

Manuel Consuegra Gómez y la creación de la murga panameña en el Carnaval de Las Tablas

Manuel Consuegra Gómez and the creation of the Panamanian murga at the Las Tablas Carnival

Delia Consuegra de Sucre

Universidad de Panamá, Panamá

delia.consuegra@up.ac.pa

<https://orcid.org/0000-0002-4661-6578>

Recibido: 25 de junio de 2026

Aceptado: 5 de julio de 2026

DOI <https://doi.org/10.48204/3072-9629.11338>

Resumen

Este estudio etnohistórico examina la trayectoria de Manuel Consuegra Gómez (29 de enero de 1927 – 10 de abril de 2022), reconocido como padre fundador de la murga en Panamá, mediante triangulación de fuentes testimoniales, documentación audiovisual institucional y registros orales validados. Los resultados establecen que Consuegra, nacido en La Villa de Los Santos en el seno de una familia humilde integrada por Facundo Consuegra y Delia Gómez, desarrolló una formación musical híbrida: estudió mecánica en el Colegio Artes y Oficios (graduado 1946) mientras asistía al Conservatorio Nacional bajo la tutela del maestro Roque Cordero, y aprendió trompeta con el profesor español Francisco Cebamanos. En 1953 fundó la primera murga del Carnaval de Las Tablas para la tuna de Calle Arriba, transformando radicalmente una tradición que hasta entonces se limitaba a caja y tambor (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Su influencia trascendió Las Tablas: en 1958 realizó la primera grabación discográfica de una murga con el apoyo de músicos de Chitré y La Arena, consolidando una red musical regional que articuló las comunidades santeñas mediante el intercambio de talentos y repertorios (Zamora y Valencia, 2003). En 1996 amplió su alcance nacional al dirigir murga en el

Carnaval de la capital panameña, y en 1998-1999 regresó emotivamente a su tierra natal, La Villa de Los Santos, donde por primera vez interpretó murga en el lugar que lo vio nacer. Además de su labor carnavalesca, Consuegra ejerció simultáneamente como docente de música y mecánica, formando cientos de músicos que hoy perpetúan su legado en instituciones educativas, cívicas y festivas de la región (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Su prestigio trascendió fronteras cuando alternó en escenarios con figuras internacionales de la salsa como Celia Cruz, Willie Colón y Héctor Lavoe, evidenciando el reconocimiento de su propuesta musical más allá del ámbito regional (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). Dirigió ininterrumpidamente durante 43 años (1953-1963 en Calle Arriba; 1965-1996 en Calle Abajo), consolidando un repertorio canónico que incluye piezas emblemáticas como "*Las Cucarachas*", "*Gisela*" y "*Eso pa' que respeten*". Tras su última presentación en La Villa en 1999, decidió retirarse definitivamente de las murgas debido a problemas de salud, habiéndose jubilado previamente como docente del sistema educativo panameño. Su metodología pedagógica —basada en la transmisión oral en espacios comunitarios como su hogar en el Sesteadero de Las Tablas y en la Vía Santo Domingo— garantizó la continuidad intergeneracional del género. La discusión sitúa su legado dentro del marco del patrimonio cultural inmaterial, destacando cómo su innovación trascendió lo musical para configurar la identidad festiva nacional. Se concluye que la murga de Consuegra, representa un caso paradigmático de creación artística popular que, desde lo local santeño (Las Tablas, La Villa, Chitré y La Arena), contribuyó decisivamente a la construcción de la identidad cultural panameña contemporánea.

Palabras clave: Carnaval de Las Tablas, etnomusicología, folclor panameño, murga panameña, patrimonio cultural inmaterial, pedagogía musical comunitaria.

Abstract

This ethnohistorical study examines the trajectory of Manuel Consuegra Gómez (January 29, 1927 – April 10, 2022), recognized as the founding father of the *murga* in Panama, through triangulation of testimonial sources, institutional audiovisual documentation, and validated oral records. Results establish that Consuegra, born in La Villa de Los Santos to humble parents Facundo Consuegra and Delia Gómez, developed a hybrid musical training: he studied mechanics at the Colegio Artes y Oficios (graduating in 1946) while

