex. 1.

1 California Arbitration Act favor enforcement of valid arbitration agreements”).<sup>30</sup>

2 **B. The Agreement’s Plain Language Encompasses This Dispute.**

3 Periwinkle agreed broadly to arbitrate “[a]ll claims, controversies or disputes arising out  
4 of, in connection with, or relating to this Agreement, the performance or breach thereof ...  
5 whether based on contract [or] tort.”<sup>31</sup> See *Khalatian v. Prime Time Shuttle, Inc.*, 237 Cal. App.  
6 4th 651, 659 (2015) (“The language ‘arising out of or relating to’ as used in the parties’  
7 arbitration provision is generally considered a broad provision”); see also *Ferrari N. Am., Inc. v.*  
8 *Ogner Motor Cars, Inc.*, 2003 WL 102839, at \*3 (S.D.N.Y. Jan. 9, 2003) (similar).

9 Periwinkle’s claims quite obviously “aris[e] out of,” are “in connection with,” and  
10 “relat[e]” to the Agreement and the “performance or breach” thereof. The entire Complaint  
11 centers around Periwinkle’s (unfounded) assertion that Marvel breached the Agreement by  
12 releasing *Black Widow* simultaneously in theatres and on Premier Access on Disney+, and that  
13 Disney induced that breach or otherwise interfered with the Agreement. See, e.g., Compl. ¶¶ 1, 5-  
14 8, 11-12, 37-45, 47-51, 55-59. Periwinkle’s two causes of action specifically identify the  
15 Agreement, allege that Marvel breached the Agreement, and assert that Disney induced that  
16 alleged breach. See, e.g., *id.* ¶¶ 49, 57-58. Accordingly, Periwinkle’s claims fall squarely within  
17

---

18 <sup>30</sup> To the extent Periwinkle cites the choice-of-law provision in the Agreement to support an  
19 argument that New York law applies to the question of whether Periwinkle’s claims are  
20 arbitrable, the result would be no different. New York law, like the FAA, weighs in favor of  
21 enforcing arbitration provisions. See *166 Mamaroneck Ave. Corp. v. 151 E. Post Rd. Corp.*, 78  
22 N.Y.2d 88, 93 (1991) (“Arbitration is a favored method of dispute resolution in New York.”).  
23 But the FAA, rather than New York law, properly applies for two reasons. *First*, the choice-of-  
24 law provision in the Agreement does not specifically include issues regarding “enforcement” of  
25 the provision. Compare *Chiron Corp. v. Ortho Diagnostic Systems, Inc.*, 207 F.3d 1126, 1130-31  
26 (9th Cir. 2000) (applying FAA to question of arbitrability where choice-of-law provision stated  
27 agreement “shall be construed and interpreted according to the laws of the State of New Jersey”)  
28 with *Mount Diablo Medical Ctr. v. Health Net of Cal.*, 101 Cal. App. 4th 711, 722-23 (2002)  
(because choice-of-law provision stated the “validity, construction, interpretation, **and**  
**enforcement** of this Agreement shall be governed by the laws of the State of California,”  
arbitrability resolved under California law rather than FAA). *Second*, the Agreement’s choice-of-  
law provision incorporates **both** federal law and New York law and thus cannot be interpreted as  
an attempt to override the FAA’s application. See Godesky Decl. Ex. 1 at 22, ¶ 19(a)  
(referencing “laws of the United States **and** of the internal laws of the state of New York”).

<sup>31</sup> Godesky Decl. Ex. 1 at 22, ¶ 19(a).

1 the scope of the binding arbitration provision. *See Larkin v. Williams, Woolley, Cogswell,*  
2 *Nakazawa & Russell*, 76 Cal. App. 4th 227, 230 (1999) (characterizing similar arbitration  
3 provision as “very broad” and ordering arbitration because “[t]he controversy as alleged would  
4 not have arisen at all but for the [underlying contract with arbitration agreement]”).

