

## MIRAMAX, LLC VS. QUENTIN TARANTINO Y ROMANTICA, INC.: A PROPÓSITO DE LA COMERCIALIZACIÓN NO AUTORIZADA DE LOS TOKENS NO FUNGIBLES (NFTS) DEL GUION DE *PULP FICTION*

*MIRAMAX, LLC vs QUENTIN TARANTINO and ROMANTICA, INC.: Regarding the Unauthorized Marketing of Non-Fungible Tokens (NFT's) from the Pulp Fiction script*

Sebastián RIVERO SILVA\*  
DOI: <https://doi.org/10.15174/cj.v13i25.480>

### Sumario:

I. Introducción y aspectos jurídicos básicos del litigio II. Concepto general de Non Fungible Token (NFT) y el plan comercial de Quentin Tarantino III. Sobre el conflicto de competencia desleal y violación de derechos por parte de TARANTINO IV. Conclusiones V. Bibliografía

**Resumen:** El presente trabajo analiza el caso MIRAMAX LLC., Vs. QUENTIN TARANTINO & ROMANTICA, INC., derivado de la generación de NFTs de fragmentos inéditos del guion original de la película *Pulp Fiction* y la comercialización de éstos por parte de Quentin Tarantino, sin la aprobación de MIRAMAX, LLC. A lo largo del trabajo, se estudia el marco legal aplicable a las obras cinematográficas y los NFTs, poniéndolos en contexto con el caso objeto de análisis. Para ello se parte de la base de que aquellos fragmentos inéditos del guion original tokenizados, constituían derechos contractualmente reservados por Tarantino, quien no solo fue el director de la película sino co-autor del guion original.

**Palabras clave:** NFT, Cine, Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*, Derechos de autor, Blockchain

**Abstract:** This paper analyzes the case MIRAMAX LLC. Vs. QUENTIN TARANTINO & ROMANTICA, INC. derived from the generation of NFTs of unpublished fragments of the original script of the movie *Pulp Fiction* and the commercialization of these by Quentin Tarantino without the approval of MIRAMAX, LLC. Throughout this research, the legal framework applicable to cinematographic works and NFTs is studied, putting it in context with the case under analysis. To do this, it is assumed that those unpublished fragments of the original screenplay tokenized constituted rights contractually reserved by Tarantino, who was not only director but also co-author of the film.

**Keywords:** NFT, Film, Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*, Copyright, Blockchain

\* Abogado especializado en Derecho Mercantil y de la Propiedad Intelectual, autorizado a práctica en el Reino de España y ejerciente en Rivero & Gustafson Abogados. Profesor de Derecho Mercantil de la Escuela de Negocios de la Universidad Europea Miguel de Cervantes y en ESERP Business & Law School de la Universidad Rey Juan Carlos. <https://orcid.org/0009-0004-9995-6893>. E-mail de contacto: [Srsilva@riverogustafson.com](mailto:Srsilva@riverogustafson.com)

## I. Introducción y aspectos jurídicos básicos del litigio

El 16 de diciembre de 2021, la compañía MIRAMAX, LLC., de nacionalidad norteamericana, presentó una demanda contra el director cinematográfico Quentin Tarantino, así como contra la sociedad de éste, la mercantil ROMANTICA, INC., también de nacionalidad norteamericana. La disputa recayó sobre el Tribunal del Distrito Central de California (MIRAMAX, LLC vs. TARANTINO & ROMANTICA INC, 2021)<sup>1</sup>, que debería dilucidar la posible existencia de cuatro quebrantos legales bajo la Ley Nacional de los Estados Unidos de América<sup>2</sup>, a saber: (i) Incumplimiento contractual, (ii) Competencia Desleal, (iii) Violación de copyright y (iv) Violación de marca comercial.

El motivo no es otro que la venta, en forma de NFTs (Non Fungible Token)<sup>3</sup>, por parte de Tarantino de hasta siete fragmentos inéditos del guion original de la obra cinematográfica *Pulp Fiction* (Tarantino & Avary, 1994)<sup>4</sup> cuya titularidad estaba en manos de MIRAMAX, LLC., siendo el propio Tarantino, el director de la obra en 1993 así como el autor original del guion junto con Roger Avary.

Sin embargo, antes de entrar en cada uno de los puntos alegados por MIRAMAX, LLC., así como la respuesta elevada por Tarantino a dichas acusaciones (MIRAMAX, LLC vs. TARANTINO & ROMANTICA INC., 2021)<sup>5</sup>, debemos: (a) tratar algunos aspectos clave del concepto jurídico asociado a las películas cinematográficas y (b) examinar un elemento del cual dependerá en gran medida, el análisis general del caso: el contrato de cesión de derechos, otorgado por Tarantino y Avary, sobre el guion de la película *Pulp Fiction*.

En relación con el punto (a) antes referido, las obras audiovisuales encuentran protección explícita en diversos tratados internacionales, sin ir más lejos, el artículo 20 del Convenio de Berna<sup>6</sup> cita expresamente las películas como activo de propiedad intelectual y consecuente objeto de protección legal –más adelante veremos contra qué, exactamente, se otorga dicha protección–, así como el artículo 11.1 del mismo Convenio señala que las obras audiovisuales serán entendidas, a todos los efectos legales, como obras artísticas y/o literarias, igualmente protegidas según lo previsto en el artículo 20 antes referido. De igual modo, podemos traer a colación lo dispuesto en el artículo 50 del Convenio de la UNESCO sobre la Protección y Promoción

1 United States District Court, Central District of California, *Case No. 2:21-cv-08979-FMO-JC: MIRAMAX, LLC, Plaintiff, v. QUENTIN TARANTINO; VISIONA ROMANTICA, INC; and DOES 1-50, Defendants*, 3 de octubre de 2022, disponible en: <https://casetext.com/case/mcgregor-doniger-inc-v-drizzle-inc> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

2 Esta cuestión se encuentra diseminada en la regulación federal (por ejemplo, Ley Lanham o el Consumer Act) y la estatal (Código Civil de California, entre otros). Todo ello moderado por jurisprudencia tanto estatal como federal. El caso de referencia conjuntamente a (torts) obligaciones contractuales, Ley Lanham (conjuntamente competencia desleal y violación de marca) y el Copyright Act.

3 A partir de aquí utilizare las abreviaturas de NFT para referirme al Token No Fungible que son las siglas en inglés de *Non Fungible Token*.