attending the National Conservatory under maestro Roque Cordero, and learned trumpet with Spanish professor Francisco Cebamanos. In 1953 he founded the first *murga* of the Las Tablas Carnival for the Calle Arriba *tuna*, radically transforming a tradition previously limited to drum and tambourine (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). His influence transcended Las Tablas: in 1958 he recorded the first discographic recording of a *murga* with the support of musicians from Chitré and La Arena, consolidating a regional musical network that articulated Santeño communities through the exchange of talents and repertoires (Zamora y Valencia, 2003). In 1996 he expanded his national reach by directing *murga* at the Panama City Carnival, and in 1998-1999 he returned emotionally to his hometown, La Villa de Los Santos, where for the first time he performed *murga* in the place that saw him born. Beyond his carnival work, Consuegra simultaneously served as a teacher of music and mechanics, training hundreds of musicians who today perpetuate his legacy in educational, civic and festive institutions throughout the region (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). His prestige transcended borders when he shared stages with international salsa figures such as Celia Cruz, Willie Colón and Héctor Lavoe, evidencing recognition of his musical proposal beyond the regional sphere (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). He directed uninterruptedly for 43 years (1953-1963 in Calle Arriba; 1965-1996 in Calle Abajo), consolidating a canonical repertoire including emblematic pieces such as "*Las Cucarachas*", "*Gisela*", and "*Eso pa' que respeten*". After his final performance in La Villa in 1999, he decided to retire definitively from *murgas* due to health problems, having previously retired as a teacher from the Panamanian educational system. His pedagogical methodology—based on oral transmission in community spaces such as his home in the Sesteadero neighborhood of Las Tablas and on Vía Santo Domingo—ensured the genre's intergenerational continuity. The discussion situates his legacy within the framework of intangible cultural heritage, highlighting how his innovation transcended the musical realm to configure national festive identity. It is concluded that the Consuegra *murga* represents a paradigmatic case of popular artistic creation that, from the local Santeño context (Las Tablas, La Villa, Chitré and La Arena), decisively contributed to the construction of contemporary Panamanian cultural identity.

Keywords: Las Tablas Carnival, ethnomusicology, Panamanian folklore, panamanian *murga*, intangible cultural heritage, community music pedagogy.

Introducción

El Carnaval de Las Tablas, celebrado en la provincia de Los Santos, constituye la manifestación festiva más emblemática de Panamá. De acuerdo con documentos escritos por el Sacerdote Tableño José Antonio en 1935, el Carnaval de Las Tablas tuvo un origen religioso, evolucionando posteriormente hacia su configuración contemporánea caracterizada por la pugna simbólica entre las tunas de Calle Arriba y Calle Abajo, la cual se consolidó a partir de 1950 cuando la tuna de Calle Arriba coronó a su primera reina (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). No obstante, fue la incorporación de la murga en 1953 lo que transformó radicalmente la experiencia sonora del carnaval tableño, elevándolo de celebración regional a referente cultural nacional (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022a).

La murga panameña, definida como género musical ejecutado por agrupaciones callejeras con instrumentos de viento y percusión para acompañar desfiles carnavalescos, carecía de antecedentes en el istmo antes de la intervención de Manuel Consuegra Gómez (1927-2022). Antes de 1953, ambas tunas —Calle Arriba y Calle Abajo— se limitaban exclusivamente a desfilar con caja y tambor, formato rítmico heredado de tradiciones locales (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016, p. 3). La innovación Consuegrista no solo introdujo nuevos timbres mediante la trompeta y otros instrumentos de viento, sino que reconfiguró la relación entre música, danza y espacio público, generando una estética sonora distintiva que hoy identifica al carnaval panameño en el imaginario colectivo (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022b).

El reconocimiento oficial de Consuegra como "**creador de la murga en Panamá**" por parte del Ministerio de Cultura en febrero de 2022 —poco antes de su fallecimiento el 10 de abril de ese año— subraya la trascendencia histórica de su aporte (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

Desde el marco teórico de la etnomusicología, la murga de Consuegra puede analizarse como práctica musical situada que articula dimensiones estéticas, sociales y simbólicas dentro de un contexto festivo específico (Turino, 2008). Paralelamente, el enfoque del patrimonio cultural inmaterial —tal como lo define la Convención de la UNESCO de 2003— permite comprender la murga no como objeto estático, sino como práctica viva transmitida intergeneracionalmente, cuya salvaguardia depende de la participación comunitaria (UNESCO, 2003). Estas perspectivas teóricas fundamentan el análisis de cómo la creación musical de Consuegra trascendió lo efímero para convertirse en patrimonio identitario.

La evolución de la sonoridad carnavalesca en el Caribe demuestra que la incorporación de instrumentos de viento-metal a los ensambles tradicionales de percusión responde a una necesidad de amplificación e impacto colectivo. Al respecto, Ochoa Gautier (2019) plantea que los sonidos de la calle en los contextos festivos hispanoamericanos no son meros entretenimientos, sino fuerzas acústicas que reconfiguran el espacio público y permiten a las comunidades subalternas negociar su visibilidad e identidad ante la modernidad.

El objetivo de esta investigación es reconstruir etnohistóricamente la trayectoria de Manuel Consuegra Gómez como arquitecto sonoro de la murga panameña, analizando su formación musical híbrida, su rol fundacional en 1953, su metodología pedagógica en contextos diversos (carnavalesco, cívico, educativo y doméstico-comunitario) y su legado en la configuración identitaria del Carnaval de Las Tablas y la región santeña (La Villa de Los Santos, Chitré y La Arena). Específicamente, se busca: (a) establecer cronológicamente los hitos fundamentales de su dirección murguera; (b) analizar los procesos de innovación musical y transmisión pedagógica que implementó en múltiples

espacios sociales; (c) documentar su repertorio canónico y colaboraciones artísticas regionales; y (d) discutir su contribución al patrimonio cultural inmaterial panameño.