5 Although Periwinkle has previously disputed this point by citing the Agreement’s second  
6 arbitration clause’s reference to “disputes or controversies of any nature *between the parties*,”<sup>32</sup>  
7 there are two reasons why that clause does not change the analysis. *First*, as detailed below (*infra*  
8 Section II.C), courts regularly empower non-parties to an arbitration agreement (like Disney) to  
9 rely on the provision to compel arbitration. *Second*, long-established principles of contract  
10 interpretation instruct that the entire contract must be read together, and construed in a manner  
11 that gives effect to each provision. *See Corhill Corp. v. S. D. Plants, Inc.*, 9 N.Y.2d 595, 599  
12 (1961) (“It is a cardinal rule of construction that a court should not adopt an interpretation which  
13 will operate to leave a provision of a contract . . . without force and effect”). Any reading of  
14 “Exhibit ‘DR’” that purports to limit the arbitration agreement to only Marvel-Periwinkle  
15 disputes would improperly read out of the contract Paragraph 19(a)’s unequivocally expansive  
16 language—which plainly reflects an intent to arbitrate, without limitation, “*all* claims,  
17 controversies, or disputes arising out of, in connection with or relating to th[e] Agreement,” *see*  
18 *supra* at 6. *See also Bell v. Cendant Corp.*, 293 F.3d 563, 566 (2d Cir. 2002) (if arbitration  
19 provision ambiguous, doubts should “be resolved in favor of arbitration.”).

20 **C. Disney’s Non-Signatory Status Is Not A Basis On Which Periwinkle Can**  
21 **Avoid Arbitration.**

22 Arbitration is appropriate here for the additional and independent reason that there are  
23 several “exceptions to the general rule under the United States Arbitration Act that arbitration is a  
24 contractual right available only to signatories to the agreement.” *Boucher v. Alliance Title Co.,*  
25 *Inc.*, 127 Cal. App. 4th 262, 268 (2005); *see also Metalclad Corp. v. Ventana Env’t*  
26 *Organizational P’ship*, 109 Cal. App. 4th 1705, 1712 (2003) (litigant’s non-signatory status “is  
27

28 <sup>32</sup> Godesky Decl. ¶ 6; *see also id.* Ex. 1 at 24, Exhibit “DR.”

1 not an impediment to arbitration”). In determining whether such an exception applies in a case  
2 subject to the FAA, California courts apply “the federal substantive law of arbitrability.”  
3 *Boucher* 127 Cal. App. 4th at 268; *see also Metalclad*, 109 Cal. App. 4th at 1712 (“Whether ... a  
4 nonsignatory to [an] agreement may rely on it to compel [a signatory] to arbitration is answered  
5 by federal law, not state law”).<sup>33</sup> As detailed below, equitable-estoppel and third-party-  
6 beneficiary principles require Johansson to arbitrate her claims against Disney.

7 *I. The FAA Estops Johansson From Avoiding Arbitration With Disney.*

8 “Under the doctrine of equitable estoppel, a party may be precluded from claiming the  
9 benefits of a contract while simultaneously attempting to avoid the burdens that contract  
10 imposes.” *In re Apple & AT&TM Antitrust Litig.*, 826 F. Supp. 2d 1168, 1176 (N.D. Cal. 2011).  
11 “The federal circuits that have considered the doctrine of equitable estoppel have uniformly  
12 accepted it, in appropriate factual circumstances, as a basis for compelling signatories to a  
13 contract containing an arbitration clause to arbitrate their claims against nonsignatories.”  
14 *Metalclad*, 109 Cal. App. 4th at 1714. In particular, “a signatory to a[n] agreement containing an  
15 arbitration clause may be compelled to arbitrate its claims against a nonsignatory when the  
16 relevant causes of action rely on and presume the existence of the contract.” *Boucher*, 127 Cal.  
17 App. 4th at 269. Indeed, the circuits have consistently “been willing to estop a *signatory* from  
18 avoiding arbitration with a nonsignatory when the issues the nonsignatory is seeking to resolve in  
19 arbitration are intertwined with the agreement that the estopped party has signed.” *Id.* (emphasis  
20 in original); *see also The Fujian Pac. Elec. Co. Ltd. v. Bechtel Power Corp.*, 2004 WL 2645974,  
21 at \*7 (N.D. Cal. Nov. 19, 2004) (ordering signatory to arbitrate claims against non-signatory  
22 where claims against non-signatory “are directly related to the contracts between [signatory  
23  
24

25 <sup>33</sup> At least one California court has held that “whether a contract may be enforced by or against a  
26 nonsignatory to the contract is determined by principles of state law.” *Philadelphia Indemnity*  
27 *Ins. Co. v. SMG Holdings, Inc.*, 44 Cal. App. 5th 834, 840-41 (2019). It is, however, a distinction  
28 without a difference in this case, because California state law likewise recognizes “there are  
[certain] theories by which a nonsignatory may be bound to arbitrate,” including “estoppel” and  
“third party beneficiary.” *Id.*

1 plaintiff and non-signatory defendant’s subsidiaries] and [signatory plaintiff] must rely on the  
2 terms of those contracts to assert its claims against [non-signatory defendant]”).