4 Tarantino, Q., & Avary, R. *Pulp Fiction* [Film script]. Miramax, disponible en [https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/Pulp\\_Fiction.pdf](https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/Pulp_Fiction.pdf) (fecha de consulta: 23 de junio de 2024)

5 MIRAMAX, LLC vs. QUENTIN TARANTINO & ROMANTICA, INC, *Case No. 2:21-cv-08979- FMO-JC, Answer to complaint, Document 17*, 2021.

6 Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, 28 de septiembre de 1979, disponible en: <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/283700> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005) que incluye expresamente al cine como objeto de protección cultural.

Resulta evidente que una obra audiovisual, tal y como lo es el filme de nombre *Pulp Fiction*, es objeto de protección en términos internacionales, así como nacionales, según dispone el título 17, sección 102(a)(4) de la Ley de Derechos de Autor de los Estados Unidos<sup>7</sup> y el artículo 10.10 de la Ley de Propiedad Intelectual de España<sup>8</sup>. La pregunta clave ahora es dilucidar, qué constituye una obra audiovisual o película. Pues bien, resulta que el artículo 20 del Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales de 1989 establece, una canónica definición de dicho término: “será «obra audiovisual» toda obra que consista en una serie de imágenes fijadas relacionadas entre sí, acompañadas o no de sonidos, susceptible de hacerse visible y, si va acompañada de sonidos, susceptible de hacerse audible”.

Esta definición, si bien resulta acertada en términos formales, no refleja en absoluto las implicaciones legales derivadas de la generación de una obra audiovisual. Así, la creación de una obra audiovisual implica, entre otras muchas cosas: (a) tener bien licencia de uso extensa, bien propiedad sobre el guion que da base al film; así como (b) sobre cada uno de los *frames*, imágenes, dibujos, ideas, escenas, diálogos, voces, interpretaciones, sonidos, composiciones y el tratamiento informático efectuado sobre éstas. En esencia, decenas de contratos, tanto mercantiles como laborales, con actores, músicos, guionistas, ingenieros de sonido, informáticos, dibujantes y un largo etcétera de profesionales que, cada uno en su proporción, dará lugar a una obra única y diferenciada en el mercado<sup>9</sup>. El objeto de esta maraña contractual no es otra que la de proteger el 100% de propiedad de la productora cinematográfica, en este caso MIRAMAX LLC, sobre el filme de su producción, *Pulp Fiction*. De lo contrario, estaríamos bien (i) ante una obra en coautoría de porcentaje desconocido, al amparo del artículo 80 de la Convención de Berna de forma que, cada uno de los participantes en ella serían copropietarios y tendrían derecho efectivo al cobro de los beneficios a ella asociados; ante (ii) una infracción de los derechos de propiedad industrial o intelectual. No se hace más hincapié sobre la diferencia jurídica entre activos de propiedad industrial e intelectual por ser una cuestión debidamente estudiada por la doctrina en otro momento<sup>10</sup>.

El método para evitar esta situación, la coautoría de todos los intervinientes, es que la productora contrate a precio cerrado estos servicios profesionales y artísticos, de forma que los participantes del filme renuncien a cualquier derecho de autor o conexos, como los patrimoniales, que pudieran tener sobre la obra audiovisual. En los Estados Unidos existe para ello la figura

7 Copyright Act of the United States, disponible en: <https://www.copyright.gov/title17/> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

8 Ministerio de la Presidencia, Justicia y Relaciones con las Cortes, “Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia”, Boletín Oficial del Estado, núm. 97, 22 de abril de 1996, pp. 13670-13705, disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024)

9 Litwak, Mark, *Contracts for the Film & Television Industry*, 3a. ed., West California, Silman-James Press, 2012.

10 Rivero Silva, Sebastian, “The commercial exploitation of music: the artist versus the industry”, *Revista Ibérica do Direito*, Porto, vol. 3, núm. 2, pp. 214-236.

contractual del *Work For Hire* (Contrato de Obra), prevista en la sección 101 del título 17 de la Ley de Derechos de Autor. De igual manera, esta fórmula contractual de especial incidencia en el sector audiovisual se encuentra recogida en los artículos 200 y 210 de la Ley de Propiedad Intelectual de España con análogo efecto que el denominado *Work For Hire* norteamericano. (Ley de Propiedad Intelectual, 1996).

Es precisamente esta primera explicación, la que nos lleva a un aspecto clave en el litigio que es objeto de este estudio: el guion original de *Pulp Fiction*, propiedad de Quentin Tarantino, cuyos derechos de autor adquirió MIRAMAX, LLC., según ambas partes reconocen en sendos escritos de demanda y de contestación a la misma. Y es que, efectivamente, un guion y/o idea original, como activo de propiedad intelectual que es, protegido en Estados Unidos por la sección 102 del título 17 de la Ley de Derechos de Autor y en España por virtud del artículo 7.10 de la Ley de Propiedad Intelectual no es que se pueda, sino que sus derechos de autor patrimoniales deben ser objeto de cesión para poder producir de forma legal una obra audiovisual sin caer en la figura de la co- autoría antes referida o el quebranto a los derechos de autor de Tarantino<sup>11</sup>.

Ahora bien, en un nuevo rizo al objeto de litigio entre Tarantino y MIRAMAX LLC., resulta que el primero, además del director del film, resultó ser el autor del guion original, motivo por el cual el momento clave y originario radica no en el contrato de dirección suscrito entre ambas partes, sino en el contrato de cesión de derechos que Tarantino, en su condición de autor original del guion, firmó con MIRAMAX. LLC., para que ésta última pudiera, legalmente, desarrollar *Pulp Fiction*.

De este modo, la clave del litigio –o al menos gran parte de él– radica en los denominados derechos reservados (en adelante, *reserved rights*)<sup>12</sup>. Los contratos de cesión de derechos en materia de propiedad intelectual, como pudiera ser aquel objeto del guion de *Pulp Fiction* antes referido, pueden llegar a ser tan complejos como las partes requieran. Así, los aspectos y cuestiones mínimas que debe tratar el contrato de cesión de derechos<sup>13</sup>, pueden identificarse bajo la siguiente clasificación, a saber: (i) objeto de la cesión y derechos de autor asociados (ii) tiempo de la cesión, (iii) ámbito geográfico de la cesión y (iv) medios habilitados para la explotación de los derechos cedidos, podemos añadir particularidades específicas y aquí es donde entran en juego los denominados *reserved rights*.