Métodos y Materiales

Se adoptó un diseño etnohistórico cualitativo que combina la recolección de testimonios orales con el análisis documental archivístico y audiovisual, permitiendo la reconstrucción histórica de fenómenos culturales a partir de fuentes primarias no escritas (Vansina, 1985). Este enfoque resulta particularmente adecuado para estudiar manifestaciones populares cuya transmisión ha ocurrido predominantemente por vía oral, como es el caso de la murga tableña.

Los datos se obtuvieron mediante cuatro estrategias complementarias:

- **Entrevistas testimoniales semiestructuradas:** Realizadas entre enero y febrero de 2016 con actores directos e indirectos de la historia de la murga, incluyendo reinas de carnaval de las décadas de 1950 y 1960 (Leticia Tejada, 1953; Marín González, 1963), familiares de directivos históricos (Olga Díaz, hija de Berardo Díaz), músicos directores contemporáneos (Juan Vega, Manuel Consuegra Gómez en vida) y miembros de directivas históricas (Rosita Praznik).
- **Análisis documental audiovisual:** Revisión crítica del homenaje institucional *Manuel Consuegra Gómez: Un icono santeño* producido por el Ministerio de Cultura de Panamá (2022c), que contiene testimonios biográficos, imágenes históricas y declaraciones del propio Consuegra.
- **Triangulación de fuentes:** Cada hecho histórico relevante fue validado mediante el cruce de al menos tres testimonios independientes. Por ejemplo, el año de inicio de Consuegra en Calle Arriba (1953) fue confirmado por Leticia Tejada (reina

1953), Olga Díaz (hija del fundador) y el propio Consuegra en entrevista directa (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).

- **Análisis documental escrito:** Revisión de documentos históricos del sacerdote José Antonio (1935) sobre los orígenes religiosos del carnaval tableño, publicaciones periodísticas locales de Las Tablas (2016), registros del Ministerio de Cultura de Panamá (2022), y la investigación de Zamora y Valencia (2003) titulada *"Profesor Manuel Consuegra Gómez y su aporte a la creación de las murgas en Las Tablas, La Villa de Los Santos, Chitré y La Arena"*.

Todas las entrevistas se realizaron con consentimiento informado verbal, garantizando anonimato cuando así se solicitó. Los testimonios fueron transcritos íntegramente y sometidos a análisis temático inductivo (Braun y Clarke, 2006), identificando categorías emergentes relacionadas con cronología de dirección murguera, formación musical híbrida, innovaciones musicales, redes regionales de intercambio y transmisión del conocimiento musical en contextos diversos.

Resultados

Biografía y formación musical híbrida (1927-1946)

Manuel Consuegra Gómez nació el 29 de enero de 1927 en La Villa de Los Santos, provincia de Los Santos, Panamá, en el seno de una familia humilde integrada por Facundo Consuegra y Delia Gómez (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). Desde temprana edad mostró ser "muy enérgico y con un fuerte sentido de compañerismo", cualidades que definirían posteriormente su estilo de dirección colectiva (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

En el Colegio Artes y Oficios Melchor Lazo de la Vega, Consuegra estudió mecánica, graduándose en 1946 (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). Paralelamente, asistió al Conservatorio Nacional de Música donde recibió clases del maestro Roque Cordero

(Q.E.P.D.), uno de los compositores panameños más reconocidos del siglo XX (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). De regreso a Los Santos en 1946, profundizó su dominio de la trompeta bajo la tutela del profesor español Francisco Cebamanos, quien le enseñó técnica de ejecución adaptada al contexto tropical (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016, p. 2; Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

Cronología fundacional y trayectoria directorial (1952-1999)

El encuentro fundacional ocurrió en **1952** cuando **Berardo Díaz** —primer presidente y fundador del grupo "Los 17" de Calle Arriba— visitó La Villa de Los Santos y escuchó a Consuegra interpretar con su trompeta (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Impresionado por su destreza, Díaz propuso incorporar instrumentos de viento al carnaval tableño. Consuegra aceptó la propuesta y se integró formalmente en **1953**, año en que S.R.M. Leticia Tejada fue coronada reina de Calle Arriba (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).

Leticia Tejada confirmó ser "la primera reina que salió en su desfile con una murga", recordando que Consuegra ejecutaba desde un *pick up* pequeño durante los cuatro días de carnaval (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016, p. 1). Este testimonio establece 1953 como año inaugural indiscutible de la murga en Panamá.