3 California courts applying the federal law of arbitrability have followed suit. In *Boucher*,  
4 for example, the Court of Appeal examined a written employment agreement between Craig  
5 Boucher and Financial Title Company providing that “[a]ny dispute or controversy arising under  
6 or in connection with this Agreement shall be submitted to binding arbitration.” 127 Cal. App.  
7 4th at 266. When Boucher’s position was transferred to Alliance Title, Inc. (“ATI”), Boucher  
8 sued ATI for (among other things) interference with contractual and prospective employment  
9 relations. *Id.* Boucher argued he should not have to arbitrate his claims, but the Court of Appeal  
10 disagreed. Under federal law, the court explained, “equitable estoppel applies when the signatory  
11 to a written agreement containing an arbitration clause must rely on the terms of the written  
12 agreement in asserting its claims against the nonsignatory.” *Id.* at 270. In estopping Boucher  
13 from circumventing the arbitration provision, the Court of Appeal emphasized that all of  
14 Boucher’s claims against the nonsignatory “rely on, make reference to, and presume the existence  
15 of the [] employment agreement with Financial.” *Id.* at 272; *see also Victrola 89, LLC v. Jaman*  
16 *Properties 8 LLC*, 46 Cal. App. 5th 337, 353 (2020) (non-signatory may invoke arbitration clause  
17 against signatory “when the causes of action against the nonsignatory are intimately founded in  
18 and intertwined with the underlying contract”); *Goldman v. KPMG, LLP*, 173 Cal. App. 4th 209,  
19 229-230 (2009) (equitable estoppel applies where “plaintiffs’ claims against the nonsignatory are  
20 dependent upon, or inextricably bound up with, the obligations imposed by the contract”).

21 In *Metalclad*, a waste-disposal company (Metalclad) entered a stock-purchase agreement  
22 with another company (Geologic) for the sale of a Metalclad subsidiary. *See Metalclad*, 109 Cal.  
23 App. 4th at 1709. The stock-purchase agreement provided that “any controversy or claim arising  
24 out of or relating to this contract shall be settled by binding arbitration.” *Id.* at 1710. When the  
25 subsidiary sale fell apart and Metalclad initiated a litigation against Geologic’s parent company,  
26 the parent company (Ventana), contended that Metalclad should be equitably estopped from using  
27 Ventana’s nonsignatory status to avoid arbitration. *Id.* at 1710-11. The Court of Appeal agreed,  
28

1 explaining that “[t]he nexus here between Metalclad’s claims against Ventana and the underlying  
2 contract with Geologic, as well as the integral relationship between Geologic and Ventana  
3 persuades us equitable estoppel should apply.” *Id.* at 1717. Nor did it matter that certain of  
4 Metalclad’s claims were torts: “it is well established that a party may not avoid broad language in  
5 an arbitration clause by attempting to cast its complaint in tort rather than contract.” *Id.* 1717-18.

6 So too here. Periwinkle agreed broadly to arbitrate all “claims, controversies or disputes”  
7 that “aris[e] out of,” are “in connection with,” or “relat[e]” to the Agreement and the  
8 “performance or breach” thereof. *See supra* at 15. All of Periwinkle’s claims against Disney  
9 “rely on, make reference to, and presume the existence of,” *Boucher*, 127 Cal. App. 4th at 272,  
10 the Periwinkle-Marvel contract. *See supra* at 6. In fact, both of Periwinkle’s tort claims are  
11 “inextricably bound up with[] the obligations imposed by the contract [Periwinkle] has signed  
12 with [Marvel],” because they are predicated on a breach of the Agreement’s “wide theatrical  
13 release” provision. *Goldman*, 173 Cal. App. 4th at 229-30. And Disney and Marvel’s  
14 relationship is “integral,” *Metalclad*, 109 Cal. App. 4th at 1717, to the dispute and contractual  
15 relationship: Disney is Marvel’s parent company and identified in the Agreement as the Picture’s  
16 “main distributor.” *See supra* at 8; *see also McCann v. Royal Group, Inc.*, 77 Fed. App’x 552,  
17 554 (2d Cir. 2003) (nonsignatory compelled signatory to arbitrate where “court considering his  
18 tort claim will be forced to parse the Agreement [containing arbitration provision] in order to  
19 determine whether [nonsignatory] caused [signatory] to breach that contract”).