De este modo, Tarantino hizo uso de una posibilidad aceptada en Derecho y que trata la reserva de algunos derechos y medios de explotación para la comercialización de éstos, en relación con los derechos del guion original de *Pulp Fiction* cedidos a MIRAMAX, LLC. Así, Tarantino expresamente hizo la siguiente reserva en dicho contrato de cesión (MIRAMAX LLC., vs. TARANTINO & ROMANTICA, INC, 2021)<sup>14</sup>:

---

11 Pettenati, Leslie A., “Moral rights of artists in an international marketplace”, *Pace International Law Review*, New York, vol. 12, núm. 2, invierno 2000, p. 426-450.

12 Fisher III, William W., *Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment*, Redwood City, Stanford University Press, 2004.

13 Ricketson, Sam y Ginsburg, Jane C., *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*, 2a. ed., Oxford University Press, 2015.

14 Case No. 2:21-cv-08979-FMO-JC, *op. cit.*, pp. 5 - 7

The rights granted to Miramax herein are hereinafter referred to as the “Rights”. Producer hereby grants to Miramax for the “Territory” and “Term” (both defined below) all rights (including all copyrights and trademarks) in and to the Film (and all elements thereof in all stages of development and production) now or hereafter known including without limitation the right to distribute the Film in all media now or hereafter known (theatrical. Non- theatrical, all forms of television, home video, etc.) but excluding only the following rights (“Reserved Rights”) which are reserved to Tarantino: soundtrack album, music publishing, live performance, print publication (including without limitation screenplay publication, “making of” books, comic books and novelization, in audio and electronic formats as well, as applicable), interactive media, theatrical and television sequel and remake rights, and television series and spinoff rights. Exercise of certain of the Reserved Rights is subject to restrictions set forth elsewhere in this agreement. Tarantino shall have the right to use the title of the Film in connection with the exploitation of the Reserved Rights. For the purpose of this agreement, “interactive media” means any interactive device or mechanism, such as a computer game based on the Film, which may include literary or character elements used in the Film but shall not be a substantial replication or viewing of the Film. Interactive media rights, if not hereafter acquired by Miramax, shall be subject to a holdback to be negotiated in good faith, with a particular view to avoiding competition with home video. Miramax may publish for promotional purposes excerpts up to 7500 words from the screenplay on a not-for-sale basis.

Y es precisamente sobre esta disposición, prevista expresamente en el acuerdo de cesión de derechos sobre el guion original de *Pulp Fiction*, suscrito entre MIRAMAX, como cesionaria y Quentin Tarantino como cedente, sobre la que giró gran parte del litigio que estamos estudiando.

## ***II. Concepto general de Token No Fungible (NFT) y el plan comercial de Quentin Tarantino***

Antes de entrar a valorar cada uno de los aspectos alegados por MIRAMAX, LLC., en la demanda contra Quentin Tarantino y su productora, ROMANTICA, INC., conviene entender, qué es lo que pensaba hacer Tarantino con estos fragmentos inéditos del guion del *Pulp Fiction* y a mayores, qué es y cómo funciona un token no fungible (NFT), tanto a nivel técnico como a nivel jurídico.

46

Existe un error ciertamente común a la hora de definir qué es un NFT o cripto- activo y es la confusión entre la definición técnica y la definición jurídica<sup>15</sup> de dicho concepto. Ambas definiciones son ciertamente complementarias y no pueden sustituirse entre sí sin perder toda la información razonable que debe ser tenida en cuenta para su correcta comprensión. Así, comenzaremos con la definición técnica de un NFT.

El término clave del NFT que servirá de base para posteriores explicaciones, es sin duda la T, esto es, el token. Pese a que existen múltiples definiciones, la más sencilla y clarificadora de todas es, en mi opinión, la siguiente: un token es una pieza de información –un activo digital en

---

<sup>15</sup> Popescu, Andrei-Dragos, “Non-fungible tokens (nft)–innovation beyond the craze”, *5th International Conference on Innovation in Business, Economics and Marketing research*, mayo de 2021, disponible en: <https://acortar.link/OZpKDG> (fecha de consulta: 6 de junio de 2024)

términos generales– que está integrada en una denominada cadena de bloques, comúnmente conocida como tecnología *blockchain*<sup>16</sup>.

Con motivo de la integración de esta pieza de información en la cadena de bloques, cada uno de los eslabones de esta cadena –conocidos técnicamente como nodos–<sup>17</sup>, toman nota y realizan seguimiento del devenir general del token. Esto consigue que se pueda saber con certeza (i) qué billetera digital es la titular del token a tiempo real, (ii) auditar la fecha de creación del token, así como pasados titulares del mismo y (iii) proporciona garantía de no modificación de la información contenida en el token, lo cual lo hace irreplicable a nivel código, no así a nivel estético. En resumidas cuentas, se proporciona un importante nivel de seguridad jurídica sobre el mismo<sup>18</sup>. A efectos aclaratorios, los nodos no dejan de ser ordenadores puestos al servicio de la red y que almacenan copias de la *blockchain* actualizadas periódicamente. De este modo, no existe una autoridad central con capacidad para modificar o condicionar ninguna transacción o los datos contenidos en el libro mayor de la *blockchain* en cuestión<sup>19</sup>.

Así, la primera nota definitoria del *Non Fungible Token* se encuentra en el propio nombre. Un token no fungible implica que este no es intercambiable y tampoco existe otro de su misma especie o género que sea capaz de sustituirlo. Así, una criptomoneda tipo *bitcoin* se escaparía de esta definición, por cuanto sí podría ser sustituido por otro *bitcoin*, de igual valor. Sin embargo, a los efectos del presente trabajo, la definición técnica de NFT antes referida, debe ser efectivamente complementada con una definición legal.

En términos legales, el *Non Fungible Token* no es más que un medio de representación de un activo, que puede ser digital o no digital. Así, es cada vez más habitual encontrar contratos de cesión de derechos de autor que, en el apartado de medios de reproducción, copia, distribución y comunicación al público, se refieren a la posibilidad de tokenizar el derecho objeto de cesión<sup>20</sup>. De este modo, en términos generales, el NTF no es nada más que un medio de representación de un algo que puede, efectivamente, tener repercusiones de naturaleza legal o jurídica. Cierta doctrina española ha venido incluso señalando la utilidad de este tipo de tecnología para reflejar, por ejemplo, transmisiones de tipo inmobiliario<sup>21</sup>.