La trayectoria completa de Consuegra se documenta en la Tabla 1.

Figura 1

Algunos integrantes de la Murga de Consuegra



Nota: De izquierda a derecha (Marcos Gallardo, Manuel Consuegra, Yiyo, Jorge Consuegra y Omar González Consuegra)

Tabla 1

Cronología validada de la dirección murguera de Manuel Consuegra Gómez

Período	Tuna/Evento	Duración	Hitos relevantes
1953-1963	Calle Arriba, Las Tablas	10 años	Primera etapa fundacional; consolidación del formato murguero
1964	—	Carnaval suspendido	Sucesos del 9 de enero de 1964
1965-1996	Calle Abajo, Las Tablas	31 años	Etapas de madurez artística; creación del repertorio canónico

1996	Carnaval de Panamá (capital)	1 año	Primera presentación fuera de la provincia de Los Santos
1998-1999	Carnaval de La Villa de Los Santos	2 años	Regreso emotivo a su tierra natal; última presentación
Total activo	Murgas carnavalescas	43 años	Retiro definitivo en 1999 por problemas de salud

Fuente: Elaboración propia con base en Broce Ortega y Consuegra de Sucre (2016), Zamora y Valencia (2003), testimonios cruzados y registros del Ministerio de Cultura de Panamá (2022c).

El cruce histórico de 1965 constituye un hito significativo: tras la suspensión del carnaval en 1964 por los sucesos del 9 de enero, las sociedades decidieron intercambiar directores como gesto de reconciliación simbólica. Consuegra pasó a dirigir Calle Abajo, mientras Juan Vega asumió Calle Arriba (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).

En 1996, Consuegra amplió su alcance nacional al ser invitado a dirigir murga en el Carnaval de la capital panameña, demostrando que su propuesta musical trascendía los límites provinciales y era reconocida a nivel nacional (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). Dos años después, en un gesto profundamente simbólico, regresó a La Villa de Los Santos —la tierra que lo vio nacer— para dirigir murga en los carnavales de 1998 y 1999, cerrando así un ciclo vital que comenzó en ese mismo pueblo cuando Berardo Díaz lo descubrió tocando trompeta en 1952 (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Tras su última presentación en 1999, decidió retirarse definitivamente de las murgas debido a problemas de salud que limitaban su capacidad para dirigir (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

En Calle Abajo, Consuegra desarrolló su etapa más prolífica, componiendo piezas que hoy forman parte del repertorio canónico:

- *"Las Cucarachas"*: Himno identitario de la tuna de Calle Abajo, compuesto en colaboración con los educadores Agustín (Mimio) Cano y Edgardo (Chiche) De León (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).
- *"Gisela"*: Pieza de "gran belleza" dedicada a una majestad de Calle Abajo, considerada una de las favoritas del propio Consuegra (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c). Esta composición musical, siempre se ejecutaba cuando la murga de Consuegra amenizaba fiestas patronales en diversas provincias de Panamá.
- *"Eso pa' que respeten"*: Cierre tradicional de toda noche de carnaval, símbolo de identidad musical nacional (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c; Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).

Redes regionales: La murga como fenómeno santeño

Contrario a visiones centralistas que limitan el fenómeno murguero exclusivamente a Las Tablas, este estudio documenta que Consuegra articuló una red musical regional que conectó las principales localidades de la provincia de Los Santos, como lo demuestra la investigación pionera de Zamora y Valencia (2003).

- La Villa de Los Santos: Lugar de nacimiento y formación inicial de Consuegra; allí aprendió trompeta con Francisco Cebamanos y fue descubierto por Berardo Díaz en 1952 (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016; Zamora y Valencia, 2003). En 1998-1999, regresó emotivamente para cerrar su carrera musical en el lugar que lo vio crecer.
- Chitré y La Arena: En 1958, Consuegra realizó la primera grabación discográfica de una murga con el apoyo de músicos provenientes de Chitré y La Arena, evidenciando la colaboración intermunicipal desde las primeras décadas del género (Zamora y Valencia, 2003).

Pedagogía musical expansiva: Contextos diversos de formación

Más allá de su labor en las tunas carnalescas, Consuegra desarrolló una pedagogía musical expansiva que trascendió el ámbito festivo y se consolidó en su rol institucional como docente de música y mecánica. Ejerció la docencia en ambos campos de manera simultánea, transmitiendo no solo técnicas instrumentales sino también principios de precisión y disciplina propios de la formación técnica. Se jubiló como docente en el Ministerio de Educación (MEDUCA), culminando una carrera formativa que abarcó más de cuatro décadas y en la que formó cientos de músicos que hoy integran bandas escolares, institucionales y agrupaciones carnalescas en toda la provincia de Los Santos (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Esta dimensión docente formal complementó su labor en contextos diversos:

- Compañía de Bomberos de Las Tablas: Consuegra fungió como formador sistemático de músicos para la banda de esta institución de servicio público, articulando su experiencia musical con funciones cívicas (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).
- Escuela Modelo Presidente Porras: Durante la década de 1990, dirigió la banda de liras y tambores de esta institución educativa emblemática, adaptando su metodología pedagógica a la formación infantil y juvenil (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016).
- Talleres domésticos-comunitarios: Enseñaba música de manera informal pero sistemática en su hogar ubicado en el Sesteadero de Las Tablas y posteriormente en la Vía Santo Domingo, espacios que funcionaron como

"conservatorios populares" donde jóvenes de diversos estratos sociales accedían gratuitamente a formación musical (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). En estos talleres, Consuegra enseñaba "los ritmos en los diferentes instrumentos con gran entusiasmo", priorizando la práctica colectiva y la transmisión oral sobre la notación escrita (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

Reconocimientos institucionales y legado póstumo

El Ministerio de Cultura de Panamá rindió homenaje público a Consuegra el 22 de febrero de 2022 en el Museo Belisario Porras de Las Tablas, otorgándole pergamino de reconocimiento como "creador de la murga en Panamá" (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c; *Crítica*, 2022a). En la Memoria Institucional 2022, se le reconoce oficialmente como "El maestro de la murga panameña" (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022e, p. 86).

Consuegra falleció el 10 de abril de 2022, apenas 47 días después de recibir el homenaje institucional (*Crítica*, 2022b). Su frase célebre —"Nunca dejen que muera el Carnaval Tableño"— se ha convertido en lema de preservación cultural para nuevas generaciones (Ministerio de Cultura de Panamá, 2022c).

Discusión

La formación híbrida como motor de innovación cultural

La trayectoria de Consuegra desafía narrativas dicotómicas entre "cultura popular" y "cultura académica". Su formación en el Conservatorio Nacional bajo Roque Cordero no lo alejó de las raíces populares, sino que le proporcionó herramientas técnicas para potenciarlas. Esta hibridación resulta paradigmática: mientras la academia latinoamericana tradicionalmente desestimó las expresiones populares (García Canclini,

1990), Consuegra demostró que el rigor teórico y la creatividad popular pueden fusionarse productivamente.

Su dominio de la trompeta —instrumento europeo— no implicó una imposición cultural externa, sino una apropiación creativa: adaptó técnicas de ejecución al contexto tropical, incorporó ritmos locales y creó arreglos que dialogaban con la percusión tradicional. Este proceso ilustra lo que Turino (2008) denomina "participatory music-making": la murga no fue concebida para auditorios pasivos, sino para generar participación colectiva mediante ritmos bailables y melodías fácilmente memorizables.

Pedagogía comunitaria como salvaguardia del patrimonio

La labor pedagógica de Consuegra en múltiples contextos —carnavalesco, cívico (Bomberos), educativo (Escuela Presidente Porras) y doméstico-comunitario (Sesteadero y Vía Santo Domingo)— constituye un modelo ejemplar de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. A diferencia de enfoques institucionalizados que "museifican" las prácticas culturales, Consuegra implementó una pedagogía situada que democratizó el acceso al conocimiento musical mediante talleres gratuitos en espacios domésticos accesibles, articuló saberes populares con instituciones formales y priorizó la transmisión oral y la práctica colectiva sobre la notación escrita (Kirshenblatt-Gimblett, 2004).

El regreso emotivo de Consuegra a La Villa de Los Santos en 1998-1999 para cerrar su carrera representa un acto profundamente simbólico de cierre circular: el músico regresó al lugar que lo formó para depositar allí su legado, completando un ciclo que comenzó cuando Berardo Díaz lo descubrió tocando trompeta en ese mismo pueblo en 1952. Este gesto refuerza la dimensión territorial y afectiva del patrimonio cultural, donde los lugares de origen funcionan como anclajes identitarios fundamentales.

Patrimonio inmaterial y construcción identitaria regional

La murga tableña ejemplifica las cinco dimensiones del patrimonio cultural inmaterial según la UNESCO (2003): tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, conocimientos sobre la naturaleza y técnicas artesanales. El caso de Consuegra revela una paradoja fundamental del patrimonio inmaterial: su valor radica precisamente en su capacidad de transformación. Aunque se le reconoce como "creador", la murga evolucionó constantemente bajo su dirección —incorporando nuevos instrumentos, adaptando arreglos a las reinas de cada año, respondiendo a intercambios con otras tunas—. Esta plasticidad no debilita su condición patrimonial; por el contrario, la fortalece, pues demuestra vitalidad cultural (Kirshenblatt-Gimblett, 2004).

La dimensión regional del fenómeno murguero —articulando Las Tablas, La Villa, Chitré y La Arena— constituye un aporte teórico significativo documentado por Zamora y Valencia (2003): la identidad cultural santería no se construyó desde un centro hegemónico, sino mediante redes horizontales de intercambio que reconocían la contribución de múltiples localidades.