20 Accordingly, “[e]stoppel prevents [Periwinkle] from avoiding arbitration by suing only  
21 the parent company in these circumstances. Otherwise, the arbitration proceedings between the  
22 two signatories would be rendered meaningless and the federal policy in favor of arbitration  
23 effectively thwarted.” *Metalclad*, 109 Cal. App. 4th at 1718; *see also Sanders v. Swift*  
24 *Transportation Co. of Arizona, LLC*, 843 F. Supp. 2d 1033, 1038 (N.D. Cal. 2012) (compelling  
25 arbitration under estoppel principles because “Sanders, a signatory to the ICOA, alleges concerted  
26 misconduct by Interstate, a nonsignatory, and Swift, a signatory”).<sup>34</sup>

27 <sup>34</sup> The result would be no different under New York law. New York “courts are willing to estop a  
28 signatory from avoiding arbitration with a nonsignatory when the issues the nonsignatory is

1                   2.     *Disney Is A Third Party Beneficiary That Can Enforce The Arbitration*  
2                                    *Provision.*

3                   “Chapter 1 of the [FAA] permits courts to apply state-law doctrines related to the  
4 enforcement of arbitration agreements,” including those holding that “arbitration agreements may  
5 be enforced by nonsignatories through ... third-party beneficiary theories.” *GE Energy Power*  
6 *Conversion France SAS, Corp. v. Outokumpu Stainless USA, LLC*, 140 S. Ct. 1637, 1642-44  
7 (2020); *see also Spear, Leeds & Kellogg v. Central Life Assur.*, 85 F.3d 21, 26 (2d Cir. 1996)  
8 (“[D]ecisional law recognizes that the FAA requires the enforcement of an arbitration agreement  
9 not just in favor of parties to the agreement, but also in favor of third party beneficiaries.”);  
10 *Cohen v. TNP 2008 Participating Notes Program, LLC*, 31 Cal. App. 5th 840, 856 (2019) (“Third  
11 parties may enforce a contract with an arbitration provision, however, when they are intended  
12 third party beneficiaries or are assigned rights under the contract.”).

13                   A party “does not have to be named in the [contracts at issue] in order to be a third party  
14 beneficiary,” but “there must be language in them or extrinsic evidence that the promisor ...  
15 understood that the promisee [ ] entered into the [contract] with the intent that they benefit the  
16 [third party].” *The H.N. & Frances C. Berger Foundation v. Perez*, 218 Cal. App. 4th 37, 46  
17 (2013); *see also 981 Third Ave. Corp. v. Beltramini*, 108 A.D.2d 667, 669 (1st Dep’t 1985) (“[i]t  
18 is not necessary that third-party beneficiaries be identified or identifiable at the time of the  
19 making of the contract,” but “the person who claims to be a third-party beneficiary must be one of  
20 a class of persons intended to be benefited”). “[T]he intention which controls in determining  
21 whether a stranger to a contract qualifies as an intended third-party beneficiary is that of the  
22 promisee.” *MK West Street Co. v. Meridien Hotels, Inc.*, 184 A.D.2d 312, 313 (1st Dep’t 1992).

23                   Disney easily qualifies as a third-party beneficiary of the Agreement. Disney is  
24 specifically identified in the contract as the “main distributor” of the Picture,<sup>35</sup> and when

25 \_\_\_\_\_  
26 seeking to resolve in arbitration are intertwined with the agreement that the estopped party has  
27 signed.” *Hoffman v. Finger Lakes Instrumentation, LLC*, 789 N.Y.S.2d 410, 415 (N.Y. Sup. Ct.  
2005); *see also Matter of Berger v. Signac Invs.*, 194 A.D.3d 402, 402-03 (1st Dep’t 2021) (non-  
28 signatory entitled to invoke arbitration provision).

<sup>35</sup> Godesky Decl. Ex. 1 at 14, ¶ 10(g); 16-17, ¶ 13(e)(i)-(ii).

1 Periwinkle signed the Agreement, it obviously intended to benefit Disney. Periwinkle agreed, for  
2 example, that Disney would have the right to use Johansson’s name and likeness in connection  
3 with the marketing of the Picture. *See supra* at 8. Disney may accordingly enforce the arbitration  
4 provision to its benefit. *See Meridien Hotels*, 184 A.D. 312 at 313; *see also Macaulay v.*  
5 *Norlander*, 12 Cal. App. 4th 1, 7-8 (1992) (applying New York law and permitting nonsignatory  
6 to enforce arbitration agreement as third-party beneficiary).