47

En este sentido es muy habitual, por ejemplo, encontrar NFTs de naturaleza artística, que se pueden adquirir en mercados como *Open Sea*, pagando el precio exclusivamente en criptomonedas. Lo que se está comprando no es como tal un NFT, sino un diseño artístico digital, con

---

16 Casey, Michael J. y Vigna, Paul, *The truth machine: The blockchain and the future of everything*, New York, St. Martin's Press, 2018, pp. 320.

17 Narayanan, Arvind *et al.*, *Bitcoin and Cryptocurrency Technologies: A Comprehensive*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 336.

18 Li, Xiaoqi *et al.*, “A Survey on the Security of Blockchain Systems”, *Future Generation Computer Systems*, vol. 107, junio de 2020, pp. 841-853.

19 Reinhart Schuller, Robert, “Criptoactivos: Categorización jurídica de los criptoactivos e introducción a la tecnología DLT/Blockchain”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 14, núm. 2, 2022, pp. 737-769, disponible en: <https://doi.org/10.20318/cdt.2022.7203>

20 Voshmgir, Shermin, *Token Economy: How Blockchains and Smart Contracts Revolutionize the Economy*, BlockchainHub, Berlín, 2019, pp. 314.

21 Arrieta Sevilla, Luis Javier, “El uso de tokens en transmisiones inmobiliarias”, *Revista de Derecho Civil*, Navarra, vol. 10, núm. 2, junio 2023, pp. 71-116, disponible en: <https://www.nreg.es/ojs/index.php/RDC/article/view/821> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024)

los derechos de autor patrimoniales que le son inherentes, según dictan los artículos 70, 80 y siguientes de la Ley de Propiedad Intelectual de España, ya citados anteriormente. Es decir, el NFT no es más que un medio de distribución y comunicación al público que, si bien son más conocidos por tokenizar diseños de naturaleza artística, para el caso que nos ocupa, también sería operativo para un fragmento inédito de guion de *Pulp Fiction*, a saber, una posibilidad real y legal<sup>22</sup>.

Ahora bien, antes de avanzar en relación con el negocio de los NFTs desarrollados por Tarantino, debemos tratar un segundo concepto, asociado de forma absoluta al de NFT y que, por lo general, suele ser objeto de confusión entre abogados y periodistas: el denominado *smart contract*. Pese a lo que del nombre se pueda inferir, el *smart contract* no es un contrato tal y como lo puede entender un abogado mercantilista, por el contrario, el *smart contract* es una suerte de sistema informático automatizado, generado por el creador del NFT y que se encuentra asociado a la red *blockchain* en la cual opera dicho NFT concreto<sup>23</sup>. El *smart contract* es entonces, aquel protocolo informático que dicta el funcionamiento del NFT, en relación con la transmisión del mismo, de una billetera digital a otra distinta, facilitando la notificación y anotación de dicha transacción en la propia red *blockchain*. De este modo, el *smart contract* del NFT es, por ejemplo, el encargado de tomar constancia de una transacción sobre sí mismo, impidiendo la actualización del nuevo titular en tanto el adquirente no haya pagado el precio<sup>24</sup>. Es decir, se trata de una cuestión que, aunque pueda ostentar relevancia jurídica, cae esencialmente en el área de codificación informática.

Entonces puedo decir que el *smart contract* equivale a los términos y condiciones bajo los que opera el NFT en una red concreta de *blockchain* y a los que, irremediamente, se encuentra sometido<sup>25</sup>. De este modo, encontramos que un *smart contract* típico contiene los siguientes elementos: (i) un conjunto de acciones automatizadas asociadas a la eventual transacción de los tokens inscritos a la red *blockchain* o de su comportamiento, (ii) un protocolo que garantiza la transparencia sobre dichas acciones automatizadas de transacción y/o funcionamiento o comportamiento y (iii) un sistema de codificación que permite la inmutabilidad y seguridad de la propia existencia y transacción del NFT<sup>26</sup>.

Cierto es que un *smart contract* suele venir acompañado de texto que puede tener un carácter efectivamente jurídico sobre la red *blockchain* o incluso un NFT en concreto, pero la aproxima-

22 Bray, Joe, Gibbons, Alison y McHale, Brian (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Ohio, Routledge, 2021, pp. 558.

23 Wang, Shuai *et al.*, "An overview of smart contract: architecture, applications, and future trends", *2018 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV)*, Changshu, 21 de octubre de 2018, pp. 108-113, disponible en: <https://doi.org/10.1109/IVS.2018.8500488>

24 Ruiz Gallardón, Manuel, "Tokenización de activos y blockchain: aspectos jurídicos", *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, t. 60, 2020, pp. 270 - 277.

25 Li, Jennifer y Kassem, Mohamad, "Applications of distributed ledger technology (DLT) and Blockchain-enabled smart contracts in construction", *Automation in construction*, vol. 132, diciembre de 2021, disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2021.103955>

26 Gambino, Alberto y Stazi, Andrea, "Contract automation from telematic agreements to smart contracts", *Italian Law Journal*, vol. 7, núm. 1, pp. 97-115, disponible en: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3985028](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3985028) (fecha de consulta: 17 de junio de 2024). Eggers, Julia *et al.*, "Process automation on the blockchain: an exploratory case study on smart contracts", *Proceedings of the 54th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS 2021)*, 5 de enero de 2021, pp. s/d, disponible en: <https://doi.org/10.24251/HICSS.2021.681>

ción de asociar un *smart contract* a un contrato digital es, desde mi punto de vista, demasiado general y puede no ajustarse exactamente a la realidad.

Con estos antecedentes, puedo ahora tratar de comprender sobre, qué bases legales Tarantino pretendió utilizar las escenas inéditas de *Pulp Fiction* y qué ocasionó el enfado de MIRAMAX LLC. Pues bien, Tarantino al amparo de los *reserved rights* sobre el guion original de Tarantino, parece que pretendió comercializar el derecho de acceso y disfrute a estas piezas del guion jamás publicadas y que, según defendió Tarantino, eran propiedad de él. Así, como ambas partes reconocieron en la demanda y escrito de contestación, se habrían tokenizado diversos fragmentos inéditos del guion de *Pulp Fiction*, de forma que, mediante una red blockchain privada, terceros pudieran adquirir y revender estos derechos de uso y disfrute, accediendo así a los textos originales de Tarantino, que dicho sea de paso es una práctica poco común, pero aceptada en derecho<sup>27</sup>.