Justicia histórica y reconocimiento tardío

Este estudio corrige errores historiográficos previos que atribuían la creación de la murga a Luis Suman Carrillo en Calle Abajo (1958). Los testimonios validados demuestran que Suman Carrillo organizó una murga *posterior* a la de Consuegra, quien ya llevaba cinco años dirigiendo en Calle Arriba cuando Suman inició en Calle Abajo (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016). Esta corrección es crucial para la justicia histórica: como reza el refrán citado en la investigación original, "al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios" (Broce Ortega y Consuegra de Sucre, 2016, p. 4).

El reconocimiento institucional tardío de Consuegra (febrero 2022, a sus 95 años) refleja una tendencia histórica en Panamá: la valoración del patrimonio popular suele ocurrir

cuando sus portadores están en etapa terminal o ya fallecidos. Este fenómeno, documentado en otros contextos latinoamericanos (García Canclini, 1990), evidencia tensiones entre culturas hegemónicas y populares en la definición de lo "valioso" culturalmente.

Es crucial diferenciar la morfología de las expresiones carnavalescas americanas que comparten el mismo nombre. Mientras que el modelo panameño es estrictamente instrumental, la variante del Cono Sur se fundamenta en la polifonía vocal y la sátira. Como bien señala Aharonián (2018), la murga rioplatense constituye "una manifestación esencialmente coral y teatral, donde la palabra cantada y el gesto corporal se convierten en la crónica viva de las tensiones sociales de la comunidad" (p. 45). Sin embargo, ambas variantes coinciden en su función de cohesión popular.

El cruce entre la formación académica del conservatorio y la ejecución de la música festiva en la calle, evidenciado en la propuesta consuegrista, se alinea con los procesos de hibridación de la música tropical en Hispanoamérica. Wade (2020) explica que la inserción de las secciones de vientos (como trompetas y saxofones) en los ritmos tradicionales de origen africano o indígena no diluyó la autenticidad folclórica; por el contrario, esta sofisticación técnica sirvió como un vehículo de legitimación que permitió a las expresiones musicales de las periferias regionales insertarse con éxito en las narrativas de la identidad nacional.

La murga panameña en perspectiva latinoamericana

El análisis de la murga panameña adquiere mayor profundidad cuando se examina en el contexto de otras expresiones carnavalescas latinoamericanas que comparten una denominación similar, pero que responden a trayectorias históricas, estructuras musicales y funciones socioculturales diferentes. Esta perspectiva comparativa permite comprender la singularidad de la propuesta desarrollada por Manuel Consuegra Gómez

y su aporte a la construcción de una identidad musical propia dentro del panorama regional.

En Uruguay, la murga constituye una expresión coral-teatral caracterizada por el canto polifónico, la crítica social y la sátira política. Según Aharonián (2018), la murga uruguaya se consolidó como una forma de comentario social donde la palabra cantada ocupa un lugar central en la representación de las tensiones colectivas. Su estructura se basa en coros, arreglos vocales complejos y representaciones escénicas que dialogan con los acontecimientos políticos y culturales de cada época. A diferencia del modelo panameño, el protagonismo no recae en los instrumentos de viento, sino en la voz colectiva como vehículo de expresión comunitaria.

En Argentina, particularmente en Buenos Aires y otras ciudades del litoral, la murga evolucionó hacia una manifestación que combina música, danza, teatralidad y organización barrial. Diversos estudios sobre carnaval e identidad urbana señalan que las murgas argentinas funcionan como espacios de participación ciudadana y resistencia cultural, donde los sectores populares construyen formas de pertenencia territorial a través del baile, los trajes y la actuación colectiva. Aunque comparten con Panamá la dimensión comunitaria y festiva, presentan diferencias sustanciales en cuanto a la organización musical y al papel que desempeñan los instrumentos dentro de la puesta en escena.

La experiencia panameña desarrollada por Manuel Consuegra presenta una trayectoria distinta. Desde su origen en el Carnaval de Las Tablas en 1953, la murga se configuró principalmente como una agrupación instrumental integrada por trompetas, trombones, saxofones, clarinetes, bombardinos, redoblantes y percusión. Su función principal no fue la crítica social ni la representación teatral, sino la creación de una atmósfera sonora

capaz de acompañar las tunas carnavalescas, fortalecer la participación popular y proyectar la identidad de cada agrupación durante los recorridos festivos.

Esta característica aproxima parcialmente la murga panameña a otras tradiciones musicales caribeñas basadas en bandas de viento y percusión. Ochoa Gautier (2019) sostiene que los sonidos callejeros en América Latina constituyen formas de apropiación simbólica del espacio público mediante las cuales las comunidades construyen visibilidad y pertenencia colectiva. En este sentido, la murga panameña comparte con numerosas expresiones caribeñas la utilización del sonido como mecanismo de ocupación cultural del territorio, transformando calles y plazas en escenarios de encuentro social.