7 **III. THE COURT SHOULD STAY THE LITIGATION PENDING ARBITRATION.**

8 “A state’s procedural statutes automatically apply in state court unless the parties  
9 expressly agree otherwise.” *Valencia v. Smyth*, 185 Cal. App. 4th 153, 179 (2010); *see also Vivid*  
10 *Video, Inc. v. Playboy Entm’t Grp., Inc.*, 147 Cal. App. 4th 434, 440 (2007) (“[S]tate procedural  
11 rules govern determination of defendants’ motion to compel arbitration”). And under California  
12 Code of Civil Procedure § 1281.4, when a court orders “arbitration of a controversy which is an  
13 issue involved in an action or proceeding pending before a court of this state,” the court “*shall*,  
14 upon motion of a party to such action or proceeding, stay the action or proceeding until an  
15 arbitration is had in accordance with the order to arbitrate.” *See also Twentieth Century Fox Film*  
16 *Corp. v. Superior Court*, 79 Cal. App. 4th 188, 192 (2000) (characterizing Section 1281.4 as  
17 “clear and unambiguous”). The Court must therefore stay this litigation pending arbitration of  
18 Periwinkle’s claims against Disney. Even if Periwinkle’s claims against Disney were not  
19 arbitrable, this litigation would still need to be stayed pending a determination in the Marvel-  
20 Periwinkle arbitration as to whether Marvel breached the Agreement, because the alleged breach  
21 is a predicate for Periwinkle’s claims against Disney.<sup>36</sup>

22 **CONCLUSION**

23 Disney respectfully requests an order (i) that an arbitrator will decide the question of  
24 arbitrability or compelling Periwinkle to submit to binding arbitration in New York all the claims  
25 it has asserted against Disney in this action, and (ii) staying this litigation pending arbitration.

26 \_\_\_\_\_  
27 <sup>36</sup> The result would be no different under the FAA. *See* 9 U.S.C. § 3 (court “shall on application  
28 of one of the parties stay the trial of the action until ... arbitration has been had in accordance  
with the terms of the agreement”).

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28

Dated: August 20, 2021

DANIEL M. PETROCELLI  
LEAH GODESKY  
TIMOTHY B. HEAFNER  
O'MELVENY & MYERS LLP

By:   
\_\_\_\_\_  
Daniel M. Petrocelli  
Attorneys for Defendant  
The Walt Disney Company



## Make a Reservation

PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC., F/S/O SCARLETT JOHANSSON, A CALIFORNIA CORPORATION vs THE WALT DISNEY COMPANY, A DELAWARE CORPORATION

Case Number: 21STCV27831 Case Type: Civil Unlimited Category: Tortious Interference  
Date Filed: 2021-07-29 Location: Stanley Mosk Courthouse - Department 78

### Reservation

|   |  |                             |
|---|--|-----------------------------|
| Case Name:<br>PERIWINKLE ENTERTAINMENT, INC., F/S/O SCARLETT JOHANSSON, A CALIFORNIA CORPORATION vs THE WALT DISNEY COMPANY, A DELAWARE CORPORATION |  | Case Number:<br>21STCV27831 |
| Type:<br>Motion to Compel Arbitration   | Status:<br>RESERVED                                  |                             |
| Filing Party:<br>The Walt Disney Company, a Delaware corporation (Defendant)  | Location:<br>Stanley Mosk Courthouse - Department 78 |                             |
| Date/Time:<br>10/15/2021 8:30 AM  | Number of Motions:<br>1                              |                             |
| Reservation ID:<br>467187923651   | Confirmation Code:<br>CR-VX2VFDZ4YLD CBXFXP          |                             |

### Fees

| Description                        | Fee    | Qty | Amount          |
|------------------------------------|--------|-----|-----------------|
| First Paper Fees (Unlimited Civil) | 435.00 | 1   | 435.00          |
| Credit Card Percentage Fee (2.75%) | 11.96  | 1   | 11.96           |
| <b>TOTAL</b>                       |        |     | <b>\$446.96</b> |

### Payment

|                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| Amount:<br>\$446.96         | Type:<br>MasterCard      |
| Account Number:<br>XXXX5979 | Authorization:<br>035648 |

[Print Receipt](#)

[+ Reserve Another Hearing](#)

[Chat](#)