Tal y como refería en el primer apartado del presente artículo, la demanda de MIRAMAX LLC., se fundamentó en diversos quebrantos legales y contractuales de Quentin Tarantino y ROMANTICA, INC., y que trataremos más adelante. Sin perjuicio de lo anterior, en relación con el aspecto relativo a la tokenización de escenas inéditas –entiéndase como las escenas del guion original– de *Pulp Fiction*, resulta que la pretensión de MIRAMAX, LLC., se presentó como débil. Ello debido a que la compañía afirmó que la tokenización de activos no existía a la fecha de firma del contrato original de cesión de derechos, producida en 1993 entre ésta y Tarantino. Por lo tanto, cuando MIRAMAX LLC., concedió derecho de explotación de las escenas no publicadas a favor del director –aunque fuera sin límite aparente–, jamás pudo referirse a la tokenización como medio de comercialización y difusión de éstas.

Sobre esta cuestión es cierto que es totalmente recomendable, y muy habitual, que los contratos de cesión de derechos, en el apartado reservado a medios pactados para la explotación, incluyan la salvaguarda de los medios que pudieran descubrirse en el futuro, esto no implica, necesariamente, que la ausencia de esta cláusula pueda equipararse a que dichos medios ilimitados queden congelados a la fecha de firma.

49

Así, lo único que queda claro es que, una vez surgida una disputa en relación con la interpretación más o menos abierta de una cláusula contractual, se deberá acudir a un tribunal de justicia o corte arbitral, a objeto de resolver dicha controversia. Sobre este punto, diversos autores<sup>28</sup>, han traído a colación aspectos clave para este proceso de interpretación judicial o arbitral. A este respecto, entre muchos otros elementos, podemos referir: (i) la buena fe en la actuación

---

27 García-Teruel, Rosa María y Simón-Moreno, Héctor, “The digital tokenization of property rights. A comparative perspective”, *Computer Law & Security Review*, vol. 41, julio de 2021, pp. s/d, disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.clsr.2021.105543>

28 Posner, Richard A., “The law and economics of contract interpretation”, *Texas Law Review*, noviembre 2004, pp. 1- 51, disponible en: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.610983>; Schwartz, Alan, & Scott, Robert E., “Contract interpretation Redux”, *Yale Law Review*, vol. 119, núm. 5, p. 928-964, disponible en: <https://www.yalelawjournal.org/review/contract-interpretation-redux> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

de las partes, (ii) usos de las partes en negocios anteriores y en la industria, pero especialmente (iii) la razonabilidad de la interpretación pretendida<sup>29</sup>.

En relación con este último punto, el principio de razonabilidad comercial, esto es, lo que hubiera pensado y/o esperado un diligente comerciante medio, se presenta como esencial para un caso de esta interpretación contractual. Así, la doctrina señala de forma casi unánime que se debe estar a las legítimas expectativas que se hubieran levantado, teniendo como contraparte a este ideal comerciante medio.

Así del análisis de los hechos puedo establecer que Tarantino deseaba reservarse ciertos derechos sobre el guion original cedido, al tiempo que MIRAMAX LLC., estaba de acuerdo con acceder a dicha prerrogativa. Al mismo tiempo, MIRAMAX LLC., no se reservó ningún derecho específico sobre las piezas inéditas del guion objeto de litigio, por lo que puedo afirmar que la compañía no tenía interés especial y había renunciado a toda expectativa comercial sobre estas piezas inéditas del guion.

De esta forma, salvo mejor opinión, pareciera que estamos ante una situación de mala fe por parte de MIRAMAX, LLC. En este sentido, el ejercicio de un derecho de mala fe, o de forma abusiva, es un concepto jurídico que encaja en la normativa tanto española como norteamericana y ha sido también objeto de discusión en foros internacionales, tal y como se puede comprobar, por ejemplo, en el artículo 40 y siguiente de los Principios UNIDROIT sobre los Contratos Comerciales Internacionales.

### ***III. Sobre el conflicto de competencia desleal y violación de derechos por parte de Tarantino***

Sin perjuicio de lo anteriormente referido, entramos ahora en el que representa, desde mi punto de vista, el más sólido argumento que alega MIRAMAX LLC., contra Quentin Tarantino y que no se basa estrictamente en la tokenización de escenas, sino en la forma en la que el director las ha publicitado y vendido en forma de NFTs. Esto es, no el qué, sino el cómo, de todo el problema.

50

En Estados Unidos, al igual que en España, existe normativa específica en materia de competencia desleal. Una de las más relevantes es, sin duda, la denominada Ley Lanham, cuyo artículo 43.a<sup>30</sup> prohíbe, expresamente el uso de marcas comerciales cuando éstas puedan inducir al error al público medio en relación con quién es el verdadero titular –y responsable último–, de dicho producto. De este modo, se obliga al vendedor a mantener una ética comercial que impida que

---

<sup>29</sup> Eisenberg, Melvin A., “Mistake in Contract Law”, *California Law Review*, vol. 91, núm. 6, diciembre 2023, pp. 1573-1614, disponible en: <https://doi.org/10.15779/Z385M62>; Farnsworth, E. Allan, “Good Faith Performance and Commercial Reasonableness Under the Uniform Commercial Code”, *University of Chicago Law Review*, vol. 30, núm. 4, pp. 665-697, disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclrev/vol30/iss4/3/> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).

<sup>30</sup> Lanham Act, disponible en: <https://wipolex-res.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/us/us177en.pdf> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

el consumidor medio pueda comprar un producto por confusión o mediante razonable inducción al error.

En este sentido, de una revisión profunda de los derechos reservados en el contrato de cesión original antes referido, se infiere que Tarantino podría realizar la venta de las escenas inéditas del guion de su autoría, haciendo mención al título de la película *Pulp Fiction*, pero sin mayor detalle en cuanto al resto de elementos que componen la película. Este punto es clave, por ejemplo, en lo que se refiere a activos de propiedad intelectual y/o industrial originalmente registrados por MIRAMAX LLC., para la producción cinematográfica y que no contienen necesariamente el título *Pulp Fiction*. A consecuencia de lo anterior, se abren diversos frentes que hay que analizar: De un lado, (a) el uso de grafismos o *art concepts* tanto registrados como sin registrar, asociados a escenas, personajes o ambientes de la propia película; y por el otro lado, (b) en qué medida esta circunstancia afectaría al consumidor medio de manera que le indujera a pensar que MIRAMAX LLC., está detrás de la comercialización, generando de igual modo, un injusto aprovechamiento de su reputación comercial.