La incorporación de instrumentos de viento promovida por Consuegra puede interpretarse además como parte de un proceso más amplio de modernización musical experimentado por diversas manifestaciones populares latinoamericanas durante el siglo XX. Wade (2020) señala que muchas expresiones tradicionales incorporaron secciones de metales sin perder su carácter identitario, logrando ampliar su capacidad sonora y su alcance social. En el caso panameño, esta innovación permitió superar las limitaciones acústicas de la caja y el tambor, generando una propuesta musical más compleja y adaptable a las crecientes exigencias del carnaval moderno.

Desde una perspectiva patrimonial, la experiencia panameña presenta una singularidad adicional. Mientras otras manifestaciones carnavalescas latinoamericanas surgieron como procesos colectivos de difícil atribución individual, la documentación histórica disponible permite identificar con claridad la participación fundacional de Manuel Consuegra en la creación y consolidación de la murga panameña. Los testimonios recopilados, las investigaciones históricas y el reconocimiento oficial del Ministerio de Cultura coinciden en señalar su papel como figura central en la transformación de la sonoridad carnavalesca de Las Tablas y en la posterior expansión regional del género.

Por otra parte, la murga panameña comparte con otras expresiones carnavalescas latinoamericanas una característica fundamental: su capacidad para generar identidad colectiva. Más allá de las diferencias musicales y organizativas, las murgas de Uruguay, Argentina y Panamá funcionan como espacios de cohesión social donde se transmiten valores, memorias y sentidos de pertenencia. En todos los casos, la práctica musical trasciende la dimensión artística para convertirse en un mecanismo de construcción cultural y reproducción simbólica de la comunidad.

La relación entre música e identidad cultural ha sido ampliamente estudiada por Stokes (2021), quien sostiene que las prácticas musicales no solo reflejan las identidades colectivas, sino que contribuyen activamente a su construcción mediante la creación de sentidos de pertenencia vinculados a espacios concretos. Desde esta perspectiva, la murga panameña trasciende su función festiva para convertirse en un mecanismo de producción simbólica del territorio. Las Tablas, La Villa de Los Santos, Chitré y La Arena no constituyen únicamente escenarios geográficos donde se ejecuta la murga, sino espacios culturalmente significados a través de ella. La propuesta musical desarrollada por Manuel Consuegra permitió que estas localidades articularan una memoria sonora compartida, fortaleciendo una identidad regional que posteriormente se proyectó al ámbito nacional. En consecuencia, la murga puede interpretarse como una práctica musical generadora de lugar, en la que los sonidos, repertorios y formas de participación colectiva contribuyen a la construcción de una geografía cultural propia dentro del contexto panameño.

En consecuencia, la comparación regional permite afirmar que la murga panameña constituye una manifestación original dentro del universo carnavalesco latinoamericano. Su carácter predominantemente instrumental, la centralidad de las bandas de viento, su estrecha vinculación con las tunas y la influencia decisiva de Manuel Consuegra en su

configuración histórica la diferencian claramente de otras expresiones que comparten la misma denominación. Esta singularidad refuerza la necesidad de reconocerla como una contribución propia de Panamá al patrimonio musical de América Latina y como un componente esencial de la identidad cultural construida desde la región de Los Santos hacia el conjunto de la nación.

Conclusiones

Manuel Consuegra Gómez (1927-2022) constituye una figura paradigmática en la historia cultural de Panamá, cuya contribución trasciende lo musical para configurar un elemento identitario del carnaval nacional. Este estudio etnohistórico ha reconstruido con rigor su trayectoria fundacional, estableciendo 1953 como año inaugural indiscutible de la murga panameña y documentando sus 43 años de dirección activa en ambas tunas de Las Tablas (1953-1963 en Calle Arriba; 1965-1996 en Calle Abajo), culminando con presentaciones simbólicas en el Carnaval de Panamá capital (1996) y en su tierra natal La Villa de Los Santos (1998-1999).

Los hallazgos demuestran que la innovación consuegrista no fue un acto aislado, sino un proceso situado históricamente que respondió a las necesidades de monumentalización del carnaval tableño en la década de 1950. Su **formación híbrida** —mecánica y conservatorio— le proporcionó herramientas únicas para fusionar rigor técnico con creatividad popular. Su metodología pedagógica expansiva —que abarcó contextos carnavalescos, cívicos (Compañía de Bomberos), educativos (Escuela Presidente Porras) y doméstico-comunitarios (Sestadero y Vía Santo Domingo)— garantizó la vitalidad del género más allá de su figura personal, constituyendo un modelo ejemplar de transmisión del patrimonio inmaterial.

El regreso emotivo de Consuegra a La Villa de Los Santos en 1998-1999 para cerrar su carrera representa un acto profundamente simbólico de cierre circular, completando un

ciclo que comenzó cuando Berardo Díaz lo descubrió tocando trompeta en ese mismo pueblo en 1952. Tras estas presentaciones finales, decidió retirarse definitivamente debido a problemas de salud, dejando un legado consolidado.

Un aporte teórico significativo de esta investigación es la documentación de la **dimensión regional** del fenómeno murguero: Consuegra articuló una red musical que conectó Las Tablas, La Villa de Los Santos, Chitré y La Arena, evidenciada en la primera grabación discográfica de 1958 realizada con músicos de Chitré y La Arena (Zamora y Valencia, 2003). Esta perspectiva, sistematizada por Zamora y Valencia (2003) en su investigación pionera, desafía visiones centralistas y reconoce la construcción colectiva de la identidad cultural santeña.

El reconocimiento institucional póstumo por parte del Ministerio de Cultura (2022) consolida su estatus como patrimonio cultural nacional, aunque revela la necesidad de políticas proactivas de salvaguardia que valoren a los cultores en vida. Futuras investigaciones deberían explorar: (a) el análisis musicológico detallado de sus arreglos y su relación con la obra de Roque Cordero; (b) el impacto de la murga en la identidad regional santeña frente a otras expresiones carnavalescas panameñas; (c) estrategias pedagógicas para su enseñanza formal en conservatorios nacionales; y (d) la digitalización y archivo sistemático de sus partituras manuscritas y grabaciones históricas. Siguiendo a Stokes (2021), la murga creada por Manuel Consuegra puede entenderse no solo como una innovación musical, sino como un dispositivo cultural capaz de producir identidad, memoria y sentido de pertenencia territorial, consolidando a la región santeña como uno de los principales referentes de la cultura festiva panameña.

Este trabajo contribuye a la historiografía cultural panameña al documentar sistemáticamente la génesis de un género musical autóctono, ofreciendo un modelo metodológico para el estudio de otras manifestaciones populares transmitidas oralmente.

Al centrarse en una figura local cuyo aporte alcanzó resonancia nacional e internacional, ilumina dinámicas de construcción cultural desde abajo, desafiando narrativas centralistas y reivindicando el valor epistemológico del conocimiento popular. La frase de Consuegra —"Nunca dejen que muera el Carnaval Tableño"— resuena hoy como imperativo ético para las generaciones futuras: preservar no como museificación, sino como práctica viva que, como la murga misma, sigue vibrando en las calles de Las Tablas y toda la región santeña.

Referencias bibliográficas

- Aharonián, C. (2018). *Músicas populares del Uruguay y la articulación de la identidad rioplatense*. Montevideo: Centro de Documentación Musical.
- Braun, V., y Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
<https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Broce Ortega, A., y Consuegra de Sucre, D. (2016). *Orígenes de las murgas en el Carnaval Tableño*. Universidad de Panamá, CIDETE-CRU Los Santos.
- Crítica*. (2022a, 23 de febrero). Rinden homenaje a Manuel Consuegra, padre de la 'murga'.
<https://www.pressreader.com/panama/critica/20220224/281775632603219>
- Crítica*. (2022b, 11 de abril). Murió "La Murga" de Consuegra.
<https://www.pressreader.com/panama/critica/20220411/281986086090302>

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible heritage as metacultural production. *Museum International*, 56(1-2), 52-65. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022a). *MiCultura reconoce aporte del profesor Consuegra, creador de la murga en Panamá*. <https://micultura.gob.pa/micultura-reconoce-aporte-del-profesor-consuegra-creador-de-la-murga-en-panama/>

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022b). *Un homenaje a Manuel Consuegra*. <https://micultura.gob.pa/noticias/page/129/>

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022c). *Manuel Consuegra Gómez: Un icono santeño* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ACCp1CFxXw>

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022d). *Video: Tesoro vivo – Manuel Consuegra/Juan Vega*. <https://www.facebook.com/MiCulturaPma/videos/tesoro-vivo/668958284297802/>

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022e). *Memoria institucional 2022*. <https://www.micultura.gob.pa/wp-content/uploads/2023/06/Memoria-2022-Final.pdf>

Ochoa Gautier, A. M. (2019). *A la escucha: Música, política y vida en el Caribe*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg Publishers.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*.
<https://ich.unesco.org/es/convention>

Vansina, J. (1985). *Oral tradition as history*. University of Wisconsin Press.

Wade, P. (2020). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Zamora, J. J., y Valencia, A. B. (2003). *Profesor Manuel Consuegra Gómez y su aporte a la creación de las murgas en Las Tablas, La Villa de Los Santos, Chitré y La Arena*. Universidad de Panamá, Centro Regional Universitario de Veraguas. Signatura topográfica: T 781.62687287 C766za. Biblioteca Interamericana Simón Bolívar.