En relación con el primer punto, se debe comprender primeramente que en Estados Unidos y en general, en aquellos países de la tradición jurídica anglosajona, conocida como *Common Law* tienen una concepción de los derechos de propiedad intelectual que difiere en términos identificativos de la concepción de los países de la Europa Continental así como de aquellos del denominado *Civil Law*<sup>31</sup>.

En Estados Unidos, existen los denominados Derechos de Propiedad Intelectual, los cuales se clasifican en tres categorías básicas (a) *Copyright*, (b) Patentes y (c) Marcas. En España –y la Europa continental–, existen un conjunto de derechos denominados de Propiedad Intelectual, que se correspondería esencialmente con lo que en Estados Unidos entienden por *copyright*, asociado a los derechos de autor (económicos y morales); y los derechos denominados de propiedad industrial, que se refieren esencialmente a patentes y marcas. Ahora bien, pese a que, como veremos a continuación, existen sub- categorías de registro adicionales, a efectos de evitar confusiones terminológicas explicaré la perspectiva continental del denominado *Civil Law*.

51

Es muy común que las grandes productoras cinematográficas, en aquellas películas de gran éxito, denominadas popularmente como taquilleras, realicen un importante esfuerzo económico en proteger diferentes conceptos artísticos, de cara a un futuro *merchandising* asociado a la propia película en cuestión<sup>32</sup>. Este fue exactamente el caso de MIRAMAX LLC., y *Pulp Fiction*. ¿Cómo se realizó esta protección? Desde una doble perspectiva.

En primer lugar, se identificaron los activos clave que se podrían explotar posteriormente; para el caso de *Pulp Fiction*, los personajes, así como las escenas tienen una estética muy concreta, susceptibles de ser explotado por *merchandising*. Pues bien, previa cesión de derechos de imagen específica por parte de los actores, la productora de cine, en este caso MIRAMAX LLC., requirió a distintos artistas gráficos que generarán los denominados *art concepts*, esto es, dibu-

---

31 Takenaka, Toshiko (ed.), *Intellectual property in common law and civil law*, Edward Elgar Publishing, Northampton, 2013, pp. 464.

32 Crabb, Kelly Charles, *The Movie Business: The Definitive Guide to the Legal and Financial Secrets of Getting Your Movie Made*, Simon and Schuster, Nueva York, 2005, pp. 578.

jos y grafismos que identificaron de forma inequívoca escenas, paisajes o actores, con una concreta vestimenta. Estos *art concepts*, son propiedad intelectual en un formato conocido como *Work For Hire*, es decir, los derechos patrimoniales del autor corresponden a quien lo encarga esto, aunque el artista original conserve algunos derechos, denominados como morales e indelegables por contrato. De este modo, se obtiene el denominado derecho de autor o *copyright*, que no precisa de inscripción obligatoria en un registro público u oficial, únicamente soporte probatorio de la fecha de creación y contrato de reparto de derechos.

Posteriormente, estos *art concepts*, que inicialmente eran propiedad intelectual puramente, fueron registrados como propiedad industrial: como marcas (protección sobre un elemento distintivo de productos o servicios, que sirven al consumidor para identificarlos con mayor facilidad dentro del mercado); y como diseños (protección sobre formas, colores, texturas y orden distintivo, en relación con un determinado producto en el mercado)<sup>33</sup>. A diferencia de la propiedad intelectual, la propiedad industrial requiere de un ámbito de protección concreto, según la denominada Clasificación de Niza<sup>34</sup>.

De este modo, se obtiene una doble protección, simple y llanamente como activo de propiedad intelectual (creación artística), e industrial (marca o diseño). MIRAMAX LLC., tal y como se puede comprobar en el escrito de demanda inicial, desplegó un amplio set de protección con vistas a la explotación del *merchandising* de *Pulp Fiction*. Un set de protección que, según el acuerdo de cesión de derechos entre MIRAMAX LLC., y Tarantino, argumentaba la productora, impedía a este último utilizar, con fines comerciales escenas inéditas del guion, autorizando, como máximo, usar el título de la película *Pulp Fiction*, sin mención alguna a los activos de propiedad intelectual e industrial de ésta. Del referido escrito de demanda inicial, ya debidamente citado, se puede comprobar que Tarantino usó *art concepts* de nuevo cuño, pero que hacían evidente referencia a personajes, escenas y actores de *Pulp Fiction*, generando no sólo un quebranto en materia de propiedad intelectual e industrial sobre los elementos de protección generados por MIRAMAX LLC.; sino además pudiendo inducir al error al consumidor sobre quién era el responsable último del producto, haciendo uso de la reputación comercial de MIRAMAX LLC.

Ahora bien, pareciera evidente que se trata de un quebranto de los derechos de propiedad intelectual e industrial de MIRAMAX LLC., efectuada por Tarantino, por cuanto uso, en la página web desde la cual se vendían (<https://tarantinonfts.com/>) los NFTs en disputa, elementos gráficos que, si bien eran de creación ad hoc, coincidían de forma evidente con aquellos registrados por MIRAMAX en los años noventa. Así, debemos dilucidar si, además de dicho quebranto, estamos ante un caso de competencia desleal.

Pues bien, para que exista competencia desleal y en cierta medida, aprovechamiento de la reputación comercial ajena, tanto en Estados Unidos como en España, se debe superar el denominado test del consumidor medio<sup>35</sup>. Para el caso de los Estados Unidos rige en esta cuestión

33 Leitch, Vikki, "Validity of registered Community Designs: novelty and prior disclosure—snappy guidance from *Crocs v EUIPO and Gifi Diffusion*", *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, vol. 13, núm. 11, pp. 854-856, disponible en: <https://doi.org/10.1093/jiplp/jpy138>

34 Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea. Clasificación de Niza, 2023, disponible en: <https://euipo.europa.eu/ohimportal/en/nice-classification> (fecha de consulta: 23 de junio de 2023)

35 González Vaqué, Luis, "La noción de consumidor medio según la jurisprudencia del Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas", *Revista de Derecho Comunitario Europeo*, vol. 8, núm. 17, enero-abril 2004, pp.

el famoso precedente *Gregor-Doniger Inc. v. Drizzle*<sup>36</sup>, mientras que para el caso de España (y toda la Unión Europea) el Tribunal de Justicia de la Unión Europea sentó jurisprudencia en el caso C 614/17<sup>37</sup>, estandarizando así el concepto de consumidor medio en todos los países de la comunidad.

En términos generales, no existe una fórmula de aplicación directa. Citando al Tribunal de Justicia de la Unión Europea podemos entender que un consumidor medio es, una persona normalmente informada, así como, razonablemente, atenta y perspicaz. Sin perjuicio de lo anterior, esto deberá ponderarse con otros elementos clave como pudiera ser: (i) el mercado concreto asociado al producto y tipo de consumidor que se mueve en él o, (ii) la complejidad del producto en cuestión, en conexión esto último, con la diligencia esperable en un consumidor de productos complejos, como podría ser precisamente el caso de los NFT.

Lo cierto es que una conclusión sobre esta última cuestión desbordaría el objeto de investigación, motivo por el cual, baste decir simplemente que, en lo que respecta a la posible competencia desleal efectuada por Tarantino en la forma en que comercializó sus NFTs, MIRAMAX LLC., pudo efectivamente encontrar una vía para canalizar su reclamo. El sustento radicaría esencialmente en que el uso de *art concepts* propios o *ad hoc* que recuerdan o evocan de forma clara a los *art concepts* registrados por MIRAMAX LLC., y notoriamente asociados a *Pulp Fiction*, podrían efectivamente llevar a un consumidor medio a pensar que la mencionada compañía tenía algún tipo de participación en la comercialización de los referidos NFTs, o al menos, podría implicar alguna suerte de aprovechamiento de la reputación comercial ajena, circunstancia en modo alguno amparada por el acuerdo previo entre Tarantino y MIRAMAX LLC.

A efectos informativos, se indica que Quentin Tarantino y MIRAMAX LLC., llegaron a un acuerdo amistoso y confidencial para el cierre del conflicto, motivo por el cual, no podemos conocer la perspectiva de la justicia norteamericana sobre el litigio analizado en el presente trabajo.

#### IV. Conclusiones

De lo anteriormente referido, se desprende que la tokenización de activos no es sino un medio de distribución y comunicación al público de estos activos. Esto es, una forma de comercio para productos –digitales o físicos–, no un producto en sí mismo.

Esta reflexión reviste de especial importancia, en tanto que nos encontramos con lo que podríamos definir como un nuevo “puerto comercial” que puede extenderse a prácticamente

---

47-82, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/909110.pdf> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

36 United States Court of Appeals, Second Circuit, *Gregor-Doniger Inc. v. Drizzle, Inc.*, 11 de abril de 1979, disponible en: <https://casetext.com/case/mcgregor-doniger-inc-v-drizzle-inc> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

37 Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala Cuarta), Asunto C 614/17, 2 de mayo de 2019, disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:62017CA0614> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)

cualquier producto, desde el derecho de usufructo de una vivienda asociado a la tenencia de un NFT hasta, tal y como ocurría el caso de análisis, el derecho de acceso y disfrute de fragmentos inéditos de un activo de propiedad intelectual, como es un guion cinematográfico.

Particularmente, en lo que concierne a activos de propiedad intelectual, encontramos que algunas obras como las cinematográficas son ciertamente complejas, por cuanto intervienen diversos profesionales y se compone de distintos sub-elementos (grabaciones de audio, de vídeo, logotipos, esquemas, grafismos, conceptos, diálogos, etcétera). Esta circunstancia implica un mayor grado de protección legal en todos los ámbitos, tanto propiedad intelectual como industrial, pudiendo así facilitar la colisión con eventuales derechos tokenizados.

Si bien Tarantino tenía derecho a tokenizar –vender, en definitiva– los activos de su propiedad –fragmentos inéditos de un guion cinematográfico de su autoría– que no fueron cedidos a MIRAMAX LLC., lo cierto es que el director no podía venderlos mediante una página web que incluyera grafismos referentes a personajes o escenas de *Pulp Fiction*. De este modo, y sin conocer los detalles del acuerdo amistoso alcanzado entre las partes, puedo afirmar que el punto clave de la confrontación se debió, no tanto a la tokenización de activos, sino al (i) quebranto de derechos de propiedad intelectual e industrial sufrido por MIRAMAX LLC., y (ii) el consiguiente riesgo de confusión en el público, por cuanto el consumidor medio podría asociar estos NFTs a MIRAMAX LLC., productora de *Pulp Fiction*.

De este modo, podemos concluir que *a priori* –y con sujeción a las normas de competencia desleal y propiedad industrial de aplicación–, el titular de unos derechos, – en este caso derechos de autor sobre fragmentos inéditos de un guion cinematográfico– puede facilitar el comercio de los mismos mediante NFTs. La tokenización de estos derechos no es más que una forma particular de comercio, que permite el acceso y disfrute a dichos fragmentos del guion a cambio de un precio, el de adquisición del NFT, costes asociados a su mantenimiento y el de transacción del mismo, que generó un fee o comisión a favor de la *blockchain* privada de Quentin Tarantino.

## V. Referencias

ARRIETA SEVILLA, Luis Javier, “El uso de tokens en transmisiones inmobiliarias”, *Revista de Derecho Civil*, Navarra, vol. 10, núm. 2, junio 2023, pp. 71-116, disponible en: <https://www.nreg.es/ojs/index.php/RDC/article/view/821> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

BRAY, Joe; GIBBONS, Alison & MCHALE, Brian (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Ohio, Routledge, 2021.

CASEY, Michael J. y VIGNA, Paul, *The truth machine: The blockchain and the future of everything*, New York, St. Martin's Press, 2018.

CRABB, Kelly Charles, *The Movie Business: The Definitive Guide to the Legal and Financial Secrets of Getting Your Movie Made*, Simon and Schuster, Nueva York, 2005.

- EGGERS, Julia *et al.*, “Process automation on the blockchain: an exploratory case study on smart contracts”, *Proceedings of the 54th Annual Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS 2021)*, 5 de enero de 2021, pp. s/d, disponible en: <https://doi.org/10.24251/HICSS.2021.681>.
- EISENBERG, Melvin A., “Mistake in Contract Law”, *California Law Review*, vol. 91, núm. 6, diciembre 2023, pp. 1573-1614, disponible en: <https://doi.org/10.15779/Z385M62>.
- FARNSWORTH, E. Allan, “Good Faith Performance and Commercial Reasonableness Under the Uniform Commercial Code”, *University of Chicago Law Review*, vol. 30, núm. 4, pp. 665-697, disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/ucprev/vol30/iss4/3/> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)
- FISHER III, William W., *Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment*, Redwood City, Stanford University Press, 2004.
- GAMBINO, Alberto y STAZI, Andrea, “Contract automation from telematic agreements to smart contracts”, *Italian Law Journal*, vol. 7, núm. 1, p. 97-115, disponible en: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3985028](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3985028) (fecha de consulta: 17 de junio de 2024)
- GARCIA-TERUEL, Rosa María y SIMÓN-MORENO, Héctor, “The digital tokenization of property rights. A comparative perspective”, *Computer Law & Security Review*, vol. 41, julio de 2021, pp. s/d, disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.clsr.2021.105543>.
- GONZÁLEZ VAQUÉ, Luis, “La noción de consumidor medio según la jurisprudencia del Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas”, *Revista de Derecho Comunitario Europeo*, vol. 8, núm. 17, enero-abril 2004, pp. 47-82, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/909110.pdf> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- Lanham Act, disponible en: <https://wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/us/us177en.pdf> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- 55 LEITCH, Vikki, “Validity of registered Community Designs: novelty and prior disclosure—snappy guidance from Crocs v EUIPO and Gifi Diffusion”, *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, vol. 13, núm. 11, pp. 854-856, disponible en: <https://doi.org/10.1093/jiplp/jpy138>.
- LI, Jennifer y KASSEM, Mohamad, “Applications of distributed ledger technology (DLT) and Blockchain-enabled smart contracts in construction”, *Automation in construction*, vol. 132, diciembre de 2021, pp. s/d, disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2021.103955>.
- LI, Xiaoqi *et al.*, “A Survey on the Security of Blockchain Systems”, *Future Generation Computer Systems*, vol. 107, junio de 2020, pp. 841-853.
- LITWAK, Mark, *Contracts for the Film & Television Industry*, 3a. ed., West California, Silman-James Press, 2012.

Ministerio de Industria y Turismo, *Clasificación internacional de productos y servicios para el registro de las marcas*, disponible en: <https://consultas2.oepm.es/clinmar/inicio.action> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

Ministerio de la Presidencia, Justicia y Relaciones con la Corte, “Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia”, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 97, 22 de abril de 1996, pp. 13670-13705, disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

MIRAMAX, LLC vs. QUENTIN TARANTINO & ROMANTICA, INC, *Case No. 2:21-cv-08979-FMO-JC, Answer to complaint, Document 17*, 2021.

Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea. Clasificación de Niza, 2023, disponible en: <https://euipo.europa.eu/ohimportal/en/nice-classification> (fecha de consulta: 23 de junio de 2024).

NARAYANAN, Arvind *et al.*, *Bitcoin and Cryptocurrency Technologies: A Comprehensive*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas*, 28 de septiembre de 1979, disponible en: <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/283700> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

PETTENATI, Leslie A., “Moral rights of artists in an international marketplace”, *Pace International Law Review*, New York, vol. 12, núm. 2, invierno 2000, pp. 426- 450.

POPESCU, Andrei-Dragos, “Non-fungible tokens (nft)–innovation beyond the craze”, *5th International Conference on Innovation in Business, Economics and Marketing research*, mayo de 2021, disponible en: <https://acortar.link/OZpKDG> (fecha de consulta: 6 de junio de 2024).

POSNER, Richard A., “The law and economics of contract interpretation”, *Texas Law Review*, noviembre 2004, pp. 1- 51, disponible en: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.610983> p. 83.

REINHART SCHULLER, Robert, “Criptoactivos: Categorización jurídica de los criptoactivos e introducción a la tecnología DLT/Blockchain”, vol. 14, núm. 2, 2022, pp. 737-769, disponible en: <https://doi.org/10.20318/cdt.2022.7203>.

Copyright Act of the United States, disponible en: <https://www.copyright.gov/title17/> (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).

RICKETSON, Sam y GINSBURG, Jane C., *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*, 2a. ed., Oxford University Press, 2015.

RIVERO SILVA, Sebastian, “The commercial exploitation of music: the artist versus the industry”, *Revista Ibérica do Direito*, Porto, vol. 3, núm. 2, 2022, pp. 214-236.

- RUIZ Gallardón, Manuel, “Tokenización de activos y blockchain: aspectos jurídicos”, *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, t. 60, 2020.
- SCHWARTZ, Alan, & SCOTT, Robert E., “Contract interpretation Redux”, *Yale Law Review*, vol. 119, núm. 5, p. 928-964, disponible en: <https://www.yalelawjournal.org/review/contract-interpretation-redux> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- TAKENAKA, Toshiko (ed.), *Intellectual property in common law and civil law*, Edward Elgar Publishing, Northampton, 2013.
- TARANTINO, Quentin y AVARY, Roger, *Pulp Fiction* (Film script), disponible en [https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/Pulp\\_Fiction.pdf](https://stephenfollows.com/resource-docs/scripts/Pulp_Fiction.pdf) (fecha de consulta: 13 de junio de 2024).
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala Cuarta), Asunto C 614/17, 2 de mayo de 2019, disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:62017CA0614> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- United States District Court, Central District of California, *Case No. 2:21-cv-08979- FMO-JC: MIRAMAX, LLC, Plaintiff, v. QUENTIN TARANTINO; VISIONA ROMANTICA, INC; and DOES 1-50, Defendants*, 3 de octubre de 2022, disponible en: <https://casetext.com/case/mcgregor-doniger-inc-v-drizzle-inc> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- United States Court of Appeals, Second Circuit, *Gregor-Doniger Inc. v. Drizzle, Inc.*, 11 de abril de 1979, disponible en: <https://casetext.com/case/mcgregor-doniger-inc-v-drizzle-inc> (fecha de consulta: 17 de junio de 2024).
- VOSHMIGIR, Shermin, *Token Economy: How Blockchains and Smart Contracts Revolutionize the Economy*, BlockchainHub, Berlín, 2019.
- WANG, Shuai, *et. al.*, “An overview of smart contract: architecture, applications, and future trends”, 2018 IEEE Intelligent Vehicles Symposium (IV), Changshu, 21 de octubre de 2018, pp. 108-113, disponible en: <https://doi.org/10.1109/IVS.2018.8500488>.